

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

Ont collaboré à ce numéro :
Doucha Belgrave, Frédérique Berthet, Myriam Bloëdé, Bruno Bož, Anne Coutinot, Mathieu Capel, Carole Desbarats, Marie-H. Desestré, Martin Drouot, Chloé Fierro, Jean-Yves de Lépinay, Juliane Link, Teddy Lussi, Sylvain Maestraggi, Carine Merlino, Thierry Paquot, Julie Perrin, Jack Ralite, Éva Ségal, Annick Spay, Caroline Terrée, Bertrand Tesson, Florian Torrès.

Rédaction des notices de films :
Doucha Belgrave (D. B.), **Myriam Bloëdé** (M. B.), **Mathieu Capel** (M. C.), **Martin Drouot** (M. D.), **Irène Filiberti** (I. F.), **Teddy Lussi** (T. L.), **Sylvain Maestraggi** (S. M.), **Aude Mathé** (A. M.), **Éva Ségal** (É. S.), **Florian Torrès** (F.T.), **Laurence Wavrin** (L. W.).

Remerciements à :
Michel Amarger, Michèle Bargues, Amélie Benassayag, Patrick Bernier, Marion Blanchaud, Alain Buffard, Lorenza Ceretti, Jean-Louis Comolli, Elisabeth Coronel, Pierre Coulibeuf, Frédérique Devaux, Jérémy Forni, Aurélien Gerbault, Laurent Goumarre, Jean-Marc Granet-Bouffartigue, Cléo Jacque, Sébastien Ledoux, Fanny Aubert-Malaurie, Olive Martin, Christine Paly, Sabine de Puytison, Fabrice Raffin, Cyril Séassau, Maria Spangaro, Nathalie Streiff, Jean-Baptiste Thoret, Annie Vacelet, Emmanuel Vernières.

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

Directrice générale : **Véronique Cayla**
Directrice générale adjointe : **Anne Durypty**
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 **Iran : une révolution cinématographique**, de Nader T. Homayoun, cf. p. 6.

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-2007

frontières

Les frontières se déplacent et se confrontent au fil des images de ces quelque soixante-dix nouveaux films entrant au catalogue **Images de la culture**. Frontières géographiques, quand, après un siècle de cinéma, des réalisateurs tentent de dessiner les contours de cinématographies nationales pour y trouver les liens avec l'Histoire en marche ; quand des chorégraphes puisent dans leurs origines l'inspiration de leur danse ; quand des plasticiens interrogent la place réservée aux personnes déplacées ; quand les élèves d'un collège de Grigny travaillent sur le projet pédagogique d'un film, dans lequel la parole des parents racontant le pays d'origine va recréer du lien et inscrire une filiation plus valorisante.

Frontières encore, celles qui délimitent nos espaces de vie entre l'urbain et la campagne enfin domptée, entre la ville et ses friches industrielles que l'on ne cache plus, entre nos habitats repliés sur eux-mêmes – qu'un Jacques Tati décrit si bien – et une rue sans foi ni loi où les sans-logis se battent pour avoir un toit, repliés dans ces zones redoutables de la marge dont un cinéaste rare comme Pedro Costa ose encore poursuivre les ombres. Une frontière entre l'ouvert et le fermé que transposent en images réalisateurs et chorégraphes, entre espace scénique et décor naturel, un *somewhere in between* selon Pierre Coulibeuf et Meg Stuart. Frontières intérieures enfin, celles de nos peurs que les cinéastes et les écrivains excellent à faire resurgir en fouillant l'envers de nos âmes, des *cris du corps* que la danse contemporaine pose en état du monde, en questionnant le genre humain.

Véronique Cayla
Directrice générale du Centre national de la cinématographie

sommaire



histoires de cinéma

À propos de cinématographies nationales, par Jean-Yves de Lépinay **04**

Face à la brèche - Notes sur le nouveau cinéma coréen, par Martin Drouot **09**

Pedro Costa et les fantômes de Fontainhas, entretien avec Aurélien Gerbault par Mathieu Capel **10**

J'ai fait un truc à la Moullet, entretien avec Annie Vacelet par Teddy Lussi **13**

Ni dans la marge, ni dans le cahier, entretien avec Emmanuel Vernières par Martin Drouot **15**

On s'est renflé comme deux animaux pour apprendre à se connaître,

entretien avec Lorenza Ceretti par Teddy Lussi **17**

Trois pas dans la Suède, par Frédérique Berthet **19**

Des rapports humains et cinématographiques tout à fait différents,

entretien avec Frédérique Devaux et Michel Amarger par Mathieu Capel **22**

Dépeindre Jean Renoir, par Martin Drouot **25**

Tati en deux temps, par Carole Desbarats **27**

Cinéastes du XX^e siècle **28**

Les actrices peuvent-elles être des femmes comme les autres ? par Chloé Fierro **31**

Nous avons laissé passer cette étrangeté comme si Rossellini était devenu fou,

entretien avec Jean-Louis Comolli par Éva Ségal **33**

Séries télé : la nouvelle école hollywoodienne, par Caroline Terrée **39**

J'ai fait un film pour transmettre ce qu'a pu être la culture ouvrière,

entretien avec Jérémy Forni par Éva Ségal **15**

paysages chorégraphiques contemporains

Introduction, par Anne Coutinot et Marc Guiga **44**

Asking for a more beautiful question - Anne Teresa De Keersmaecker et le cinéma,

par Myriam Bløedé **47**

Pas de deux pour la matière, par Carine Merlino et Sylvain Maestraggi **49**

Trace et mémoire de Projet de la matière, par Julie Perrin **53**

Le passage de l'air sur le corps, par Élisabeth Coronel **55**

Anna Halprin, une figure historique déterminante, par Alain Buffard **57**

À quel moment nomme-t-on ? par Jeannette Dumeix **62**

Une envie personnelle de cinéma, par Alain Platel **63**

Quand l'homme qui danse joue sa peau d'homme, par Juliane Link **65**



images de la culture



Le défi du film de danse, par Thierry De Mey **68**

Le lieu du film, entretien avec Pierre Coulibeuf par Laurent Goumarre **69**

L'appel des sens, par Julianne Link **73**

Du bruit à la présence muette, par Florian Torrès **75**

la ville vue par...

La rude samba des sans toit, par Éva Ségal **78**

Ouvert / Fermé, par Thierry Paquot **81**

Les anges gardiens de nos villes, par Annick Spay **83**

L'atout friches, entretien avec Fabrice Raffin par Sylvain Maestraggi **85**

Pour un art sans estomac, par Florian Torrès **88**

La puissance des lieux, par Marie-H. Desestré **92**

image/mouvement [2]

Le cas des K., entretien avec Olive Martin et Patrick Bernier par Sylvain Maestraggi à propos de **Manmuswak** **96**

Hollywood battu sur son propre terrain, entretien avec Jean-Baptiste Thoret à propos de **Mike** d'Alain Declercq **100**

in situ

La vie avant la mienne : une quête de racines pour se faire des ailes, par Doucha Belgrave **104**

Films documentaires à l'université : un support concret et vivant pour les langues, par Bertrand Tesson **106**

Les anarchives des Carnets Bagouet, par Jack Ralite **109**

Partenariat lesite.tv/CNC-Images de la culture : déjà deux ans, par Bruno Boëz **110**

fiches pédagogiques

Les Vivants et les Morts de Sarajevo, de Radovan Tadic **111**

Elvire Juvet 40, de Benoît Jacquot **113**

images de la culture – mode d'emploi **115**

index des films et bon de commande **116**



histoires de cinéma

Alimentée par le dispositif Regards sur le cinéma, la thématique cinéma du catalogue **Images de la culture** s'enrichit de quelque vingt-cinq films. Biographies de cinéastes, parcours de comédiens, analyses de films, essais, le documentaire rend hommage au 7^e art sous toutes ses formes.

à propos de cinématographies nationales...

Après plus d'un siècle de cinématographie mondiale, grande est la tentation pour nos documentaristes aujourd'hui de dessiner les contours de cinématographies nationales et d'en retracer les points forts. Par le fait du hasard, trois nouveaux films sur cette thématique entrent au catalogue : **L'Âge d'or du cinéma cubain** de Ramon Suarez, **Les Renaissance du cinéma coréen** d'Hubert Niogret et **Iran : une révolution cinématographique** de Nader Takmil Hodayoun. Analyse de Jean-Yves de Lépinay.

Il suffit de songer à la façon dont Griffith évoque la *naissance d'une nation* (**The Birth of a Nation**, 1915), ou dont les cinéastes soviétiques ont magnifié le peuple russe révolutionnaire : le cinéma s'est révélé, au XX^e siècle, un grand témoin de l'Histoire en marche. Il est même possible de soutenir qu'il en a été aussi, parfois, acteur, soit qu'il ait été utilisé par les pouvoirs pour asseoir leur propagande, soit que, rusant avec ces pouvoirs, il ait participé à leur mise en cause.

Alors même que le cinéma est, dès son origine, un art international – les images tournées par les Frères Lumière ou les opérateurs Edison, tournées dans le monde entier, feront tout de suite le tour de la planète – c'est cependant dans le cadre des nations que s'écrit son histoire, et qu'il écrit lui-même ses visions de l'Histoire.

Comme le fait remarquer Jean-Michel Frodon dans son ouvrage **La Projection nationale**¹, il y a "solidarité entre l'histoire des nations et celle du cinéma". Non seulement solidarité historique, mais, dit-il, "ontologique". Il y aurait communauté de nature entre la nation et le cinéma, l'une et l'autre ne pouvant exister que par un même mécanisme : celui de la *projection*. Citant Etienne Balibar, il insiste sur le caractère imaginaire de la nation, fondée sur "la projection de l'existence individuelle dans la trame d'un récit collectif". Car c'est le récit qui institue la communauté nationale.

Cette idée apparaît en pleine lumière dans trois documentaires récents, qui proposent chacun un regard historique sur une cinématographie nationale où s'expriment de façon particulièrement forte ces solidarités, tant historique qu'ontologique.

cuba

C'est bien la construction d'un récit national, d'une "projection", que nous conte le documentaire de Ramon Suarez. En 1955, à la fin de la dictature de Batista, au milieu d'un pays en pleine déliquescence politique, économique et morale, un film documentaire interdit par la censure du régime va oser montrer la misère du peuple cubain en milieu rural : **El Meyano**, réalisé par Julio Garcia Espinosa et Tomas Gutierrez Alea, tous deux formés au Centro Sperimentale de Rome par Cesare Zavattini (curieusement nommé Zabathini dans les sous-titres du film). Né sous forte influence du néo-réalisme italien, le nouveau cinéma cubain, social, engagé, va trouver rapidement une identité nationale.

Dès la victoire en 1959 de l'armée rebelle conduite par Fidel Castro et Che Guevara, le cinéma est considéré comme un instrument au service de la révolution, dans une perspective de "décolonisation culturelle", comme un outil pédagogique pour l'éducation du peuple, et, enfin, comme une vitrine internationale du régime. Sous la houlette d'Alfredo



histoires de cinéma



Iran : une révolution cinématographique

L'Âge d'or du cinéma cubain

2005, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Ramon Suarez.

Production : Zarafa Films, Automatic.

Participation : CNC, Ciné Classic.

En 1959, après la chute de Batista, le cinéma cubain profite de l'élan révolutionnaire et connaît un renouveau sans précédent. Le régime castriste crée l'Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques (l'ICAIC) et veut véhiculer une image nouvelle du citoyen cubain. Images d'archives, interviews de cinéastes et nombreux extraits de films témoignent de cette période historique du pays.

Considéré comme l'acte de naissance du cinéma révolutionnaire cubain, **El Megano** (1955) s'inspire du néoréalisme italien pour dénoncer le pouvoir en place et révèle Julio Garcia Espinosa, Tomas Gutierrez Alea et Alfredo Guevara – qui prendra la tête de l'ICAIC. “Dans la Révolution, tout ! Contre la Révolution, rien !” annonce Fidel Castro. L'ICAIC va censurer la vision des bordels de **P.M.**, de Saba Cabrera et Orlando Jimenez Leal (1961), lui préférant celle des paysans en lutte de **Realendo 18**, d'Oscar Torres (1961), ou l'éveil politique de **El Joven Rebelde**, de J. G. Espinosa (1962). Tout en imposant de grands sujets historiques, la politique culturelle permet aussi à de nouveaux talents de s'épanouir. En 1968, sont produits deux films novateurs : le baroque **Lucia**, du jeune Humberto Solas, et le dialectique **Memorias del Subdesarrollo**, que réalise T. G. Alea avant de s'exiler, comme beaucoup d'autres artistes fuyant le durcissement d'un régime qui sonne le glas de cet âge d'or. **M. D.**

Les Renaissances du cinéma coréen

2005, 61', couleur, documentaire

Réalisation : Hubert Niogret.

Production : Les Films du Tamarin, Filmoblic.

Participation : CNC, Ciné Cinéma.

Hubert Niogret prend pied sur la péninsule du cinéma coréen. Guidé par les plus éminents représentants de la nouvelle génération, mais aussi par des figures emblématiques, Shin Sang-Ok, Im Kwon-Taek et leurs acteurs, il tente une incursion dans cette cinématographie largement méconnue, et pour cause : son histoire se confond avec la censure qu'elle a subie pendant près d'un siècle d'autoritarisme.

Selon Park Chan-Wook, l'auteur reconnu d'**Old Boy**, il a fallu attendre l'année 2000 pour que les cinéastes sud-coréens puissent enfin bénéficier d'une liberté d'expression véritable, dont témoignent Hong Sang-Soo (**Turning Gate**), Im Sang-Soo (**Une Femme coréenne**), Kim Ki-Duk (**L'Ile**), ou Bong Jong-Hoo (**Memories of Murder**), aperçus ici parmi les extraits de leurs films. Jusqu'où cette *Nouvelle Vague*, nourrie de films américains et taiwanais, est-elle tributaire de ses aînés Shin Sang-Ok, Im Kwon-Taek ou Bae Chang-Hok ? Difficile de s'en rendre compte : Niogret adopte un angle politico-historique plus qu'esthétique. Il est vrai que sous l'occupation japonaise, puis sous le régime autocratique de Park Chung-Hee, jusqu'aux Jeux Olympiques de 1988, définir une esthétique propre était de toutes façons difficile sinon périlleux, comme le démontrent les parcours rocambolesques et tragiques des trois hommes. Leurs témoignages assurent le gain le plus précieux de cette introduction. **M. C.**

Iran : une révolution cinématographique

2006, 98', couleur, documentaire

Conception : Nader T. Homayoun, Nicolas Bertrand.

Réalisation : Nader T. Homayoun.

Production : Avenue B productions, Arte France.

Participation : CNC, Ciné Cinémas, TSR, Raisat Spa, YLE, ministère des Affaires étrangères/TV5 Monde.

Nader T. Homayoun convoque les grands témoins du siècle du cinéma iranien, cinéastes, critiques et responsables institutionnels, dont les discours s'intègrent dans un appareil critique imposant : images d'archives et extraits de films découvrent une large perspective sur les bouleversements socio-politiques du pays, de la monarchie du Shah à la République islamique, sans oublier le conflit contre l'Irak.

En 1933, **Hadji Agha, acteur de cinéma**, premier long-métrage iranien, fait l'apologie d'un médium considéré avec méfiance par les musulmans les plus fervents. En 1979, les salles de projection figurent parmi les premières cibles du peuple révolté. D'un bout à l'autre du siècle, la position du cinéma n'a donc jamais été acquise face à une doxa religieuse iconoclaste. Pour Mohsen Makhmalbaf, c'est précisément l'absence culturelle d'images, au profit du poème, qui a permis au cinéma iranien de définir sa spécificité : son rythme, ses espaces et ses silences, dont Kiarostami est aujourd'hui le héraut reconnu. D'autres cinéastes offrent une vision plus nuancée : Massud Kimiaï, Dariush Mehrjuï, Fereydoun Goleh, Amir Naderi ou Farrokh Ghaffary montrent que les œuvres les plus décisives, du **Sud de la ville** (1958) à **Un Simple Événement** (1973), sont plutôt nées de la résistance qu'ils ont opposée aux censures et propagandes du système monarchique, puis de la République islamique. **M. C.**



Guevara, qui dirige l'ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos), cette mission sera en grande partie réussie, notamment avec le succès populaire du film **Historias de la Revolución** de Tomas Gutierrez Alea. Les Cubains se découvrent eux-mêmes acteurs de leur Histoire en marche. Ramon Suarez rappelle au passage l'invitation faite aux grands cinéastes amis venus du monde entier (Chris Marker, Armand Gatti, Agnès Varda, Joris Ivens, entre autres – en oubliant, c'est dommage, le passage de Kalatozov).

Mais la fin des années soixante et le début des années soixante-dix verront le système se raidir, poussant certains cinéastes à l'exil, et la décennie de l'âge d'or se termine avec des films comme **Les Aventures de Juan Quinquin** de Garcia Espinosa ou **La Primera Cargo al Macheta** de Manuel Octavio Gomez, évocation fortement originale des premières luttes de l'indépendance. On favorise désormais un cinéma historique qui permet d'éviter les sujets contemporains trop polémiques pour le régime.

Ramon Suarez nous fait donc le récit, hélas prévisible, d'un enthousiasme déçu. Les extraits de films réalisés dans la première décennie du pouvoir castriste témoignent de la puissance créatrice, non dénuée d'ambiguïtés et de limites, de cinéastes portés par la ferveur révolutionnaire et la volonté de faire du cinéma un art populaire. Interviewé en 1983, Tomas Gutierrez Alea exprime encore, mais d'un ton déjà étrangement désabusé, ce qu'est pour lui la mission du cinéma : "Transmettre la grandeur de la Révolution", avec "la nécessité d'un esprit critique constant" ; pour être "efficace", il faut qu'il y ait "du spectacle, du plaisir".

Les témoignages de 2005 sont plus sévères encore : c'est bien le constat d'un échec qui s'exprime. Bien sûr, l'histoire du cinéma cubain ne s'arrête pas là, et notamment l'histoire de ses relations complexes, parfois tendues, avec le pouvoir, dans une situation économique qui va le conduire à développer les coproductions internationales. Cependant, cette décennie d'une richesse extraordinaire, portée par une passion brûlante pour la révolution et pour le cinéma, a révélé des artistes dont ce documentaire nous fait découvrir de merveilleux extraits d'œuvres. Ces œuvres qui ont participé à la construction de l'image d'une nation et d'un peuple à un moment majeur de son histoire.

corée du sud

Cette question de l'identité nationale est plus présente encore dans le panorama historique que propose Hubert Niogret. Car, comme l'exprime Pierre Rissient, interviewé dans le film, "c'est l'orgueil national qui a contribué, en Corée du Sud, à l'expression des auteurs".

Il faut rappeler qu'à partir de 1905 et pendant quatre décennies, l'identité coréenne a été violemment attaquée par l'occupation japonaise, avec la volonté d'éradiquer toute la culture, et la langue en particulier. La décennie entre 1925 et 1935 aurait été malgré tout le "premier âge d'or" du cinéma coréen : il n'en subsiste semble-t-il pratiquement plus aucun film.

Après la partition en 1948 du territoire en deux États ennemis, la Corée du Nord est devenue l'une des dictatures les plus sévères du monde. Avec cette étrange particularité que le dictateur Kim Jong Il se pique d'être un grand cinéophile, lui-même scénariste et réalisateur, auteur d'un traité sur le cinéma. La Corée du Nord, dont nous connaissons mal le cinéma, est cependant un producteur non négligeable de films quasiment réservés au "marché" intérieur², et un prestataire de services pour l'industrie mondiale du cinéma d'animation.

Dans les années cinquante et jusqu'aux années soixante-dix, sous la dictature d'abord civile puis militaire qui sévit en Corée du Sud, la production cinématographique est proche d'autres de la région, celle de Taiwan notamment. Pour éviter les foudres de la censure, les réalisateurs privilégient le film historique, les grands spectacles en costumes. Le cinéma vit alors des années souvent noires sur le plan créatif, mais la production est assez nombreuse et diverse pour qu'on puisse y voir un "deuxième âge d'or". Parmi les cinéastes à succès de cette époque, Shin Sang-Ok vit une aventure assez significative de la "concurrence" que se livrent les deux États coréens ennemis. Enlevé par le régime du Nord, il recevra la mission d'en réorganiser l'industrie cinématographique, jusqu'à son évasion en 1986.

Au début des années quatre-vingt, malgré la répression politique et l'invasion du cinéma hollywoodien, les jeunes cinéastes commencent à trouver l'audace de revendiquer un certain réalisme. Une nouvelle génération revient au pays après avoir étudié à l'étranger. La jeunesse découvre les œuvres d'auteurs européens et américains. Significatif du début de ce "troisième âge d'or" qui commence, **Les Bidonvilles de Khobang** de Bae Chang-Ho (1982) sera interdit par la censure. Mais le régime va progressivement s'adoucir, notamment à l'approche des Jeux Olympiques de Séoul en 1988.

La fin de la censure en 1997 permet l'avènement d'un "quatrième âge d'or", une renaissance qui justifie le titre du documentaire d'Hubert Niogret. Une nouvelle génération de cinéastes interroge avec vigueur les mensonges sur lesquels se sont construites l'histoire du pays, et les valeurs qu'il cherche encore à définir. **Peppermint Candy** de Lee Chang-Dong (2000) aborde l'histoire de la Corée du Sud entre 1979 et 1999, et le passage de la dictature militaire à la démocratie. **Une Femme coréenne** de Im Sang-Soo (2003) évoque la guerre

et la séparation. Lors de sa sortie en Corée en février 2005, **The President's Last Bang**, également de Im Sang-Soo, va faire scandale en revenant sur un événement politique qui a profondément marqué le pays : l'assassinat du Président Park Chung-Hee en 1979. Le film décrit un dirigeant porté sur l'alcool et les femmes et qui s'exprime en japonais, et il évoque un complot sur lequel il reste encore aujourd'hui de nombreuses zones d'ombres. **Shiri** de Je-Gyu Kang (2000) a connu un énorme succès, en Corée et de par le monde. Critique sur l'état actuel du pays, posant le problème de la séparation, il renvoie dans une certaine mesure dos à dos les deux régimes, tout en cherchant une identité commune. C'est également le traumatisme de la séparation qui sert de base à **Joint Security Area** de Park Chan-Wook (2000). Entre absurde et tragique, l'histoire se passe à Panmunjeon, l'un des rares endroits où les soldats du Sud et du Nord communiquent entre eux.

Car si la jeunesse coréenne d'aujourd'hui est moins concernée que les générations précédentes par la séparation, elle est marquée en revanche par la peur et le mensonge qui ont gouverné la société jusqu'aux années quatre-vingt. Emblématique de ce mensonge, la difficulté d'évoquer la Corée du Nord autrement que par une image imposée, suggérant son peuple comme monstrueux et menaçant.

C'est donc bien le récit d'une nation que le cinéma coréen, par-delà le mensonge, tente de remettre en cause aujourd'hui, même si, comme le montre Hubert Niogret en filmant les images d'une manifestation en faveur de la protection du cinéma national, l'identité culturelle coréenne est de nouveau sous la menace de la toute-puissance du cinéma américain. La "projection nationale" est bien là encore au cœur des films dont nous découvrons de nombreux extraits ; c'est bien elle qu'expriment les réalisateurs de toutes générations interrogés, depuis Shin Sang-Ok (né en 1926) et Im Kwon-Taek (né en 1936), jusqu'à Lee Chang-Dong (né en 1954), Kim Ki-Duk (né en 1960) ou Sang-Soo Im (né en 1962).

iran

C'est sans doute le cinéma iranien qui révèle le mieux la complexité des relations de cet art avec le pouvoir et avec la question de l'identité nationale. Le film de Nader Takmil Homayoun en propose une fresque d'une grande richesse.

Cette complexité se manifeste, en creux, jusque dans l'absence, significative, du témoignage de Kiarostami. Bien qu'à peine évoqué par ceux qui sans doute l'admirent, le jalouse, ou tentent d'exister hors de son ombre tutélaire, Abbas Kiarostami hante en effet ce large panorama.

Rappeler que "là-bas aussi, le cinéma est centenaire" n'est pas seulement une figure de style : la notoriété internationale du cinéma iranien est postérieure à la Révolution islamique de 1979. C'est d'ailleurs un des objectifs de ce documentaire que de nous montrer le patrimoine antérieur à cette date, marqué par quelques chefs d'œuvre dont la découverte dans nos salles serait indispensable.

Le film commence par des images d'archives d'une grande violence : la Révolution de 1979, sanglante, à la hauteur de la brutalité du régime renversé, en



particulier celle de la SAVAC, la sinistre police du Shah. Les témoignages recueillis par N.T. Homayoun auprès de nombreux cinéastes divergent sur l'interprétation de l'événement : était-il prévisible ? Tous le reconnaissent cependant : la Révolution est alors un grand moment de libération, vécu dans un grand enthousiasme par une large partie de la population. Même si, au cours de ces quelques journées de ferveur, les cinémas, symboles de la décadence du régime déchu, seront la cible des révoltés. Pendant quelques semaines, l'existence même du cinéma iranien va être suspendue au verdict de celui qui désormais a capté toute la légitimité du pouvoir : l'ayatollah Khomeyni.

Nous est rappelée alors une étonnante anecdote : le sort du cinéma iranien a peut-être tenu au hasard de la programmation à la télévision du chef-d'œuvre de Dariush Mehrjui, **La Vache** (1969). L'ayatollah découvre le film à cette occasion, et, au cours d'un discours, le cite comme exemplaire de ce que devrait être un véritable cinéma iranien, respectueux des préceptes de l'islam. **La Vache** n'est pourtant pas un film islamiste. Simplement, à l'inverse d'une production commerciale racoleuse qui envahissait les écrans à l'époque, il propose une image du peuple (et surtout, de la femme) qui ne choque pas les islamistes.

La Vache n'est pas une œuvre isolée : elle s'inscrit dans une histoire déjà riche, qui a vu naître véritablement le cinéma iranien au début des années trente, sous l'influence de cinéastes venus de l'étranger, notamment de cinéastes arméniens. Le premier grand film iranien interroge déjà le cinéma lui-même, et l'inscrit de façon prémonitoire dans ce qui forgera une part de son identité : la lutte entre le désir du cinéma et la censure des images. Dans **Hadji Agha, acteur de cinéma**, de Ovanes Ohanian (1933), un homme pieux, opposé au cinéma, sera filmé à son insu et découvrira ainsi les avantages de la célébrité. C'est une véritable apologie du septième art, dans une culture qui ne l'accueille qu'avec méfiance.

Compromis par son alliance avec les nazis, le Shah abdique après la guerre en faveur de son fils. Le régime de Mohammed Reza Shah Pahlavi est celui d'une introduction à marche forcée dans la modernité, au prix d'une répression sanglante et arbitraire. Alliés du régime, les États-Unis ont une influence grandissante sur le pays. Le cinéma est sans rapport avec la réalité, il cherche à vendre du rêve ou à imiter le cinéma américain. Dans ce

marasme créatif, certains auteurs parviennent à faire exister un cinéma spécifiquement iranien. Samuel Khatchikian fait figure de "Hitchcock iranien" avec un cinéma d'action populaire (**L'Angoisse**, 1962). **Gheysar**, de Massud Kimiaï (1969), propose un personnage d'anti-héros qui représente l'identité perse résistant à la culture venue de l'étranger. En 1958, avec **Le Sud de la ville**, Farokh Gaffary sort des studios pour aller filmer la réalité des classes populaires. Le film sera bien entendu censuré. Censurés aussi les courts métrages documentaires de Kamran Shirdel, réalisés en 1965 sur les habitants pauvres de Téhéran.

Dans les années soixante-dix, l'argent du pétrole fait basculer le pays dans la modernité. Sous influence américaine, le statut de la femme iranienne vit une profonde métamorphose. Particulièrement significatif à cet égard, le film de Fereydoun Goleh dont N.T. Homayoun nous propose un large extrait : **Sous la peau de la nuit** (1974), la rencontre amoureuse entre un jeune Iranien et une jeune touriste américaine à la veille de son départ ; mais la liberté de faire l'amour est inaccessible, la frustration inévitable. À la même époque, le film de Sohrab Shahid Saless, **Un Simple Événement** (1973), mettant en scène un garçon pauvre s'occupant de sa mère malade, va révéler le style singulier qui fera la célébrité du futur cinéma iranien : l'attention toute particulière à l'enfance et la révélation d'une poésie de la vie quotidienne. Mais c'est peut-être **Le Voyage de la pierre** de Massud Kimiaï (1978) qui nous étonne le plus, un film prémonitoire où l'on voit naître l'idée d'une identité religieuse qui libèrera le peuple de l'oppression.

Après la Révolution islamique, le régime se met donc en marche pour définir le nouveau cinéma, avec la volonté affirmée de développer une industrie nationale et de former de nouveaux cinéastes. Des institutions sont mises en place, et parmi elles, unique au monde sans doute, l'Institut du jeune cinéma iranien qui formera jusqu'à aujourd'hui près de 8000 réalisateurs. Malgré la guerre déclarée par l'Irak, la production va continuer et le cinéma sera utilisé comme une arme de propagande pour soutenir l'effort de tout un peuple et pour exalter la gloire des martyrs.

Mais avant tout – c'est la mission qui lui est officiellement confiée, – le cinéma iranien doit porter la voix d'un pays nouveau et contrer l'image négative d'une dictature islamiste passéiste. Dès 1985, avec **Les Routes froides** de M. Jafari Jozani,

les films iraniens triomphent dans les festivals les plus prestigieux. Commence alors un jeu souvent tendu avec la censure. Comme le fait remarquer Mohsen Makhmalbaf (qui exagère sans doute ici les libertés qu'il a prises avec le régime...), la présence à Locarno ou à Cannes du drapeau iranien est, pour les autorités, plus important que le contenu des films eux-mêmes (films qui, pour beaucoup, sont interdits de diffusion en Iran). L'important est, là encore, de construire l'image d'une nation.

C'est encore Mohsen Makhmalbaf qui signale comment l'interdiction des films américains en Iran pendant de nombreuses années a permis aux cinéastes de développer leur propre langue visuelle. Une langue unique, originale, qui vient aussi, nous dit-il, de ce que, contrairement à l'Europe par exemple, l'Iran n'a pas de culture traditionnelle de l'image. L'Iran est une terre de poètes : les images de son cinéma ne sont pas tirées, comme souvent dans le cinéma occidental ou asiatique, de la peinture, mais de la riche tradition de la poésie persane.

L'examen de l'histoire du cinéma de chaque pays nous révélerait sans doute à chaque fois comment naît la "projection nationale". Ces trois histoires-là ont cependant la force de n'être aujourd'hui pas encore achevées. Dans chacun de ces trois pays, le cinéma est profondément vivant et l'on sait que l'Histoire va bientôt y connaître un nouveau tournant. Le régime de Fidel Castro connaît la triste fin des dictatures prolongées dans la survie de leur maître ; l'Iran construit patiemment sa domination sur l'ensemble de sa région et se pose en leader du monde islamique ; la Corée attend avec inquiétude son inévitable et problématique réunification.

Le cinéma, art "national" du XX^e siècle, sera-t-il encore un art du XXI^e siècle ? C'est la question à laquelle la réflexion de Jean-Michel Frodon conduit naturellement, alors que s'étend la mondialisation économique et culturelle. Mais dans chacun de ces trois pays le cinéma a encore à nous parler de situations pleines de drames possibles et d'espérances à venir.

Jean-Yves de Lépinay

1. Jean-Michel Frodon, **La Projection nationale, cinéma et nation**, Paris, Editions Odile Jacob, 1998.

2. Voir au catalogue **Images de la culture : Intérieur Nord**, de David Carr-Brown, 2002, 53'.

face à la brèche

Notes sur le nouveau cinéma sud-coréen.

Une femme s'approche de la télévision. Sur l'écran, un *reality show* qu'affectionnent ses enfants : des hommes et des femmes passent des appels pour retrouver des proches perdus pendant la Guerre de Corée. La femme, Hwa-Yong, reconnaît soudain un homme qu'elle a aimé. Lui, Tong-Jin, avait été enrôlé dans l'armée du Nord, tandis qu'elle avait dû fuir leur village, Kilsottum, en y laissant leur enfant. Hwa-Yong rejoint son amour de jeunesse à Séoul, parmi des milliers de personnes amassées devant les studios de télévision. Avec lui, elle passe la frontière – du pays, du temps. A Kilsottum, ils retrouvent un fils qu'ils n'ont jamais connu ; mais est-ce lui ou un autre qui se fait passer pour lui ? Dans **Le Village de Kilsottum** d'Im Kwon-Taek (1985), le mélodrame trouve sa source dans l'Histoire. En cela, le plus reconnu des cinéastes coréens est le digne représentant d'une génération longtemps privée du droit d'évoquer les misères de son temps, condamnée à faire des films tournés vite et plutôt mal pour respecter les quotas et les cadres de production imposés par la dictature militaire. Après l'assassinat de Park Chung-Hee¹, la parole des Coréens se libère progressivement au cours des années quatre-vingt, et Im Kwon-Taek peut alors révéler toute la béance entre les deux Corées. Si Tong-Jin et Hwa-Yong se sont jadis aimés, en 1983 ils sont devenus deux étrangers l'un pour l'autre, l'un du Nord et l'autre du Sud, à jamais irréconciliables.

la violence, défaillance du réel

Dans **Une Femme coréenne** d'Im Sang-Soo (2003), un père de famille pauvre est blessé par un riche avocat qui lui refuse des indemnités ; il se venge en enlevant son enfant, qu'il jette du haut d'un immeuble. Dans **Locataires** de Kim Ki-Duk (2004), un jeune homme s'entraîne en pleine rue à taper dans une balle de golf, et provoque, par hasard, un accident mortel. Dans **Peppermint Candy** de Lee Chang-Dong (2000), par un beau jour de printemps, un homme retrouve des camarades au cours d'un pique-nique. Soudain, il se lève, monte sur une voie de chemin de fer, pousse un long cri les bras levés vers le ciel et attend que le premier train qui passe l'écrase.

Le nouveau cinéma coréen frappe par une violence à la crudité et à la fulgurance inédites. Elle surgit au détour d'un plan, de façon inattendue. Pour Im Sang-Soo, la violence finale d'**Une femme coréenne**, peu préparée par le fil du récit, est pensée comme la révélation de la sauvagerie sous-jacente à la société coréenne. L'intrigue de **Locataires** peut également être perçue comme peu cohérente, puisqu'elle débute par un amour entre un jeune homme mutique et une femme battue par son mari, pour s'achever en histoire de fantômes. Kim Ki-Duk compose ses films comme une suite de courts métrages qui raccordent mal les uns aux autres. **Printemps, été, automne, hiver... et printemps** (2003) en serait, dès son titre, l'exemple le plus assumé. Entre la comédie printanière de

l'enfance, le film érotique de l'été et la violence de l'automne, le cinéaste change non seulement de rythme mais, plus profondément, de genre. Cette rupture fondamentale témoigne de la difficulté à aborder un réel qui ne va pas de soi. Lee Chang-Dong interroge ce basculement dès l'ouverture de son film, par le suicide du personnage principal, Yong-Ho. **Peppermint Candy** remonte le temps, séquence par séquence, jusqu'à une autre scène de pique-nique, vingt ans auparavant : Yong-Ho, mélancoliquement, regarde déjà un train passer.

la sexualité, frontalité et détours

Hong Sang-Soo, le cinéaste coréen en apparence le moins ancré dans l'Histoire, pousse plus loin encore la recherche sur le récit. Ses contes moraux, intimistes et rohmériens offrent d'inlassables variations autour d'un même schéma, archétypal : deux amis désirent la même femme. Si dans son premier film, **Le jour où le cochon est tombé dans le puits** (1996), les corps assassinés d'un couple adultérin sont montrés, Hong Sang-Soo s'éloigne par la suite de cette représentation frontale. La vraie violence de son cinéma est ailleurs, dans la médiocrité de ses personnages, en particulier masculins. Comme pour mieux distancier le spectateur, il propose plusieurs versions d'une même histoire qui révèlent la complexité de la nature humaine. **La Vierge mise à nu par ses prétendants** (2000) recommence en son milieu : Soo-Jung, le rôle titre, ne s'offre pas dans le premier récit à l'homme qui semble l'aimer sincèrement, mais se donne, dans le second volet, au même homme qui ne l'aime plus. Les deux variations prennent le pouls d'un monde malade. Il ne reste plus grand chose d'humain chez ces hommes-là, si ce n'est un corps, coque vide seulement parcourue par un désir physique obsédant. La crudité des actes sexuels est d'ailleurs marquante : le jeune cinéma coréen affectionne les amours à la limite du sexué. La **Femme coréenne** d'Im Sang-Soo trouve le réconfort que ne lui donne pas son avocat de mari dans les bras d'un voisin encore adolescent. Dans **Oasis** de Lee Chang-Dong (2002), une handicapée physique et mentale aime et désire un voyou idiot². La sexualité est vécue comme une révolte sociale : casser le vernis bourgeois, libérer un corps enfermé dans des codes dépassés. Les corps mis à nu invitent alors au dernier rapport humain possible dans une société moralement frigide.

le monstre, allégorie d'une époque

Par cette représentation audacieuse de la sexualité et de la violence, ces films se démarquent du cinéma hollywoodien. Et si un américanisme certain a gagné la culture sud-coréenne, les cinéastes nés de cette culture la critiquent ouvertement. **The Host** de Bong Joon-Ho (2006) nomme sa cible sans détours. Un scientifique américain fait vider des produits toxiques dans l'eau d'une rivière, une



bavure qui va engendrer la naissance d'un monstre. Les faibles autorités coréennes font appel aux alliés américains pour cerner la bête, mais leurs méthodes barbares et leur incompétence attirent les foudres de la télévision coréenne – une nouvelle fois voix du peuple. Au-delà de l'argument dramatique, le film est l'allégorie de son rapport avec le cinéma américain. La bête est un rappel du Godzilla japonais emprunté par les Américains, et surtout **The Host** rejoue les scènes obligées du film de genre américain (l'enlèvement d'une petite fille par la bête), en y injectant une dose certaine d'ironie. Dans son film précédent, **Memories of Murder** (2003), Bong Joon-Ho prenait un malin plaisir à ne pas donner de réponse à une énigme policière, l'intrigue étant surtout l'occasion de décrire la Corée en crise de 1986 – le *serial killer* était à la fois partout et nulle part. En filigrane, le cinéaste fait le constat de son appartenance à cette nouvelle culture. **The Host**, l'hôte, c'est la bête qu'on a laissée entrer en son sein et qu'on ne peut détruire qu'en se détruisant soi-même. Le nombre important d'enfants enlevés et de suicides dans les récits témoigne d'une angoisse profonde : la société, la famille, l'homme sont en voie d'autodestruction. Si le jeune cinéma coréen est aussi cru, violent, sexuel, c'est qu'il ne dialogue plus avec la culture d'avant, celle que les pères, les cinéastes tel Im Kwon-Taek, ont connue et qui leur offrait une distance. Ce nouveau cinéma regarde et parle du ventre même de la bête, obligé de déchirer ses propres entrailles pour pousser un premier cri.

Martin Drouot

1. Park Chung-Hee devient Président avec le coup d'état de 1961 et reste au pouvoir jusqu'à sa mort, en 1979. Im Sang-Soo reconstitue avec précision son assassinat dans **The President's Last Bang** (2005).

2. Ces deux héroïnes sont d'ailleurs interprétées par la même actrice, Moon So-Ri, qui évoque, dans **Les Renaissances du cinéma coréen** d'Hubert Nioffret, le regard pesant de la société sur une actrice qui se dénude.

Des premiers films, des portraits de cinéastes.

Tout refléurit, Luc Moullet, la ruée vers l'art, Paul Vecchiali, en diagonales et Être présent : quatre premiers films de documentaristes – ou quasi premiers – dédiés chacun à un cinéaste. Influence ? Hommage ? Tentation de cotoyer au plus près le cinéma d'un maître ? Rencontres avec Aurélien Gerbault, Annie Vacelet, Emmanuel Vernières et Lorenza Ceretti.



pedro costa et les fantômes de fontainhas

Aurélien Gerbault a rencontré le cinéma de Pedro Costa en 1997 avec **Ossos**. Puis en 2000, **La Chambre de Vanda** lui confirme qu'on peut faire des films autrement, avec une approche différente des gens. Prix des Trophées du scénario au CNC en 2005, présenté en compétition française au FID Marseille en 2006, **Tout refléurit** est un long métrage documentaire qui côtoie le cinéaste portugais lors du tournage d'**En avant jeunesse !** Entretien réalisé par Mathieu Capel.

Comment s'est passée la rencontre proprement dite avec Pedro Costa ? A-t-elle eu lieu longtemps avant le tournage de *Tout refléurit* ?

Aurélien Gerbault : Je l'ai rencontré au moment de la sortie d'**Où gît votre sourire enfoui ?** (2001)¹. J'avais essayé auparavant de l'appeler plusieurs fois, mais il ne répondait jamais. Jusqu'au jour où j'ai enfin réussi à lui parler du projet et lui ai demandé s'il était possible de se rencontrer. Il était un peu méfiant et a répondu de manière évasive. Six mois plus tard, il est venu présenter son film en avant-première au festival de Vendôme. Mon opérateur et moi y sommes allés pour le rencontrer. Depuis nous avons toujours gardé le contact : soit par téléphone, soit quand je me rendais à Lisbonne pour réécrire le projet. La méthode et la démarche de Pedro changent à chaque film. En ce qui concerne mon projet de départ, certaines choses sont restées, d'autres ont disparu parce qu'elle n'étaient pas ou plus pertinentes, d'autres qui avaient été écartées le sont devenues : il m'en a donc fallu réécrire une grande partie.

Les trois années qui séparent votre rencontre du tournage, à l'automne 2005, ont donc été trois années de réécriture ou d'ajustements ?

A. G. : **Tout refléurit** a reçu beaucoup d'aides à l'écriture, mais pas une seule aide à la production. La postproduction a bénéficié du soutien, assez conséquent, de la Seine Saint-Denis, mais encore une fois, le film n'a été fait qu'en cumulant les aides à l'écriture octroyées par tel organisme ou telle région. Malheureusement tout cet argent n'était pas suffisant pour faire un film. Mais on pouvait au moins se lancer dans le tournage en espérant qu'on arriverait à le finir. En fait, nous avons passé

presque trois ans à chercher de l'argent et à essayer des refus. Plus le temps passait et plus la pression montait vis-à-vis de Pedro, dont nous savions qu'il allait bientôt commencer à tourner son film. Ses tournages s'étalent sur deux ans, donc l'urgence était moindre que pour d'autres cinéastes. Mais le temps passait, et finalement nous sommes intervenus à la fin de son film – ou plutôt ce que nous pensions être la fin. Après la fin du tournage de **Tout refléurit**, il a fallu à Pedro encore quatre mois pour achever son film. Du coup nous étions en mixage à peu près en même temps.

Le projet de départ n'était pas forcément de filmer Pedro Costa en tournage...

A. G. : Absolument pas, c'était même le contraire. Je ne voulais surtout pas faire un *making of* et je n'avais donc pas prévu d'aller le voir travailler. L'idée de départ consistait à le filmer avant et après chaque journée de tournage pour recueillir ses confidences. Ce qu'il est resté de ce projet, c'est qu'il est tout à fait possible de filmer un cinéaste sur un tournage sans faire pour autant un *making of*. Je voulais aussi éviter autant que possible une forme d'entretien classique. Non que je n'aime pas ça, mais cela ne semblait pas très juste au regard de la démarche de Pedro. Tout cela s'est modifié sur le terrain, à l'écriture et au moment du tournage. Pedro travaille tout le temps : après une "journée de travail", il continue de réfléchir, de manière très introspective. Recueillir des confidences n'est donc pas chose facile. Il m'a fallu m'éloigner de mon projet initial pour que le film prenne corps.

Dans *Tout refléurit*, on voit combien Costa peut être minutieux et précis. N'était-il pas compliqué

Tout refléurit

2006, 77', couleur, documentaire

Réalisation : Aurélien Gerbault.

Production : Qualia Films.

Participation : CNC, CG Seine-Seine-St-Denis, APCVL, Scam.

Fin 2005, Aurélien Gerbault a suivi le cinéaste portugais Pedro Costa pendant le tournage de son film **En avant jeunesse !**. Il adopte tour à tour les positions du témoin, observateur discret des phases de tournage et de montage, et de l'interviewer, sans jamais épouser pourtant les formes convenues de l'interview ni du *making of*. De rares extraits se glissent dans ce portrait de silences, d'écoutes et d'espaces. De retour dans les ruines de Fontainhas, le bidonville lisboète qu'il a filmé dans **Ossos** (1997), **Dans la chambre de Vanda** (2000) et **En avant jeunesse !** (2006), Pedro Costa confie avec humour que faire du cinéma est très simple. À l'entendre décrire le tournage de **Vanda** on pourrait croire en effet qu'il suffit de poser une caméra et d'attendre. Le voir répéter avec ses "comédiens", hésiter entre deux prises qui, vues par-dessus son épaule, semblent rigoureusement identiques, y guetter la moindre inflexion de voix, démontre au contraire son incroyable minutie. Aurélien Gerbault éclaire un tant soit peu le mystère Costa, cinéaste rare dont les films, pourtant, se dressent avec toujours plus d'évidence dans le paysage contemporain. **Tout refléurit**, fort de ses silences, accorde ainsi deux patiences, deux façons d'écouter et d'observer le monde : mettant cet écart entièrement au service de son sujet, il acquiesce son propre poids et se démarque de nombreux portraits de cinéastes. *M. C.*



pour vous de poser une caméra dans ces circonstances ?

A. G. : C'était d'autant plus difficile que le tournage durait depuis deux ans. Son équipe se compose de cinq personnes. Ils travaillent ensemble six jours sur sept, et le dimanche, comme un rituel, ils mangent ensemble. Il faut ajouter que Pedro Costa est très exigeant. Il protège beaucoup son film et fait énormément de prises, jusqu'à quatre-vingt pour une même scène. Tout a l'air pris sur le vif, mais il n'y a pas d'improvisation, ou très peu. Ce sont au contraire des heures et des heures de répétition. Rien n'est laissé au hasard. Mon opérateur et moi avons donc eu un peu peur de ne pas pouvoir nous intégrer. Mais nous nous sommes bien entendus avec Pedro, comme avec son équipe. Tout s'est passé naturellement d'ailleurs. Le premier jour, ils n'étaient pas assez nombreux sur un plan ; nous avons alors laissé de côté notre propre film pour les aider. Peut-être est-ce comme ça que nous avons pu trouver notre place.

Filmer un cinéaste comme Costa n'est-il pas trop imposant pour un premier film ? Était-ce une volonté de reconnaître une influence ou une filiation ?

A. G. : Tout n'est pas si calculé. Il n'y a pas d'arrière-pensée. Nous n'étions même pas sûrs que le film aboutirait. Cela dit, peut-être y a-t-il une forme de filiation, dans la mesure où **Dans la chambre de Vanda** ou **En avant jeunesse** ! sont proches du cinéma que j'aime défendre. Mais cela ne concerne pas que Costa, il y en a beaucoup d'autres. L'une des difficultés consistait à ne pas tomber dans l'hagiographie. Il me semble avoir réussi à l'éviter, à développer en tout cas un style qui me soit propre. Pedro Costa et moi avons des démarches et des façons de faire très différentes.

Comment se sont organisés les trois mois de tournage ? S'agissait-il, comme le dit Costa, d'«être là tout le temps» ?

A. G. : Être là tout le temps est quelque chose auquel je crois beaucoup. Ce qui ne veut pas dire filmer tout le temps, car à force on n'apprend plus rien. C'est en parlant avec les gens qu'on les connaît, qu'on avance, sans penser forcément qu'on va tout utiliser pour faire son film. Dans cette mesure, Pedro Costa et moi avons des démarches similaires. Par exemple pour **Vanda** ou **En avant jeunesse** !, Pedro allait travailler tous les jours à heure fixe. J'ai rêvé de faire la même chose, mais suivre ainsi quelqu'un à l'étranger est malheureusement impossible sans argent. Donc, pour des raisons strictement contingentes, le tournage s'est passé en deux fois : deux semaines d'abord, puis deux semaines et demie, séparées d'une période de trois mois. Je tenais beaucoup à ces trois mois, parce que sur un tournage de Pedro le temps se dilate ; il faut beaucoup de temps pour achever un plan et passer au suivant. Trois mois étaient donc nécessaires pour assister à une évolution. Pendant ce temps, j'ai pu dérusher et commencer le montage, voir en tout cas quelles associations étaient

possibles et quelles directions s'ouvraient à moi. Pour l'utilisation des extraits par exemple, à laquelle j'étais d'abord réticent, avant que tout ne devienne plus clair.

On peut en effet être surpris de ne voir surgir un premier extrait qu'au bout de la vingt-cinquième minute.

A. G. : Plusieurs principes ont déterminé le choix des extraits. Je voulais d'abord qu'ils soient en ordre chronologique : **Ossos, Dans la chambre de Vanda, Où gît votre sourire enfoui**. Je voulais aussi qu'ils s'intègrent complètement dans le film, au niveau des raccords et des valeurs de plan. Notamment pour la séquence à Fontainhas, dans ce quartier en ruines, lorsque Pedro gratte le sol. Insérer des extraits me permettait de susciter des fantômes, de voir renaître les ruelles. Pedro a beau parler, c'est dans ses films que tout se passe. Avec ces contraintes le choix a été un peu long, deux ou trois semaines. Le plus difficile concernait le film sur les Straub. Il fallait éviter absolument une mise en abîme trop complexe. Il était hors de question de montrer des plans de **Sicilia** ! Or dans le film de Pedro les moments sont très rares où ils ne parlent pas de leur film. Mais finalement c'était assez rassurant de constater que le choix était assez mince. En insérer davantage eût été trop illustratif.

Quelle est justement l'origine de cette séquence dans le quartier de Fontainhas ?

A. G. : Elle est la première que j'ai écrite, avant même de rencontrer Pedro Costa. Je m'y rattachais beaucoup, parce que je savais que le quartier était en cours de démolition, comme on le voit dans **Vanda**. Pedro expliquait dans un entretien que les gens seraient bientôt relogés : l'envie de faire ce film est presque venue de là. J'ai alors imaginé une scène un peu bizarre, que la nuit envahirait peu à peu. Et puis la première fois, nous sommes arrivés en retard, il faisait déjà nuit. Pedro était en plein tournage, c'était assez difficile mais il a toujours été très généreux avec nous, il s'est prêté à toutes nos exigences. Quand nous y sommes retournés il a commencé à déambuler, à gratter le sol, à ramasser des objets, à nous expliquer où était la chambre de Vanda, etc. Bref, tout ce que j'avais écrit sans lui dire (sauf pour la chambre). Il m'arrivait de lui expliquer ce que je faisais, ce que je voulais voir, comment je voulais montrer telle chose, mais je ne donnais pas de directives. Ça a été très étrange de le voir réaliser ainsi tout ce que j'avais en tête, ce qui était au cœur du projet depuis le début.

N'avez-vous jamais été tenté de poser une voix off pour évoquer tout ce à quoi vous avez assisté et qui n'apparaît pas à l'image ?

A. G. : Jamais. Il n'était pas question d'être exhaustif, et dans cette mesure cela ne me gênait absolument pas que certaines choses soient absentes. Je crois d'ailleurs que ça marche assez bien, puisque certains spectateurs qui ne connaissent pas le travail de Pedro Costa m'ont dit

avoir envie désormais de voir ses films. Qu'on ne dise pas tout permet de créer comme un appel d'air, tout en conservant une part de mystère – et Pedro est quelqu'un d'un peu mystérieux. Je voulais provoquer ce désir, et faire à la fois un film qui plaise à ceux qui connaissent son cinéma sur le bout des doigts. Ni exhaustivité donc, ni voix off.

Effectivement à voir Tout refléurit Pedro Costa reste un mystère. Vous parliez de trente à quarante prises pour chaque plan, mais lorsque à Fontainhas Costa évoque ses tournages, on a plutôt l'impression d'une grande improvisation. Comme s'il se livrait sans se livrer vraiment en somme.

A. G. : Je ne crois pas que ce soit volontaire de sa part. Pedro Costa n'aime pas parler de lui. On m'avait d'ailleurs prévenu avant que je commence à tourner que mon film serait un film "muet". Finalement, nous avons beaucoup parlé et j'ai beaucoup de rushes où Costa parle énormément. De toutes façons, Pedro Costa est un cinéaste du faire. Dans un entretien, il se définissait lui-même comme un petit fonctionnaire, qui venait tous les jours au travail à la même heure. Pour ma part je préférerais parler d'un artisan, dans la mesure où il travaille la matière de façon quotidienne. C'est comme ça, en tous cas, que je voulais le montrer. Il réfléchit beaucoup bien sûr, mais c'est en faisant que ses films prennent vie. Ne faire qu'en parler serait évidemment réducteur. Quand il explique sa démarche, il voit déjà quelles directions suivre pour la faire évoluer. Il n'a pas vraiment de méthode ni de règles précises. C'est une pensée en mouvement. Il peut défendre *mordicus* telle façon de faire et dire trois mois plus tard : "Ah oui mais là, ce n'est pas possible !" Parler de soi ou de la façon dont on travaille, de toutes façons, n'est pas simple.

Propos recueillis par Mathieu Capel, février 2007.

1. Voir sous un autre titre au catalogue Images de la culture : Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, cinéastes, collection Cinéma, de notre temps, de Pedro Costa, 2001, 72'.



“j’ai fait un truc à la mouliet”

Psychanalyste, Annie Vacelet a repris en 2000 des études de cinéma. Elle réalise en 2001 **Mémoires de la folie**, et en 2004, **1914, la folie** et **La psychanalyse part en voyage**. Film de fin d’études, **Luc Moullet, la ruée vers l’art** (2005), est le portrait atypique d’un cinéaste qui ne l’est pas moins. Entretien réalisé par Teddy Lussi.

Comment le projet est-il né ?

Annie Vacelet : Assez tard dans ma vie j’ai repris des études de cinéma après avoir été longtemps psychothérapeute dans des services publics. Au moment de choisir un sujet de DESS pratique, je me suis dit que je pouvais continuer à réfléchir sur le cinéma, mais en quittant un peu le corps professoral, en rencontrant un cinéaste. Il y a une très belle vidéothèque à Paris VIII, dans laquelle j’ai trouvé deux films de Luc Moullet qui m’ont émerveillée : **Essai d’ouverture** (1988) et **Le Ventre de l’Amérique** (1996). Émerveillée, parce que j’ai eu l’impression que ce cinéaste mettait en scène de façon burlesque quelque chose du tragique de l’homme face à la nécessité qu’il a de se faire représenter par des mots et des images. Dans les films de Luc Moullet, il y a toujours un clin d’œil avec des images un peu ratées, comme dans certaines peintures de la Renaissance où l’on voit le décor qui se décolle ou le rideau qui tombe derrière. Et moi, je les ai pris pour des ratages volontaires. À l’époque, je suivais des cours très intéressants sur la scénographie de l’image et du son : on menait une réflexion sur le regard du metteur en scène, sur le moment où il se dégage d’images dites objectives comme celles de la télévision pour faire ses propres images et qu’il dit : “Attention : ce n’est que mon regard sur la réalité.” À Paris VIII, un professeur comme Claude Bailblé m’a beaucoup inspirée. Je crois que dans les films de Luc Moullet il y a cette espèce de générosité du créateur qui prend à sa charge le dérapage des images et de la réalité. Dans un article, Renaud Dalone écrit que Moullet filme le dérapage de la réalité sur le réel. C’est ce que j’ai senti, c’est ce qui m’a fait rire. C’est ça qui est libérateur, qui libère de la pulsion. J’ai trouvé que c’était un cinéaste généreux, qui encaissait le comique et le tragique, qui ne le faisait pas porter au spectateur. Cela m’a été confirmé par une

superbe interview réalisée par Jean Narboni dans **Les Cahiers du cinéma**, et qui a été refaite quelques années plus tard par les mêmes **Cahiers**¹. Je me suis dit que j’allais m’inscrire dans cette tradition. Du coup, ça m’a décomplexée. J’ai à peu près posé les mêmes questions, trente-cinq ans plus tard. Mon film est donc à la fois une sorte d’essai universitaire qui s’enracine dans la documentation qu’on trouve dans les bibliothèques de fac, et en même temps, c’est une vraie rencontre, en 2005. Claude Bailblé, dans son cours “Le documentaire et la fiction au regard du réel”, nous a demandé de réfléchir sur ce que pourrait être le cinéma à l’avenir. Il disait que le cinéma nouveau devait accepter de se servir des richesses du documentaire et de la fiction. Mon désir de faire un film qui soit à la fois documentaire et fiction est né de cette interrogation, qui sert de structure au film.

Comment s’est donc passée cette rencontre en 2005 ?

A. V. : En tant que personne, je trouvais Moullet sympathique. En tant que cinéaste, j’étais très impressionnée parce qu’il m’a laissée être réalisatrice de mon film. Ce qui m’a épatée chez lui, c’est qu’il m’a demandé où il devait se mettre, dans quelle direction il devait porter ses regards. Alors j’ai essayé d’être humble face à cette disponibilité. Et puis, il était blessé à la jambe, ça ne pouvait être que statique. Ça tombait bien : j’allais pouvoir faire un film sur Moullet à la Moullet. Je me situe comme “élève” : c’est là la fiction du film. Je suis allée le voir deux fois. Je lui ai remis mon projet et toutes les questions que je voulais lui poser sans lui donner la bande d’extraits que j’allais lui faire visionner. Je me laissais la maîtrise et la possibilité d’une surprise. Moullet dit lui-même que “la surprise est sexy”. Il a demandé qu’on fasse le film en une fois et on a travaillé six heures sans interruption. On a préparé

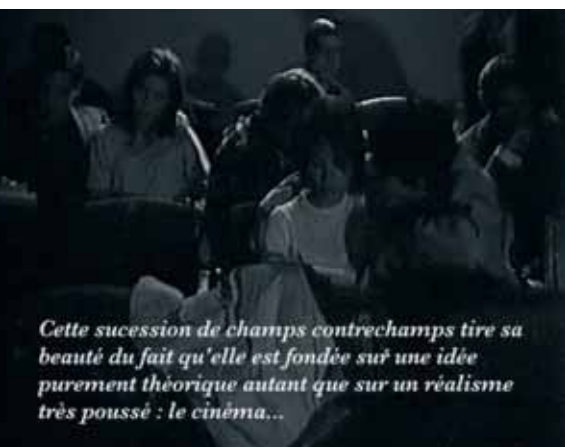
Luc Moullet, la ruée vers l’art

2005, 54’, couleur, documentaire

Réalisation et production : Annie Vacelet.

Comme l’énonce le générique de fin, le film a deux personnages principaux : un “cinéaste expérimenté”, Luc Moullet, qui répond aux questions d’une “élève d’un certain âge”, Annie Vacelet. Installé devant le poste de télévision de son appartement, en pantoufles, le cinéaste réagit aux différents extraits de ses films que lui propose la réalisatrice, de **Brigitte et Brigitte** (1966) à **La Comédie du travail** (1987).

Si Luc Moullet évoque pour son travail la référence aux Primitifs, Annie Vacelet préfère parler d’une esthétique du dénuement, autant sensible dans l’œuvre fictionnelle – Jean-Pierre Léaud évaluant dans un paysage désertique dans **Une Aventure de Billy the Kid** (1971) – que dans l’œuvre documentaire – le travail d’un coupeur de thons africain filmé *in extenso* dans **Genèse d’un repas** (1978). Commentant tel cadrage défectueux de **Brigitte et Brigitte**, conseillant aux débutants le recours à la postsynchronisation, Luc Moullet donne aussi à mi-mots des leçons de mise en scène à son “  l  ve”.    la fois portrait de cinéaste et comédie de l’apprentissage, le film d’Annie Vacelet réussit le pari d’être autant documentaire que fiction. En gardant au montage les accidents du réel (porte qui claque, téléphone qui sonne, etc.) parce qu’ils font partie de sa mise en scène, la réalisatrice apparaît elle aussi comme une “contrebandi  re” des genres. **T. L.**



le tournage la veille. On a pris pour décor un petit studio juste au-dessus de chez lui qu'on a vidé. Comme dans **Un Steak trop cuit** (1960), son premier film, j'ai mis la table contre le mur. Je me suis dit que j'allais faire mon premier film comme Moullet avait fait le sien.

Qu'est-ce qui vous séduit dans les films de Luc Moullet ?

A. V. : C'est toute cette façon qu'il a de faire jouer ensemble documentaire et fiction. Le cœur du film, c'est lorsqu'il me dit que le documentaire c'est ce qui est à l'extérieur de vous, et que la fiction, c'est ce qui est à l'intérieur. Je crois qu'il porte une grande attention à ce qui se passe autour de lui, sur le plan social et politique, sur des avancées humaines importantes où les gens prennent des risques. Je me suis rendu compte qu'il parlait, dans ses films de fiction, des femmes de façon extrêmement féministe. Comme si lui-même était une femme ! Une femme en train de se battre pour faire des études dans les années soixante, avec **Brigitte et Brigitte** (1966) ; pour la liberté sexuelle dans les années soixante-dix ; une femme qui essaie de répondre aux idéaux du travail dans les années quatre-vingt. En somme, je trouve qu'il est assez dégagé des idéologies et qu'il parle assez bien de la lutte des hommes. En plus, il est métaphysicien dans ce rapport à la nécessité qu'a l'homme de se faire représenter par les images, les mots, les sons, et ce qui est éprouvé dans ce nécessaire passage par la représentation d'une perte, perte de la plénitude de l'être. J'aime bien le moment où l'on essaye de dire quelque chose sur l'esthétique du dénuement, le rien, et où le téléphone nous interrompt. Là, c'est une surprise sexy ! À ce moment-là, le cadre fait par Alexi Mille est large. C'est très dramatique et très drôle, cet appel du dehors.

Considérez-vous votre film comme le récit d'une initiation ou comme une entreprise critique de l'œuvre de Luc Moullet ?

A. V. : Les deux. Mon petit regard dans ce petit film peut éclairer quelques personnes sur le fait qu'il a un discours qui accompagne l'évolution de la vie, parce que je montre comment je fais mon chemin dans l'imaginaire de Luc Moullet. C'est un imaginaire qui se nourrit à la fois de l'histoire du cinéma (il s'inspire de plans de cinéastes, il le dit) et à la fois de la vie des gens. Ce film est à la fois le récit d'une histoire (le travail de Moullet fait partie de l'histoire du cinéma), mais il est aussi l'histoire d'un récit, celui d'une élève qui creuse son sillon personnel au travers de l'œuvre d'un cinéaste. Le thème du chemin est présent sur les trois niveaux dramaturgiques : dans les extraits de ses films quand je montre des gens qui marchent, dans son discours quand il dit qu'il s'incarne dans la marche, et dans mon intention (j'en informe le spectateur par un écrit dans le cadre) qui est de trouver mon "chemin pittoresque" dans l'apprentissage de la réalisation de films.

Je me suis inspirée de Gilles Deleuze qui évoque Moullet dans son livre **L'Image-Mouvement**, à propos de la disjonction de l'image et du son qui est

l'avancée du cinéma par rapport au théâtre. Et aussi sur le devenir "insecte cosmique" des personnages dans **Une Aventure de Billy The Kid** (1971).

Concernant l'aspect interprétatif de votre film, pensez-vous que le cinéma de Luc Moullet est un cinéma du stade anal, comme il le dit lui-même en reprenant à son compte une critique qu'on lui avait faite ? Qu'en pensez-vous, vous qui avez été psychanalyste ?

A. V. : Ce serait réduire le cinéma de Luc Moullet. C'est un cinéma agressif, c'est sûr. Moullet ne mâche pas ses mots. Il a un côté vif. Je n'aime pas les interprétations psychologiques des créateurs. Je préfère voir comment ils se débrouillent pour faire avancer la pensée. Dans **Le Dictionnaire de psychanalyse** de Laplanche et Pontalis, le stade anal est double : le stade agressif où le sujet vise à détruire l'objet, et le stade rétentif où le sujet vise à annuler, anéantir l'objet en le maîtrisant. Trouvez-vous que le cinéma de Luc Moullet soit destructeur, par explosion ou par excès de maîtrise ? Je ne sais pas. Je laisse la question ouverte. La maîtrise anale, la jouissance anale sont liées dans l'évolution de l'enfant à la maîtrise musculaire. L'enfant maîtrise ses sphincters à peu près au moment où il parvient à descendre des escaliers. Il faudrait retrouver le psychanalyste qui a dit que le cinéma de Moullet est anal et l'interroger.

Pensez-vous que pour devenir cinéaste on doit d'abord être l'élève d'un maître ? Quelle place occupe Luc Moullet dans votre désir de devenir cinéaste ?

A. V. : Je suis retournée à l'université à 50 ans et j'ai trouvé que la parole des enseignants était magnifique. J'ai trouvé qu'on y pensait vraiment. C'est Anielle Weinberger qui m'a supervisée pour le film. Le cours qui m'a le plus influencée est celui de Claude Bailblé. Il m'a ramenée au fait que dans le cinéma il n'était pas seulement question d'idéologie, que l'idéologie n'apparaissait qu'à un des stades de l'écriture du film, au scénario ; mais que le film était fait de quatre autres écritures : le casting et le jeu, les décors, le montage et le mixage. Pendant trois ans, nous avons travaillé à faire jouer ces cinq niveaux d'écriture pour arriver à un film qui, contrairement au travail intellectuel classique, met en jeu des perceptions, des sensations partageables entre nous tous et qui donne à l'esthétique une dimension politique. Tout ça m'a sensibilisée au travail de Luc Moullet. J'étais contente de le rencontrer après avoir suivi les cours de Claude Bailblé. Moullet dit qu'il n'écrasera jamais un spectateur avec trop d'idéologie. Lui, ce qui l'intéresse, c'est rendre la vie plus amusante, plus belle, plus légère. Dans l'interview qu'il donne à Jean Narboni, il dit que le film doit s'offrir en holocauste au spectateur. C'est-à-dire que le film doit se sacrifier pour que la vie du spectateur devienne plus belle. Voilà ce que j'ai découvert au cinéma après trop d'intellectualisme. Il y a un moment où l'idée doit s'offrir en holocauste.

Comment avez-vous choisi les extraits ? Luc Moullet savait-il ce qui l'attendait ?

A. V. : Il connaissait toutes les questions que j'allais poser. Mon intention était de le faire parler de ses fictions parce qu'elles me parlaient. Son œuvre représente le journal de la vie des femmes dans mon genre, qui ont vécu les années soixante, soixante-dix, quatre-vingt. C'est impressionnant comment une femme peut se reconnaître dans ses films ! Il a insisté pour me donner **Genèse d'un repas** (1978) qui est un documentaire. J'ai un peu compris pourquoi. Dans les années soixante-dix, entre **Billy The Kid** et **La Comédie du travail** (1987), il y a eu dans son œuvre l'introduction de cette problématique mondialiste, du tiers-monde et de la pauvreté. C'est l'élément extérieur qui vient nous dire qu'à un moment, on quitte le chemin narcissique et on rencontre vraiment la misère. Ça aussi, ça fait partie de mon chemin.

Le premier extrait que vous montrez est tiré de Brigitte et Brigitte : deux femmes habillées de la même manière se rencontrent. Le cadre, qui saisit les deux personnages en plan large, ressemble au cadre qui vous unit à Luc Moullet. Que signifie cette spécularité ?

A. V. : C'est une sorte de trait d'humour. Le sujet du film, c'est : "Je me suis reconnue dans les films de Moullet". Donc je lui impose – et il l'accepte – une relation en miroir, un peu narcissique, un peu égoïste, face à l'image. Au début, je mets cette relation en scène en nous demandant si on va en sortir. Est-ce qu'il va se passer quelque chose ? Après, on s'en dégage. On part du miroir pour aller ailleurs, sur la question de la construction du chemin. Va-t-on arriver à faire un film dans une position immobile ? Notre chemin intérieur va-t-il être aussi fort que celui des personnages qui sautent dans tous les sens ? Le chemin, c'est aussi ma rencontre avec Moullet, son œuvre, et ma rencontre avec mon propre désir de faire un film. Au travers de tout cela, il y a beaucoup de choses qui se disent sur la situation du cinéma, du cinéma militant, sur la situation de la vie des gens. On voit l'évolution de la société. Que vont devenir ces étudiantes un peu bébêtes mais pleines d'espoir qui font des études ? Elles s'enfuient dans la montagne faire de la contrebande parce que c'est amusant, et que les règles de la société qui visent à entretenir les problèmes, la névrose, elles n'en veulent plus. Elles vont sur des chemins dont elles ne connaissent pas la destination. C'est la définition de l'utopie, des années soixante-dix. Et puis, le travailleur africain nous fait retomber sur nos pieds parce qu'il gagne mal sa vie. Il nous introduit au monde du travail dans ce qu'il a de plus dur. Avec **La Comédie du travail**, on rejoint presque le destin de l'ouvrier africain en se demandant nous aussi comment on va faire avec le travail. Le cinéma de Luc Moullet est une vraie chronique de ces années-là.

Propos recueillis par Teddy Lussi, mars 2007.

1. *Entretien avec Luc Moullet*, par Michel Delahaye et Jean Narboni, **Les Cahiers du Cinéma**, n° 216, 1969. *Entretien avec Luc Moullet*, par Serge Toubiana, Louis Skorecki et Serge Daney, **Les Cahiers du cinéma**, n° 283, 1977.



“ni dans la marge, ni dans le cahier”

Emmanuel Vernières a réalisé et produit plusieurs courts métrages, puis est devenu attaché de presse pour Avanti Films où il a travaillé, en particulier, sur **L'amour est à réinventer**, série de courts métrages sur l'homosexualité et le Sida. Au service de presse de Ciné Cinéma, il a contribué à faire découvrir la filmographie de Paul Vecchiali ; plusieurs rétrospectives ont été diffusées sur cette chaîne. La dernière, en novembre 2005, a été accompagnée de son documentaire, **Paul Vecchiali, en diagonales**. Entretien réalisé par Martin Drouot.

Pourquoi un premier film sur un cinéaste ?

Emmanuel Vernières : C'est plus une affaire de circonstances qu'une affaire de projet. Je suis un "vieux" cinéophile. Les films de Vecchiali font partie des premiers films qui m'ont marqué. Je l'ai rencontré en 1996 quand il a réalisé un court métrage pour **L'amour est à réinventer**. Il a tout de suite dit : vous tournerez chez moi, vous logerez là. Il s'est totalement engagé. Son discours, son positionnement, sa manière de faire sur le plateau m'ont beaucoup impressionné. J'ai alors revu tous ses films et suis revenu aux sensations, au regard qui avaient été les miens, adolescent, en voyant **En haut des marches** ou **Once More**.

Quand vous avez tourné, vous connaissiez déjà bien Paul Vecchiali : cela donne un angle particulier au film.

E. V. : Comme j'étais proche de lui, Jacques Le Glou, le producteur d'**A vot' bon cœur**, a simplifié l'accès aux droits pour les extraits. Cela a facilité la production, mais, plus profondément, cela a dicté la forme. Je n'ai pas seulement voulu faire le portrait de Vecchiali – je ne suis pas critique, ni historien. Le film n'est pas un objet qui prétend à la moindre exhaustivité, ni à un regard objectif sur lui. C'est parce que je l'aime que j'ai fait le film.

Est-il intervenu dans votre travail ? Est-ce qu'il a vu le film en cours de montage ?

E. V. : Non, il n'a vu le film qu'une fois terminé. Il a toujours respecté mon travail. Il trouve peut-être un

peu dommage que je n'ai pas parlé de Georges Strouvé, son chef opérateur, d'Antoine Bonfanti, son ingénieur du son et de Roland Vincent, son compositeur – des gens extrêmement importants pour lui. Mais il a accepté le film pour ce qu'il est, et je sais que le film le touche.

Sa parole, seule, et des extraits : la forme du film est très épurée, presque monomaniaque.

E. V. : C'est vrai, mais Paul Vecchiali est un monomaniaque. Peut-être que moi aussi... C'était pour moi quelque chose de très évident : d'abord parce que la parole de Paul est très forte. Je l'ai vu de nombreuses fois en débat, il vit dans le contact, dans le rapport avec le public. Et puis, je ne voulais pas aller dans le saupoudrage, aller faire parler ses collaborateurs. Cela aurait été un autre projet, quelque chose de plus extérieur. Je voulais être à son écoute.

En suivant un fil chronologique, votre film montre en creux une histoire du cinéma. Paul Vecchiali évoque les noms de Truffaut, Demy, Leenhardt, Eustache, Pasolini, et aussi des actrices, à commencer par Danielle Darrieux.

E. V. : C'était l'idée, oui. Paul Vecchiali a été critique mais il a une vraie singularité : il a été Polytechnicien avant de faire du cinéma. La manière dont il a rencontré le cinéma me semble très impressionnante : il a eu comme un flash, un vertige, devant une photographie de Danielle Darrieux. La manière dont il filme ses actrices, cette obsession permanente, vient de cette image primitive, cette image



Les roses de la vie (1962)



Les ruses du diable (1965)



Femmes femmes (1974)

Paul Vecchiali, en diagonales

2005, 65', couleur, documentaire

Réalisation : Emmanuel Vernières.

Production : Sedna Films.

Participation : CNC, Ciné Cinéma, CR Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Emmanuel Vernières se concentre sur la parole de Paul Vecchiali, filmé face caméra, et montre la cohérence d'une démarche esthétique et morale. De son premier court métrage perdu, **Les Petits Drames** (1961), à la présentation au festival de Cannes de **À vot' bon cœur** (2004), le cinéaste retrace sa carrière, et ainsi, tout un pan du cinéma français – les metteurs en scène alliés qui disparaissent, et la difficulté, toujours plus grande, à faire un film.

Enfant, c'est le regard de Danièle Darrieux, au hasard d'un magazine, qui lui donne envie de faire du cinéma. Cet amour des actrices ne quittera plus Vecchiali, qui offre à Hélène Surgère le rôle d'une comédienne dans **Femmes femmes** (1974), son premier succès, et celui de l'amoureuse menteuse de **Corps à cœur** (1978). Mais si les amis sont fidèles (Noël Simsolo, Françoise Lebrun), les financiers restent sceptiques. En créant dès 1970 Diagonale, le cinéaste produit ses films et ceux de ses collaborateurs. Cet aspect familial ne doit pas faire oublier le brio d'une mise en scène lyrique qui privilégie les mouvements de caméra amples : **Once More** (1987), film qui suit sur dix ans des personnages marqués par l'arrivée du Sida, est composé uniquement de plans séquences. Extrêmes, souvent incompris, les films de Vecchiali ne cherchent pas à flatter les attentes du spectateur. Car, selon le cinéaste, "l'artiste est celui qui rend sensible aux autres ce qui n'est sensible qu'à lui-même." *M. D.*

du regard de Danielle Darrieux. Quand je lui ai demandé de parler d'**En haut des marches** [dont Darrieux tient le rôle principal], il a fondu en larmes, il était incapable de dire quoi que ce soit, c'était encore très à vif. Et puis, suivre la chronologie permet de montrer son évolution. Dans les extraits, on voit d'où il part et où il arrive ; son cinéma est très protéiforme.

Paul Vecchiali parle peu de sa méthode, de l'aspect technique, de ses intentions de mise en scène. Ce sont les extraits qui parlent pour lui.

E. V. : Je veux faire connaître Vecchiali aux gens qui ne le connaissent pas. Les détails techniques me semblent moins intéressants que de montrer qui il est, en le filmant, en l'écouter, et en montrant ce qu'il a fait.

Pourquoi pas d'autres extraits de films, et, en particulier La Machine, qui semblait pourtant incontournable ?

E. V. : J'ai décidé très tôt de la forme du film et des cinq films sur lesquels je voulais l'interroger. J'aurais pu le faire parler de tous ses films et choisir deux minutes par film, mais j'ai préféré passer dix minutes sur un seul. J'ai choisi ces cinq-là parce que d'une part mon fil conducteur était son rapport aux actrices, et d'autre part, ce sont ceux dont je suis le plus proche. On peut me reprocher, et à raison d'ailleurs, de ne pas avoir parlé de **La Machine**, qui est un film essentiel d'un point de vue historique et critique, mais ce film ouvrait sur une autre partie de son cinéma, un point de vue beaucoup plus politique, qui à mon avis est implicite dans son parcours et dans la manière dont il parle de son œuvre ; la manière dont il parle de Diagonale [sa société de production], aussi. Enfin, tous les extraits sont des passages avec deux comédiens. C'était inconscient, mais est-ce que je n'ai pas voulu retrouver quelque chose du face à face entre Paul et moi ? Une critique de télévision a écrit que mon film était "un autoportrait en miroir qui montre un homme de désir pur".

Votre film est imprégné du ton du cinéma de Vecchiali, profondément romantique. Comme lui, vous utilisez beaucoup de photographies, notamment à la fin quand défilent les visages de toutes ses actrices. Et vous lui demandez de lire la

dernière scène des Petits Drames, son premier film, perdu aujourd'hui, sur des photographies de tournage.

E. V. : On retrouve en effet des photographies dans tous ses films. Il y a quelque chose de l'ordre de l'appropriation. La cinéphilie passe par ce côté fétichiste. Et puis, la perte et la mort sont très présentes dans son cinéma. C'est quelqu'un de soixante-quinze ans que j'ai filmé, quelqu'un qui n'a plus les moyens de tourner comme il le voudrait, et dont les films n'ont plus accès aux salles. La perte est aussi là.

Paul Vecchiali insiste beaucoup sur son rapport au public et, paradoxalement, il dit au début : "On ne fait pas un film pour le public."

E. V. : Il dit surtout qu'il faut faire la route pour soi. Et que le public n'existe pas, ce qui ne l'empêche pas de penser qu'un film qui n'est pas regardé n'est pas un film. Il dit aussi qu'il n'a rien à dire, et je crois que c'est assez juste, il est dans le faire. Il ne traite pas de sujets mais il travaille avec de l'espace et des personnages : dans **Femmes femmes** par exemple, il ne traite pas de cet enfermement chez elles de ces actrices, mais il se trouve qu'il y a effectivement deux comédiennes enfermées chez elles.

Il revient aussi fréquemment sur le côté industrie du cinéma.

E. V. : C'est son flambeau : il se revendique en tant que chercheur. Il a eu une brillante carrière à la télévision où il a eu des budgets conséquents, en particulier pour la série **Les Jurés de l'ombre** (1989), qui a fait des records d'audience. Cela lui permettait à côté de faire le cinéma qu'il voulait. Il y a chez lui une part de douleur entre l'industrie et son indépendance, son exigence parfois opaque. Ce qu'il appelle la "dialectique" – le blanc et le noir, l'amour et la haine – fait partie de la richesse et de l'émotion qui se dégagent de lui et de ses films.

Dans son discours sur le cinéma, on sent une solitude de plus en plus grande.

E. V. : Sa démarche ne va pas sans solitude, ni sans exil. Il dit : "Je ne suis ni dans la marge, ni dans le

cahier." Mais est-ce qu'un chercheur n'est pas nulle part sauf dans ce qu'il trouve ?

Au fond, son statut de cinéaste underground lui convient.

E. V. : Absolument. Quand il parle de Jacques Demy par exemple, qui était son meilleur ami, il dit qu'il avait besoin de la pompe et de l'apparat hollywoodien. Lui, de toute évidence, ce n'est pas son truc. Paul est quelqu'un du groupe, de la famille. Quand je l'ai rencontré, il avait décidé d'arrêter. Lors d'une rétrospective à la Cinémathèque, Danielle Darrieux a dit au cours d'un débat : "Dites-lui qu'il n'a pas le droit d'arrêter !" Ça a été moteur. Les gens sont venus le voir et lui ont dit qu'ils étaient là pour lui. C'est comme ça que s'est fait **A vot' bon cœur**. L'essentiel à présent pour lui, c'est de continuer à faire.

Que fait-il en ce moment ?

E. V. : Depuis **A vot' bon cœur**, il a tourné trois longs métrages dans les mêmes conditions. Ils n'ont pas de distributeur car il faudrait payer le kinescopage qui coûte une fortune. **A vot' bon cœur** a dû faire 6 000 entrées, il faut amortir... Il travaille aussi avec une association de théâtre de Marseille. Il a une petite actualité : le festival de Belfort a rendu hommage à Diagonale cette année et ses films commencent à être édités en DVD. Un coffret **Once More** va bientôt sortir, avec **+ si @ff** et **Bareback**, deux longs métrages passionnants qui seront enfin accessibles.

Et vous, quel sera votre prochain film ?

E. V. : Je suis en train de faire un portrait de Françoise Lebrun, une comédienne vraiment à part et une personnalité étonnante... Les conditions de production sont difficiles, c'est un peu plus rock'n roll, mais on va y arriver !

*Propos recueillis par Martin Drouot,
décembre 2006.*

"on s'est reniflé comme deux animaux pour apprendre à se connaître"

Lorenza Ceretti a été monteuse pendant quinze ans. Elle a réalisé en 1991 un documentaire sur Éric Rochant, projeté au festival Film Makers de Milan, et en 1996, **Tu veux ou tu veux pas**, court métrage de fiction primé au Festival des Femmes de Rome et diffusé sur Rai Sat, en Italie. Elle signe en 2006 **Être présent**, un portrait du cinéaste Thomas Vinterberg. Entretien réalisé par Teddy Lussi.

Vous dites en off au début de votre documentaire que les films de Thomas Vinterberg ont changé votre vie – en précisant avec humour que cela peut arriver. Pouvez-vous développer ?

Lorenza Ceretti : Lorsque j'ai pris contact la première fois avec la production de Thomas Vinterberg pour qu'elle me donne son feu vert, j'étais bloquée dans un appartement à Paris. Je souffrais d'attaques de panique. Tout me dégoûtait et je ne trouvais plus d'authenticité nulle part. Une amie danoise m'avait prévenue que Thomas Vinterberg était un cinéaste très sollicité et qu'il avait refusé tous les projets de film le concernant. Elle m'avait alors conseillée de rester moi-même. Mais justement, à cette époque là, je n'étais plus vraiment moi-même ! Mon premier travail a donc été de retrouver un peu d'authenticité pour défendre mon idée jusqu'au bout. Mon projet échappait totalement aux schémas de financement audiovisuel. Je voulais avoir du temps – et pas de date butoir. Je voulais suivre Thomas Vinterberg le temps nécessaire. C'était la seule structure de mon projet. Alors qu'on n'avait pas d'argent pour développer le projet, j'ai dû renoncer au financement d'une chaîne de télévision pour poursuivre mes intentions. La chaîne n'arrivait pas à comprendre ma méthode. Elle voulait un *making off* de **Dear Wendy** que Thomas allait bientôt tourner. Pas moi. Heureusement, mes producteurs sont restés à mes côtés.

Quand Vinterberg a accepté, la surprise a été énorme. Mais je me suis demandé comment j'allais procéder pour aller à Copenhague alors que je n'arrivais plus à sortir de chez moi. Et je me demandais aussi pourquoi il avait choisi de me faire confiance. La force que je sentais dans ses films a fait que j'ai eu envie de pousser mes limites,



de passer outre mes doutes et mes peurs. Il fallait que j'aie à la découverte de ce cinéaste, que je découvre qui était derrière. Avec Christian Argentino [producteur de **Être présent**], on s'est lancé : cinq voyages en deux ans ; cent heures de rushes. L'énergie qui est née de ce travail m'a donné aussi la force de bouleverser ma vie, de quitter Paris et, à presque quarante ans, de recommencer une vie en Toscane, sans point fixe ni aucune sécurité financière.

Est-ce pour cette raison que vous aviez décidé de faire un film sur Thomas Vinterberg ?

L. C. : Thomas Vinterberg m'intéresse parce que je le trouve vraiment capable de montrer toute la fragilité de l'être humain, sans aucune complaisance, mais avec une énorme générosité. Heureusement, en le fréquentant, il s'est révélé cohérent avec les personnages de ses films et avec sa façon de regarder notre réalité. C'est une qualité rare. Sincèrement, cela m'est égal qu'il soit ou pas un enfant prodige. Son épaisseur allait au-delà de l'image. Je suis épatée par son courage : il ne reprend pas des recettes toutes faites, il n'a jamais couru après le succès. Il est un des rares réalisateurs à chercher. L'autre raison, et je tiens beaucoup à vous la révéler, c'est qu'à l'époque, j'avais un proche en Toscane qui allait très mal et qui avait baissé les bras. J'ai voulu montrer à cette personne qu'il fallait suivre ses propres rêves, les concrétiser, même si on a peur de se tromper.

Pensez-vous que les films de Thomas Vinterberg vont influencer votre manière d'écrire et de réaliser vos films à venir ?

L. C. : Je crois que oui. Toute rencontre profonde



Être présent

2006, 56', couleur, documentaire

Conception : Christian Argentino, Lorenza Ceretti.

Réalisation : Lorenza Ceretti.

Production : Kinok Films, TV5.

Participation : CNC.

En 1998, Thomas Vinterberg obtient le prix du jury à Cannes pour **Festen**, film manifeste d'une révolte cinématographique ourdie avec Lars von Trier, le Dogme, qui refuse tout artifice. Trois voyages au Danemark étalés sur trois ans ont permis à Lorenza Ceretti de suivre les joies et les doutes du jeune cinéaste, de son bureau de Filmbyen jusque sur le plateau de tournage de **Dear Wendy** (2005).

Copenhague, hiver 2002 : un bus annonce la sortie de **It's all about Love**, de Thomas Vinterberg. Foule et tenues d'apparat pour le soir de la première... Lorenza Ceretti filme de trop loin un cinéaste rayonnant et sollicité par tous. Au fil des voyages, la distance s'amenuise, et la réalisatrice gagne la confiance du cinéaste qui accepte même de commenter l'échec de **It's all about Love**. Pétri de doutes, comme le révèle son frère ennemi Lars von Trier, effrayé par la solitude et la séparation, comme le révèle son père, l'homme tourne pour constituer une famille autour de lui. Voilà ce qui semble émouvoir Lorenza Ceretti, qui parle en *off* à la première personne et apparaît parfois timidement au bord du cadre, les yeux baissés. Portrait de cinéaste, **Être présent** est tout autant l'autoportrait d'une spectatrice qui tente avec bienveillance de filmer un cinéaste trop vite considéré comme prodige. *T. L.*

avec un individu influence notre sensibilité. Vivre c'est s'éduquer à voir, à comprendre, à partager. Tout est vie, tout est vivant, et pour le comprendre il faut faire une chose difficile : mettre de côté son ego et aller vers l'autre. Vinterberg le fait et il arrive à recréer "la vie". C'est dur de toujours être ouvert au monde, surtout lorsqu'on tourne. Cette attitude différente, j'espère l'avoir pour mes prochains films. Il faut trouver de bons maîtres. Je cherche mes prochaines rencontres avec ce critère en tête désormais.

Êtes-vous d'accord pour dire que votre film s'intéresse plus à l'homme qu'au cinéaste ?

L. C. : Oui. Mais je dois avouer qu'au tout début, je croyais que Thomas Vinterberg avait une trentaine d'années de plus ! Je ne savais pas qu'il était plus jeune que moi. Je ne lis jamais rien avant d'aller au cinéma. J'aime être surprise. En voyant **Festen**, même aujourd'hui, je suis impressionnée par le niveau de conscience qui est exprimé dans ce film. Il faut se rappeler que Thomas avait vingt-huit ans lorsqu'il l'a réalisé. Son âge, du coup, a beaucoup joué. J'ai pensé que mon projet était intéressant parce que je saisisais un cinéaste au début de sa carrière. D'habitude, le regard est souvent rétrospectif : le documentariste revient sur la longue carrière d'un cinéaste. En outre, je souhaitais que mon film ne s'adresse pas qu'aux cinéphiles. J'ai montré le montage définitif à une amie obstétricienne. Elle s'est retrouvée dans le film, elle a pleuré d'émotion. J'ai beaucoup de gratitude envers

ceux qui m'encouragent à poursuivre cet objectif : supprimer toute idée élitiste.

Comment définiriez-vous votre place dans ce film ? A-t-elle évolué tout au long du tournage ?

L. C. : Au départ, j'étais très timide. En France, se montrer est très mal vu : on pense tout de suite qu'un réalisateur qui apparaît à l'écran a un ego surdimensionné. Mais il fallait qu'on s'habitue l'un à l'autre. Quand on met des animaux dans un même espace et qu'ils ne se connaissent pas, ils se reniflent. On s'est reniflé comme deux animaux pour apprendre à se connaître. Thomas s'est ouvert en même temps que nous. Il a fallu du temps, naturellement. Mais ensuite il a été très solidaire. Très. Et très modeste. On était en larmes le dernier jour de tournage en Allemagne. Je ne voulais pas quitter son univers. Il faut dire qu'autour de lui il y a aussi des personnes d'une rare générosité.

Vous définissez votre projet comme un portrait subjectif. Peut-on aussi y voir en creux un autoportrait ?

L. C. : Cette question je me la suis posée moi aussi après avoir vu le montage définitif. Soudain, j'ai retrouvé une part de moi-même dans ce que Thomas Vinterberg véhiculait. Il y avait un peu de moi en lui et de lui en moi. Se retrouver dans l'autre, c'est ça qui est beau et stimulant. Et aussi se rendre compte qu'on est tous liés et irremplaçables.

Propos recueillis par Teddy Lussi, février 2007.

“Mon écorce va pourrir sans qu’il y ait la moindre petite once d’âme, pour quitter le corps à l’heure du chant des psaumes et du ravissement. Le noir sans limite, le silence absolu. Absolu. Silence.” Erland Josephson.

trois pas dans la suède

Longtemps assistant à la mise en scène de Claude Régy, dont il a fait le sujet d’un **Claude Régy par les abîmes** diffusé sur Arte en 2003, Alexandre Barry a conduit sur les chemins buissonniers de la production cinématographique une rencontre, filmée au long cours, avec l’acteur suédois Erland Josephson. Des quatre films issus de ces entretiens, dont la réalisation s’est étalée sur dix ans, **Parce que c’était eux** (2004), qui entre au catalogue **Images de la culture**, rompt avec les trois autres en mettant en scène Liv Ullmann aux côtés de l’acteur. Commentaire, par Frédérique Berthet.

Exercice d’admiration, enregistrement d’une rencontre amicale où Alexandre Barry, citations de Jankélévitch ou de Josephson lui-même à l’appui, s’attache à la transmission possible d’un savoir, d’un modèle d’existence artistique. Ce modèle – qui dit l’inspiration, l’intelligence humble et la beauté d’une vie consacrée au théâtre et au cinéma, à l’interprétation des fantasmes des autres ou à l’écriture de ses propres textes (romans, poèmes et pièces) – se livre tout autant par les réponses concentrées ou amusées d’Erland Josephson que par l’expérience muette imprimée au fil des années sur son visage.

Le visage. C’est la marque stylistique commune aux films issus de ces rencontres : le gros plan attentif et anxieux sur les rondeurs abattues d’un visage, la brillance de pommettes placées haut sous des yeux rieurs, les marques du temps enregistrées dans les contrastes du noir et blanc, les rides courant en ruisseaux dans le paysage de la face, une carte du tendre revisitée par les stations de la sagesse. Plus que le corps en mouvement – que l’on aperçoit dans **Erland Josephson, proche** (2001) ou dans **Lointain secret** (2006), au fil de promenades en couleurs où la silhouette du jeune réalisateur rejoint celle du vieillard bienveillant – c’est la puissance minimale de la vie soufflée par la bouche qui est en effet au cœur de ces films.

les silences du hors champ

La bouche lippue de l’acteur, Liv Ullmann la désigne de manière abrupte et frontale dans **Parce que c’était eux** (2004). Pour dire comment elle regarde le visage d’Erland Josephson, l’actrice s’attarde en

effet sur le mystère de cette bouche qui “interroge”, menace même ses interlocuteurs d’un inaudible “gare à vous” et scelle surtout un secret que, avoue-t-elle, “j’aimerais bien connaître : qui n’est ni dans tes livres, ni dans ce que tu dis”.

Liv joint le geste à la parole : cette bouche que l’on croyait sommée de répondre aux questions du réalisateur, est, en réalité, une interrogation en soi – un questionnement que l’actrice tente de recueillir à sa manière en effleurant du bout de ses doigts les lèvres entrouvertes de Josephson. Il y a ainsi, à la huitième minute du film, une tension quasi érotique qui se résout dans une déclaration d’amour – un “je t’aime” suédois non traduit dans la version sous-titrée – glissée *in extremis* avant le fondu au noir d’une première séquence à couper le souffle et consacrée à “ce que m’inspire ton visage”.

Le baiser : le seul moment où les corps se touchent, par un tout petit coin de la (sur)face de la peau. Après s’être longuement regardés et parlés, Liv Ullmann et Erland Josephson s’approchent ainsi, une seule et déterminante fois, du miroir invisible que le film paraît avoir placé entre eux. Et cet instant de mise en scène, ce plan où Liv et Erland, tous deux également réalisateurs et auteurs, se ressaisissent du film de leur admirateur, convoque presque à lui seul tout le hors champ bergmanien de ce **Parce que c’était eux**.

“Il s’agit (et j’étais sur le point d’écrire “comme à l’ordinaire”) de la Vie, de l’Amour et de la Mort,” résume Ingmar Bergman pour dire son rapport au cinéma dans une note aux collaborateurs de **Face à face** (avec L. Ullmann et E. Josephson, 1976). Ce plan du baiser emmène ainsi avec lui la cohorte des fantômes de l’exilé de Fårö et en particulier : **Au**



seuil de la vie (1958), **Le Visage** (1958), **À travers le miroir** (1961), **Le Silence** (1963), **Persona** (1966) ou **Les Deux Bienheureux** (1986).

Alexandre Barry nomme cet absent, ce tiers omniprésent, à la toute fin de son film, à la sixième séquence : “Je sais que vous avez chacun une relation privilégiée avec Ingmar Bergman : dans quelle mesure cette relation intervient-elle dans votre amitié ?” Quand la question advient, littérale et presque trop évidente, le film a en réalité depuis bien longtemps interrogé et enregistré ces liens de toujours au maître suédois.

deux formes ont tout à l’heure passé

Parce que c’était eux a été enregistré au Théâtre royal de Stockholm au printemps 2004, sans qu’aucun élément ne vienne de manière explicite, dans la diégèse, inscrire le film dans un temps ou un espace déterminé. La seule chose reçue comme certaine c’est que Josephson, né en 1923, est à l’automne de sa vie ; Ullmann, née en 1938, semble invitée là comme pour le saluer une dernière fois à l’image : “On a l’air d’avoir le même âge parce qu’on parle de la même chose,” explique-t-elle.

Le film dessine en douze séquences un double portrait : face à face, ou chacun leur tour face à la caméra (qui occupe alors la place de l’absent), ils racontent une amitié admirable nouée dans et par le travail. “Il est important d’avoir le travail en commun, un sujet de conversation concrète,” dit Erland ; “il faut qu’on ait quelque chose à faire ensemble, cinéma, théâtre ou autre, car sur une île on deviendrait embarrassés et timides,” précise Liv. Entre deux aveux, deux déclarations, le film reprend certes par intervalle sa respiration, en puisant dans le ralenti imprécis d’un défilé d’arbres dont on rêve qu’il vient de Suède. Pourtant toutes les étapes du travail des deux artistes ne sont pas retracées. Il revient au spectateur de reconstituer hors champ la trajectoire de chacun des deux interprètes, et leur intégration progressive et déterminante dans l’œuvre d’Ingmar Bergman.

Josephson et Bergman se sont rencontrés au théâtre de l’université de Stockholm en 1940 et le jeune acteur apparaît dans un des premiers films du réalisateur, **Il pleut sur notre amour**, en 1946. Liv Ullmann, elle, a fait son entrée dans cette histoire près de vingt ans plus tard, par l’intermédiaire de Bibi Andersson avec qui elle partage l’affiche dédoublée de **Persona**. **Parce que c’était eux** ne

Liv Ullmann - Erland Josephson Parce que c'était eux

2004, 57', couleur, documentaire

Réalisation : Alexandre Barry.

Production : Point du Jour.

Participation : CNC, TV5, Ciné Cinéma.

Alexandre Barry met en scène Liv Ullmann et Erland Josephson, les acteurs de **Scènes de la vie conjugale** d'Ingmar Bergman, dans un double dispositif filmé en noir et blanc. Face à face, ils se racontent et racontent leur indéfectible amitié en d'émouvantes confessions; chacun leur tour face à la caméra, ils complètent ce portrait réciproque, admiratifs et fiers d'avoir su construire et préserver une relation unique. "Pourquoi n'es-tu jamais tombé amoureux de moi ?" demande Liv Ullmann à Erland Josephson. Ce "sentiment très vaste" que chacun dit nourrir pour l'autre excède de beaucoup, en effet, la simple histoire de nombreux couples de cinéma. Le dispositif mis en place par Alexandre Barry, ce face-à-face a priori un peu emprunté, rend bien compte au contraire de leur complémentarité. Au fur et à mesure de leurs collaborations et de leurs éloignements, chacun a proposé à l'autre son reflet. Sous ce point de vue ils retracent leurs carrières riches et longues, fuyant la chronologie pour s'attarder réciproquement sur leur apport et leurs qualités en tant qu'acteurs ou metteurs en scène. L'ode à l'amitié se double ainsi d'une élégie de la vieillesse, chacun y démontrant une vitalité intacte. Au-dessus d'eux plane néanmoins l'ombre d'Ingmar Bergman, réfugié dans le mutisme: son absence, soulignée ici par celle de tout extrait, impose à leur relation comme à ce film sa marque discrète. *M. C.*



dit pas combien de fois et de quelle manière ensemble ou séparément ils ont travaillé dans les films de Bergman, ne précise pas davantage par le menu la filmographie ou la bibliographie que chacun a conduit en indépendant de l'autre; les séjours de la Norvégienne aux États-Unis ne sont pas racontés; les allers-retours du Suédois vers l'Italie pas mentionnés. Toute cette matière est comme rentrée et ce qui s'en dit devient l'essentiel.

Il est question: de la première fois où les deux acteurs jouent ensemble dans un film de Bergman, **L'Heure du loup** (1968), alors que Liv est enceinte de Bergman, ce qui lui permet d'emblée de nouer avec Josephson une relation de pure camaraderie ("On a tant ri ensemble et joué comme des enfants!" – "J'étais reconnaissante de ne pas être vue juste comme une fille dont on tombe amoureux"); du paradigmatique **Scènes de la vie conjugale** (1973) pour lequel Erland déclare son admiration pour le travail de Liv: "Lorsque tu apprends que l'homme t'as trompée... le visage change... la couleur change... Je vois combien une sensation peut être complexe quand on l'interprète"; puis du premier film de la réalisatrice, qui fait les louanges de l'interprétation de Josephson en vieux juif dans son **Sofie** (1992); et enfin du dernier opus magistral d'Ingmar Bergman, **Saraband** (2003). C'est ce film qui forge l'ultime constat de Josephson: "Il y a une influence réciproque entre nous trois."

Envisagé comme un exorcisme après la mort de sa femme, soutenu par le vieil ami Erland Josephson, **Saraband** a pris la forme scénaristique des retrouvailles entre la Marianne et le Johan qu'Ingmar Bergman avait fait divorcer trente ans auparavant dans **Scènes de la vie conjugale**. Par la grâce de **Saraband**, Bergman, Josephson et Ullmann ont ainsi pu une ultime fois se remettre ensemble au travail. Et c'est là le véritable arrimage de ce **Parce que c'était eux**. Entre la sortie de **Saraband** sur les écrans à l'hiver 2003 et son édition DVD par Arte en 2005, il en forme la part secrète, logé dans les bonus du DVD.

Josephson dit de Bergman: "Il aime les acteurs, il vit avec eux, mais ne les prend pas en considération dans ce qu'il écrit ou énonce. Tarkovski fait la même chose. Cela décrit trop peu ce que nous faisons, quand il parle de cette manière." Dans la voix de Liv Ullmann, l'amertume est presque perceptible: "Comme on a Ingmar Bergman en commun, on a toujours des choses à se dire parce qu'on parle de Bergman... Pourquoi il ne parle jamais de cette vie

qu'on a eu avec lui comme on en parle, nous?" Le film de Barry, comme dirigé par Josephson et Ullmann, restaure au final ce manque: comme on écrit "pour rejoindre en silence cet amour qui manque à tout amour" (Christian Bobin in **La Part manquante**) les deux interprètes sont là pour se dire ce qu'ils n'entendront jamais assez de la bouche de Bergman: de la reconnaissance pour leur art.

Et leur dialogue de se répondre en miroir. Erland à Liv: "Tu as été la porte-parole de sa sensibilité." Liv à Erland: "Et toi, tu l'as été de manière profonde dans **Saraband**." Le film dit la parole qui ne sera jamais entendue et qu'il est vain d'attendre: pas seulement celle de Bergman, mais celle qui demeure, par essence, rétive à tout discours.

Le film conclut ainsi sur la réserve paradoxale – mais c'est bien le propre du comédien d'être dans le paradoxe – d'Erland Josephson: "Il faut espérer qu'il reste des choses non dites... On ne peut pas dire toute une vie en quelques instants et, toute une vie, on ne peut vivre avec ce qui est entièrement dit. Le non-dit est une source... Je crois qu'on a eu une relation fantastique ensemble." Et Liv Ullmann de poursuivre: "Le plus important entre nous est le non-dit." **Parce que c'était eux** aboutit donc à une forme d'inachèvement – inachèvement nécessaire pour retarder la ponctuation suprême donnée par la mort. Car dans ce double portrait, plus que les noms et les souvenirs, ce qui se profile en effet c'est la mort: on perçoit bien comment elle rôde, fauve, entre les deux interprètes aux cheveux blancs. C'est elle qui tisse les visages à la façon d'une invisible Parque et disperse les motifs de la vanité – crâne, squelette, sablier, bougie – dans le récit et dans la voix, la seule chose qui ne vieillit pas, d'après Liv.

*Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux spectres ont évoqué le passé...
Tels ils marchaient dans les avoines folles,
Et la nuit seule entendit leurs paroles.
(Paul Verlaine, **Colloque sentimental**,
in **Fêtes galantes**)*

Frédérique Berthet



que d'être acteur au cinéma.



tu as reflété pour moi
une sensation qui était



très importante pour moi.



Nous sommes en quelque sorte
détendus ensemble.



Oui, voilà ! Tu es presque le seul ami
avec qui j'ai une liberté totale.



Tu n'exiges ni n'attends
rien de moi, et pareil...



Je crois que ça vient beaucoup
de ce qu'on a tant ri ensemble.



- Qu'on joue comme des enfants.
- Oui, comme des enfants.



Et puis qu'on a – et on a eu –
une passion pour nos métiers.



“La première chose que j’ai faite c’est d’étudier la perception... J’ai passer trois ans à faire des expériences avec des boucles, pour tester un certain nombre de choses, pour savoir comment travaille la perception par rapport aux boucles de films, en défaisant comment le cinéma fonctionne normalement.” Rose Lowder.

“des rapports humains et cinématographiques tout à fait différents”

La collection **Cinexpérimentaux**, conçue par les cinéastes Frédérique Devaux et Michel Amarger, explore depuis 2000 les rivages du cinéma dit expérimental, à travers des portraits de réalisateurs, mais aussi de structures de diffusion et de production. **Marcel Hanoun, une leçon de cinéma** a été présenté dans le n° 20 d'**Images de la culture**. **Rose Lowder** fait son entrée à présent au catalogue. Entretien avec les auteurs, réalisé par Mathieu Capel.

Rose Lowder

2002, 24', couleur, documentaire

Réalisation : Frédérique Devaux, Michel Amarger.

Production : EDA/Devaux Amarger.

Dans le cadre des **Cinexpérimentaux**, une collection conçue par les réalisateurs, Rose Lowder guide Frédérique Devaux et Michel Amarger au cœur de son œuvre. Cette visite se nourrit bien sûr d'extraits de ses films, mais elle consiste essentiellement à retrouver, dans le quotidien de la ville d'Avignon où s'est installée la cinéaste, les expériences princeps, le cheminement théorique et sensoriel à l'origine de pièces faussement abstraites.

Deux axes traversent les films de Rose Lowder. Aisément repérable, le premier engage les qualités sensorielles à l'œuvre dans le médium cinématographique : la succession des tons, le rythme de défilement des photogrammes, leur chevauchement, fournissent la trame de films courts dont toute narration classique semble congédiée. Telle est pour Lowder la définition même de l'art : “Accéder à des informations, des sensibilités [...] qui nous mènent à une autre dimension.” Sur les lieux de tournage des films, nous ouvrant les cahiers où elle détaille scrupuleusement chaque photogramme et en conçoit le montage, elle livre ainsi le secret de **Parcelles** (1979), **Roulement, rouerie, aubage** (1978), **Tournesols** (1982), **Quiproquo** (1992) ou **Couleurs mécaniques** (1979). Ce dernier titre, allusion au **Ballet mécanique** de Léger, révèle d'ailleurs le deuxième axe de son œuvre : le retour constant à l'histoire d'un médium qu'elle s'amuse à “défaire” pour mieux étudier les mécanismes de la perception. *M. C.*

Quelle est l'origine des Cinexpérimentaux ?

Frédérique Devaux : Nous nous sommes aperçu en 2000 qu'il n'y avait rien sur les cinéastes expérimentaux – nous-mêmes sommes dans ce milieu depuis trente ans.

Nous avons donc eu l'idée de faire des portraits. D'abord de formats réduits, quatre fois quinze minutes, parce que c'est notre propre association, les Productions EDA, qui les produit. Nous pensions également que les chaînes de télévision seraient intéressées – ce qui n'étaient pas le cas, même si par la suite nous avons pu travailler avec elles. Mais nous nous sommes bientôt rendu compte qu'il fallait se donner le temps de dire ce que le cinéaste et nous-mêmes avons à dire. Puisque nous sommes nos propres producteurs, ces portraits n'ont donc pas aucune limitation : qu'il s'agisse du format donc, de la nationalité ou du style.

Michel Amarger : L'envie de partager, grâce au documentaire, ce que nous savons d'autres cinéastes s'est liée à notre propre travail de cinéastes et plasticiens. Nous avons voulu permettre ainsi aux spectateurs d'approcher ceux qui font le cinéma expérimental, pour qu'ils se familiarisent avec des pratiques parfois tenues pour trop exigeantes ou trop éloignées des gens.

Vos travaux se partagent entre cinéma expérimental et documentaire. Mais pour ce projet la forme documentaire allait-elle de soi ?

M. A. : oui, dans la mesure où cette forme serait en résonance avec l'action des cinéastes eux-mêmes. Dans le cadre de portraits adressés au grand public, la forme documentaire était donc importante, mais il fallait l'adapter sans cesse à l'univers de ceux

qu'on filmait, à leur travail, à leur personne.

F. D. : je ne suis pas d'accord quand vous dites que nous faisons une distinction entre cinéma expérimental et documentaire. Je me bats contre ça depuis vingt-cinq ans. Pour moi il n'y a pas de genre. Les deux formes sont finalement très proches : il faudrait seulement trouver une forme idéale au-delà de toute distinction. Ce que dit Michel est donc vrai : la forme documentaire était la mieux appropriée, mais nous nous sommes posé des milliers de questions : comment faire ? Adopter une forme proche des films du cinéaste en question ? Rester dans une forme neutre ? etc. Le documentaire ne s'est pas imposé avec tant de facilité.

A propos de résonance formelle, qu'est-ce qui préside aux plans de tournesols que vous filmez dans Rose Lowder ? S'agit-il simplement de fournir un contrepoint à ses Tournesols ?

M. A. : Rose Lowder est très connue pour cette série. Il était difficile de ne pas l'aborder, sans s'y attarder non plus parce que ce n'est qu'un des aspects de son travail. La filmer parmi des tournesols permet de la situer dans son environnement géographique et cinématographique – bien sûr il ne s'agit pas de refaire les plans de ses films. On essaie au contraire de mettre en valeur le travail du cinéaste, en privilégiant les extraits de films, les explications ou les images en relation directe avec sa pratique.

F. D. : Nous travaillons avec le ou la cinéaste, qui est libre de décider par exemple de l'endroit où il ou elle veut aller. C'est Rose qui, ainsi, a souhaité se rendre à Fos-sur-mer. Elle voulait nous montrer comment elle avait fait son film, alors que nous-mêmes ne

l'avions pas prévu. Pour les **Cinexpérimentaux** nous laissons systématiquement la parole aux cinéastes, en intervenant le moins possible, comme nous décidons avec eux de la mise en scène.

Le mode de production n'est-il pas aussi important que les films eux-mêmes ? Marcel Hanoun, Rose Lowder, Pip Chodorov, Nicolas Rey ne semblent-ils pas tous vouloir s'échapper des circuits de production usuels ?

F. D. : Croire que l'autoproduction définit la spécificité du cinéma expérimental est un vieux malentendu. C'était vrai encore à la fin des années soixante-dix. Mais c'était une période de contestation. Aujourd'hui, c'est un vieux truc qui nous colle à la peau et qui colle à la peau du cinéma expérimental. On n'en est plus là, on est presque en 2010. Et cette façon d'envisager le cinéma expérimental n'a toujours pas changé : l'autoproduction n'est pas un postulat de base, elle est une conséquence. Les cinéastes expérimentaux n'ont jamais refusé d'être produits. Au contraire, ce sont les instances successives qui pour telle ou telle raison ont refusé d'aider le cinéma expérimental. D'un côté, elles considéraient que ça ne ressortissait pas au cinéma mais aux arts plastiques ; de l'autre, on nous disait que ce n'était pas des arts plastiques, ainsi de suite. Bref, on ne choisit pas les gens parce qu'ils s'autoproduisent, mais en fonction de leur travail.

M. A. : Il est vrai que nous croisons beaucoup de gens qui travaillent dans des conditions d'indépendance. Mais tous les cinéastes auxquels nous nous sommes intéressés ne s'autoproduisent pas, ou pas toujours : certains, comme Marcel Hanoun, ont pu être financés par des organismes importants ou trouver des subventions. Les conditions de production ne sont donc pas un critère de sélection. Cela dit, la série des **Cinexpérimentaux** permet de souligner que beaucoup font les films qu'ils font, parce qu'ils sont libres de les faire. Et cette liberté s'obtient lorsqu'on produit avec ses propres moyens. C'est d'ailleurs le cas ici : nous travaillons en indépendants pour être libres de choisir durées, formats et modes de diffusion. Ce qui ne signifie pas bien sûr que nous refuserions l'aide éventuelle d'une chaîne de télévision ou d'un producteur privé. Mais si nous avions attendu d'être aidés, cette série n'aurait jamais vu le jour.

F. D. : Le critère serait plutôt la liberté et le désir du cinéaste, et la façon dont ils s'accordent à nos propres désirs. C'est une question d'empathie, pas de circuit économique.

Les Cinexpérimentaux ont-ils pour objectif de rendre plus audible le discours politique d'un cinéma qui souvent est associé à l'abstraction ou à des questions de perception sensorielle ?

F. D. : Oui, si l'on prend le mot "politique" dans son sens étymologique, les rapports des individus avec et dans la *polis*. Les artistes qui nous intéressent articulent une esthétique personnelle à leur manière de vivre. Rose Lowder en est un excellent exemple : elle est "marginale" parce qu'elle applique dans la vie quotidienne ses idées sur le monde et la société. Faire du cinéma expérimental est une

question de posture et de philosophie. C'est un cinéma forcément engagé – peut-être est-il possible, en se cachant derrière une fiction, de ne pas s'engager, mais le cinéma expérimental est, lui, toujours engagé.

M. A. : Qu'il soit expérimental ou non, le cinéma a de toutes façons des résonances politiques, même dans le cadre d'une fiction : filmer des petits-bourgeois n'a pas le même sens que faire un *road movie* en Amérique du Sud. Les cinéastes expérimentaux recherchent tous des manières alternatives de vivre et de s'exprimer. Mais certains mettent en place des dispositifs réactionnaires, d'autres proposent des œuvres progressistes et libératrices.

F. D. : Le cinéma expérimental, c'est de la politique...

M. A. : Comme tout acte d'expression artistique est un discours politique, qu'il soit masqué, détourné ou non.

F. D. : De toutes façons, un cinéma non-engagé ne m'intéresserait pas. L'art pour l'art n'est pas intéressant. Mais d'ailleurs, "l'art pour l'art" a-t-il jamais existé ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une vision d'historien ? Même le Parnasse de Gautier était engagé. Être artiste signifie prendre position, sinon vous faites autre chose. Un artiste qui n'aurait rien à dire ne pourrait sûrement pas survivre.

La diffusion a toujours été une part importante de votre travail. Dans les années quatre-vingt, vous avez organisé le Festival International d'Avant-Garde. Aujourd'hui certaines des œuvres que vous diffusiez sont accompagnées, dans leur format VHS ou DVD, par un des Cinexpérimentaux. Cela signifie-t-il que la diffusion seule ne suffit plus, et qu'il faut aussi expliciter les œuvres ?

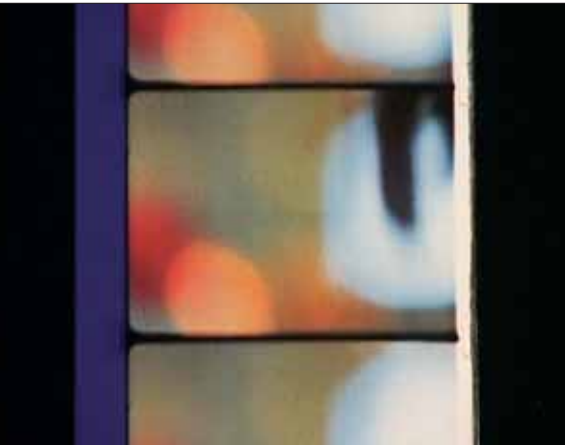
F. D. : Il s'agit exactement de la même chose. Nous diffusons des idées, des pensées, des "faire". En 1987, nous avons arrêté d'organiser le Festival International d'Avant-Garde qui nous prenait beaucoup de temps, pour continuer nos propres travaux. D'autres personnes se chargent depuis de ce travail et organisent d'autres festivals. Il était donc possible de passer la main. Mais nous avons continué à diffuser certains films en province ou à l'étranger, à établir des programmations. Nous ne nous sommes jamais arrêtés de diffuser. Simplement la forme de cette diffusion a changé. Je ne suis pas sûre qu'il faille invoquer l'évolution de la société : c'est notre trajectoire plutôt qui a évolué.

M. A. : C'est effectivement une question de parcours. On ne peut pas toujours faire la même chose. Mais organiser un festival, faire un film, diffuser, éditer, participent d'une même démarche de diffusion, dont les formes changent selon l'époque. Le cinéma documentaire, expérimental ou alternatif est un va-et-vient. C'est un cinéma du désir, que l'on fait quand on en a envie.

F. D. : Il faut dire aussi que j'enseigne depuis vingt-cinq ans. Au contact de jeunes étudiants (et de moins jeunes), je me suis dit qu'il serait intéressant de développer ce genre d'approches.

Justement le terme de "pédagogie" vous semble-t-il convenir aux Cinexpérimentaux ?





F. D. : La "pédagogie" a parfois une connotation péjorative, elle peut apparaître stricte et fermée. Dans ce sens, nous ne voulons pas faire un travail "pédagogique", même si les premiers **Cinexpérimentaux** le sont un peu. Les plus récents, en revanche, sont plutôt dans une optique de transmission – je préfère en effet parler de transmission, dont le sens est plus large, tourné davantage vers l'avenir. On y trouve aussi l'idée de chaîne, très importante : chaîne entre les cinéastes, entre les spectateurs et nous, entre les spectateurs et les cinéastes.

M. A. : La pédagogie n'impose pas forcément de carcan académique. Être pédagogue peut être très ouvert, très positif. Montrer comment travaille un cinéaste, comment il situe son travail, comment lui-même se situe dans le monde, est un travail pédagogique. Il ne s'agit pas d'être exhaustif : que ce soit sur une heure et demie ou dix minutes, nos portraits sont des approches. Ils introduisent le spectateur dans l'univers d'un artiste : un artiste que nous connaissons, dont nous connaissons les pratiques, qui nous ouvre ses portes et fait le film en concertation avec nous. Sans collaboration étroite avec le cinéaste, les films seraient complètement différents.

Dans vos coréalisations plus anciennes vous semblez avoir des postes relativement bien définis : Frédérique Devaux du côté de l'image, Michel Amarger du côté sonore. Pour les Cinexpérimentaux, comment s'organise ce travail à deux ? Vous venez d'ailleurs de livrer des éléments de réponse, puisqu'il s'agirait plutôt d'un travail à trois...

F. D. : Disons que cette répartition s'est faite naturellement. Comme j'ai longtemps été monteuse, je m'occupe du montage. Michel travaille depuis longtemps pour la radio, il a fait le son de nombreux films (dont les miens), le son est donc son domaine. Mais à part ça, nous travaillons ensemble, pour les repérages, le découpage, les entretiens... même le montage finalement se fait à deux. Je ne suis donc pas sûre qu'on puisse vraiment parler de répartition.

M. A. : Nous avons chacun des domaines de prédilection, mais tout se fait en collaboration. Chaque film est un échange, c'est ce qui nous intéresse ici. Il est le résultat de nos concertations. La rencontre avec un ou une cinéaste, bien sûr, est centrale. C'est grâce à son accueil, à son écoute que se dessine peu à peu le travail.

F. D. : Michel et moi nous connaissons très bien, puisque nous travaillons ensemble depuis trente ans. Mais chacun conserve son domaine réservé. Michel, par exemple quand il tourne un film comme **Regards de femmes**¹ ; moi quand je fais mes films en Kabylie².

M. A. : Ce que nous faisons chacun de notre côté vient, de fait, alimenter le prochain échange.

F. D. : Cela dit, les **Cinexpérimentaux** n'existeraient pas sans l'équipe, très soudée, que nous avons fini par constituer avec notre chef-opérateur, Frédéric Tabet. Maintenant Frédéric connaît bien le milieu et les personnes, il peut tourner seul si l'on n'est pas libres. Cette notion d'équipe est très importante, c'est elle qui permet au projet de fonctionner, car

elle nous permet de ne pas être repliés sur nous.

M. A. : Le chef-opérateur est maintenant très impliqué dans les projets, il apporte d'ailleurs des idées. Les techniciens sont très importants : quand on se permet d'aller chez un cinéaste, dans son intimité, dans ses archives, dans son espace personnel, il faut faire preuve de délicatesse. Connaître les enjeux du tournage, connaître aussi la façon dont un cinéaste se situe dans son espace et son lieu de travail. Nous essayons donc, même si nous n'avons pas toujours travaillé avec les mêmes preneurs de sons, les mêmes assistants, d'avoir une équipe petite et attentive, qui nous permette d'investir l'univers de quelqu'un sans trop le perturber ni faire de dégâts. La rencontre des techniciens avec le cinéaste est donc un aspect très important des films. Il faut savoir instaurer une certaine convivialité, une relation de complicité.

F. D. : Le rythme des cinéastes aussi est très important. Rose Lowder et Stephen Dwoskin ont par exemple leur propre rythme. Frédéric a très bien su s'y adapter.

M. A. : Le dispositif que nous mettons en place – la caméra, les projecteurs, le matériel technique – doit être réceptif à l'environnement. Dans un dispositif fictionnel, tout le monde est au service de la fiction. Le documentaire exige au contraire une grande souplesse, car nous sommes à l'écoute et au service de ceux que nous filmons. Ce sont des rapports humains et cinématographiques tout à fait différents.

Propos recueillis par Mathieu Capel, février 2007.

1. Cf. *Images de la culture* n° 21, p. 87.

2. Voir, par exemple, *Entre deux rives* (2004), ou la série des *K*, commencée en 2001.

Les **Cinexpérimentaux** sont édités par Re:Voir Vidéo et Productions EDA : # 1 – **Martine Rousset** (2000) ; # 2 – **Nicolas Rey** (2000) ; # 3 – **Vivian Ostrovsky** (2002) ; # 4 – **Pip Chodorov** (2002) ; # 5 – **Rose Lowder** (2003) ; # 6 – **Marcel Hanoun** (2003) ; # 7 – **Stéphane Marti** (2003-2005). À paraître : *Light Cone, une coopérative de cinéma* ; **Steven Dwoskin** ; *Cinéastes japonais, quatre artistes*.

“Mon père disait je veux être un bouchon et je crois que tout homme sage devrait vouloir être un bouchon. On est sur l’eau, il faut savoir aller suivant le courant. Maintenant, il ne faut pas que le bouchon soit absolument inconscient, il vaut mieux tout de même s’arranger pour que le courant soit en votre faveur... Mais il ne faut pas remonter le courant, il faut suivre le courant.” Jean Renoir.

dépeindre jean renoir

Deux nouveaux films au catalogue, **Autour du Fleuve** d’Arnaud Mandagaran et **Renoir(s)**, en suivant les fils de l’eau d’Anne-Marie Faux et Jean-Pierre Devillers, viennent compléter une filmographie déjà riche, consacrée au cinéaste.

Certains cinéastes n’y échappent pas. Ils deviennent, à leur insu, des repères incontournables. C’est au cours du tournage en Inde du **Fleuve** (1950) que, bon élève, Satyajit Ray prend notes et photographies, et décrit à Jean Renoir ce qui deviendra son premier film, **Pathar Panchali** (1955). C’est en voyant **Le Fleuve** que James Ivory découvre l’Inde, pays auquel il consacrera pas moins de quatre films.

De François Truffaut à Maurice Pialat (dont Anne-Marie Faux et Jean-Pierre Devillers évoquent les films comme des descendances possibles du cinéaste), en passant par Jacques Rivette qui tourne en 1966 un numéro de la collection **Cinéastes de notre temps**, Renoir a un statut à part dans le cinéma français, celui de “Patron”¹. Plus qu’un simple repère, il est donc un Maître sur les pas duquel s’avancent deux nouveaux documentaires, quelque vingt-sept ans après sa mort. **Renoir(s)**, en suivant les fils de l’eau sacralise la voix du cinéaste donnant des pistes pour expliquer son art et celui de son père, Auguste Renoir, tandis qu’**Autour du Fleuve** retrace amoureusement l’aventure indienne de Jean Renoir, en retrouve les protagonistes qui effeuillent leur cahier de souvenirs, mettant ainsi en abyme la fétichisation qu’opère le film lui-même.

le nom du père

Si Renoir est aussi facilement devenu la référence du cinéma français, c’est qu’il représente une continuité esthétique, contenue dans son nom, lisible dans ses films. À la façon de l’exposition **Renoir / Renoir** mise en place par Serge Lemoine et Serge Toubiana pour la réouverture de la Cinémathèque française en septembre 2005, **Renoir(s)**, en suivant les fils de l’eau multiplie les raccords entre les films du fils et les tableaux du père : **La Balançoire** (1873) et **Une Partie de campagne** (1936); **Bal au Moulin de la Galette** (1876) et **French**

Cancan (1955); **Danse à Bougival** (1883) et **Les Bas-Fonds** (1936). Les titres eux-mêmes affirment la filiation avec l’impressionnisme : **Le Déjeuner sur l’herbe** (1959) rejoue et déplie la femme nue au milieu d’hommes habillés du tableau d’Edouard Manet (1863).

Cependant, le film d’Anne-Marie Faux et Jean-Pierre Devillers dévoile aussi les limites de ce jeu des ressemblances, qui justifierait le cinéma en tant qu’art via la peinture et qui réduirait la démarche de Renoir à une imitation, alors qu’elle est tout l’inverse. Le cinéaste parle du “miracle de Renoir peignant”, or on n’imite pas un miracle... Si l’influence de l’impressionnisme du père il y a, elle est à chercher davantage dans la naissance du geste créateur que dans les motifs. Quand le cinéaste décrit les modèles “naturels” du peintre et le rapport des corps à la lumière, la poétique pourrait aussi bien s’appliquer à ses films. C’est pour trouver un écrin à la beauté d’un modèle de son père, Catherine Hessling – qui deviendra sa propre femme – que Jean Renoir écrit son premier film, **Catherine**, en 1924. Son geste naît de la volonté de représenter une femme réelle, libérée du cadre de la peinture, s’épanouissant dans un naturalisme purement cinématographique. C’est ainsi qu’il filmait toutes ses actrices, y compris les stars Ingrid Bergman ou Anna Magnani, métamorphosant leur “aura de cinéma” en une sensualité inédite, préférant à une image trop figée les mouvements imparfaits, mais ô combien plus charmeurs, du réel.

la méthode du fils

Autour du Fleuve insiste sur un détail qui n’en est peut-être pas un. En attendant du matériel qui tarde à arriver en Inde – la caméra est trop bruyante – Jean Renoir filme des plans muets, documentaires, ceux qui ouvriront **Le Fleuve**. Comme les impressionnistes qui peignent d’après nature, son cinéma

se laisse imprégner par le réel. Mais l’improvisation était bien préparée, attendue même, puisque, dès l’écriture du scénario, Renoir avait ajouté au roman de Rumer Godden le personnage de la jeune métisse, Mélanie, comme une première entrée dans le monde indien. Avec l’opportunité de ces plans documentaires, le cinéaste renoue en Inde avec une notion qu’il avait quelque peu oubliée aux États-Unis : la liberté. Après l’échec de son sixième film à Hollywood, **La Femme sur la plage** (1946), la RKO libère le cinéaste de son contrat, le dédommageant afin qu’il ne réalise pas ce dernier film. La carrière américaine de Renoir, si elle sera réévaluée plus tard par les critiques de la Nouvelle Vague, ne le laisse pas sans ressentiment : à la différence d’un Fritz Lang, il ne s’est pas adapté pas aux diktats des studios hollywoodiens. Son réalisme a été jugé trop français.

l’artisan et le philosophe

De **La Grande Illusion** (1937) à **La Règle du jeu** (1939) en passant par **La Marseillaise** (1938), le cinéma de Jean Renoir offre le miroir d’un pays et d’une époque. “Les hommes se divisent en catégories de travail et non par nation”, aimait-il à répéter. À travers son œuvre, le cinéaste réfléchit une double culture française, le roman réaliste du XIX^e siècle qu’il a, de Zola à Maupassant, souvent adapté, et la philosophie des Lumières, imprégnant nombre de ses films, **La Règle du jeu** en particulier. Sa mise en scène se fait trait d’union entre un réalisme sensuel et une composition théâtrale, entre l’homme saisi dans le paysage et l’homme cadré dans la société. Car tous ses films racontent la même histoire, celle du vilain petit canard, ou comment un étranger entre dans un milieu qui n’est pas le sien et s’y perd.

Ainsi, c’est Jurieux, le roturier amoureux qui ne connaît pas “la règle du jeu”, qui meurt, tué par erreur...

Si la morale des récits est exemplaire, c’est que le regard de Renoir l’est aussi, guidant celui du spectateur : dans **Le Crime de Monsieur Lange** (1935), la caméra suit, en un seul plan, Monsieur Lange traversant la vie d’un immeuble, comme inexorablement porté vers sa future victime. Sa mise en scène s’avère une inépuisable leçon de cinéma. Qu’il discourt dans **Renoir(s) au fil de l’eau**, ou que d’autres l’évoquent dans **Autour du Fleuve**, Jean Renoir apparaît bien comme le “Patron”, c’est-à-dire un cinéaste moral, mais moins celui qui juge que celui qui montre le chemin.

Martin Drouot

1. Le “Patron” est le surnom donné à Renoir par **Les Cahiers du Cinéma** dans l’article qui lui est consacré en 1957, et que Jacques Rivette reprend pour **Cinéastes de notre temps**, collection qui deviendra **Cinéma, de notre temps**.

histoires de cinéma



*Aux Indes, les femmes
honnorent leurs hôtes...*



avec de la farine de riz délayée.



*Nous vous offrons ainsi ce film
entièrement tourné aux Indes*

Autour du Fleuve

Voir au catalogue général

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

Jean Renoir le patron

(collection **Cinéma, de notre temps**)
de Jacques Rivette, 1966, 97'.

La Direction d'acteur par Jean Renoir

de Giselle Braunberger, 1968, 22'.

La Règle du jeu (1939) de Jean Renoir

(collection **Image par image**)
de Jean Douchet, Radha-Rajen Jaganathan,
Makiko Suzuki et Pierre-Oscar Lévy, 1987, 43'.

Pierre Braunberger, producteur de films

de Pierre-André Boutang, Gisèle et Laurence
Braunberger, Annie Chevallay et Serge Toubiana,
1992, 3 x 54'.

Un Tournage à la campagne

de Jean Renoir (montage des plans par Alain
Fleischer), 1936-1994, 86'.

Le Cinéma, une histoire de plans

d'Alain Bergala, 1996, 12 x 9'.

Joseph Kosma (collection **Musiques de films**)

de Serge Le Péron, 1996, 55'.

D'Angèle à Toni

d'Alain Bergala, 1998, 35'.

Gabin, gueule d'amour

de Michel Viotte, 2001, 80'.

Dans la collection **Encyclopédie audiovisuelle
du cinéma** de Claude-Jean Philippe, 1977,
40 x 26' :

**Les Années 20 – Jean Renoir
ou l'Amour du paradoxe**

Jean Renoir, la tendresse et le déchirement

Jean Renoir, propos ultimes

Naissance du cinéma parlant

Jacques Becker ou l'élégance morale

Renoir(s), en suivant les fils de l'eau

2005, 51', couleur, documentaire

Réalisation : Jean-Pierre Devillers, Anne-Marie Faux.

Production : Les Films du Worso.

Participation : CNC, France 5, Ciné Cinéma, Gaumont
vidéo, CR Ile-de-France, Transatlantic vidéo.

Les Renoir, Auguste le peintre et Jean le cinéaste,
tels que ce dernier les raconte. Imaginé par
Anne-Marie Faux et Jean-Pierre Devillers, ce portrait
croisé privilégie les extraits de films, insère tableaux
et photographies qu'il rehausse des commentaires
omniprésents de Jean le fils. En ressort un
passionnant bréviaire des créations picturale
et cinématographique.

La figure de Jean Renoir est ici centrale à plus d'un titre.
Bien sûr parce que ses mots servent de fil rouge tout au
long de ce documentaire. Mais surtout parce qu'il se
situe à la jonction des modernités picturale
– personnifiée par ce père dont il décrit avec légèreté
certaines des méthodes de travail – et
cinématographique. À ce titre les extraits du **Fleuve**,
de **Boudou sauvé des eaux** ou d'**Une partie de
campagne**, entre autres, témoignent de son apport dans
l'histoire du cinéma. Anne-Marie Faux et Jean-Pierre
Devillers pointent également certaines descendance
(Godard, Truffaut et Pialat) ou soulignent l'influence d'un
Chaplin. Sans verser jamais dans le procédé par trop
facile de la critique historique, sans négliger pour autant
d'importantes ramifications biographiques, ils se glissent
dans les paroles de Renoir dont ils offrent un montage
pertinent – faisant oublier un habillage parfois trop
décoratif comme l'incrustation des documents dans un
paysage de rivière. *M. C.*

Autour du Fleuve

2006, 59', couleur, documentaire

Réalisation : Arnaud Mandagaran.

Production : Cauri Films, Images Plus.

Participation : CNC, TV5, Procirop.

Arnaud Mandagaran remonte **Le Fleuve**, odyssée de
cinéma à laquelle Jean Renoir s'est consacré de 1946 à
1951. À Hollywood ou Calcutta, il retrouve ceux qui ont
contribué à l'élaboration du film, techniciens et amis,
mais aussi Kenneth McEldowney, le producteur-fleuriste.
À leurs témoignages s'ajoutent de nombreuses archives
(photographies et bandes d'actualités) et extraits du long
métrage. Exhaustif et passionnant.

Le Fleuve marque un tournant dans la carrière de Jean
Renoir. Après neuf années de frustrations
hollywoodiennes, le cinéaste recouvre son indépendance,
bien que bridé encore par les difficultés matérielles et
les approximations de son producteur. Ce tournage lui
permet de travailler à nouveau avec ses collaborateurs
d'avant-guerre, selon les principes qui lui sont chers :
décors naturels et son synchrone. C'est en revanche son
premier film en couleurs. Cette nouvelle contrainte
entraîne l'abandon du plan-séquence, mais est à l'origine
de l'impact documentaire du **Fleuve**. Arnaud
Mandagaran n'oublie rien de ces secrets de fabrication ;
il dévoile surtout la profonde relation que Renoir,
passionné par cette culture qui lui offre de nouvelles
ressources créatrices, tisse avec l'Inde et les Indiens. La
présence de Satyajit Ray sur le tournage rappelle aussi
ce que Renoir, en retour, a offert à toute une génération
de cinéastes désireux de filmer en dehors des fastes
bollywoodiens. *M. C.*

“Intérieur living-room. Madame Arpel rentre dans la villa pour remettre un peu d’ordre et découvre deux chaussures de Gérard, ficelées sur deux petits camions et transformées ainsi en patins à roulettes.”
Jacques Tati, scénario de Mon oncle.



tati en deux temps

Deux films consacrés à l’œuvre de Jacques Tati entrent au catalogue : l’un est consacré à la version couleur de **Jour de fête**, réalisé par Jacques Deschamps ; le deuxième est une analyse du film **Mon oncle**, par Stéphane Goudet.

On le sait, **Jour de fête** existe en trois versions, la première en noir et blanc, la seconde colorisée au pochoir, selon des techniques qui datent du muet, la troisième en couleurs, selon un procédé entièrement expérimental à l’époque. C’est l’aventure de cette dernière version qui intéresse Jacques Deschamps : **Jour de fête** qui aurait pu ou dû être un des premiers films français en couleurs ne l’est devenu que 47 ans après.

En 1947, Tati décide de filmer à Sainte-Sévère, où il s’était réfugié pendant la guerre pour échapper au S.T.O. Il y tourne pendant six mois en utilisant deux caméras, l’une chargée de pellicule couleur selon le procédé Thomson, tout nouveau à l’époque, l’autre magasin comportant une basique pellicule noir et blanc. Jacques Mercanton, le chef opérateur, avait insisté pour la double prise, pensant qu’ainsi il y aurait “au moins de quoi voir les rushes”. Grâce à cela, le film a pu exister “au moins” en noir et blanc pendant longtemps : en effet, le procédé novateur, pourtant certifié par la Commission Supérieure Technique, n’avait pas permis d’obtenir une copie couleurs.

Certes, le film de Jacques Deschamps donne les moyens de comprendre les différents procédés de reproduction de la couleur en usage en 1947, mais là n’est pas son seul intérêt. Deschamps va plus loin : non content de mettre ses pas dans ceux de François Ede et Claude Ventura qui, en 1987, avaient mené la première enquête “à la recherche de la couleur perdue de **Jour de fête**” pour la regrettée émission de télévision **Cinéma, Cinémas**, il reprend leur démarche en s’entretenant aussi avec les techniciens concernés. Jacques Deschamps met donc en avant, aux côtés du maître, la conviction d’un chef opérateur, celle du producteur Fred Orain, ou de la monteuse, Sophie Tatischeff (fille de Tati), bref de ceux que (sauf le producteur) l’on appelle trop rapidement des techniciens. Le cas de Sophie Tatischeff, oscillant entre amour filial et obstination professionnelle, est particulièrement

probat, voire émouvant : on la voit travailler sur des mètres de pellicule sauvés de la benne à laquelle les destinait Jacques Tati et rechercher quelle pourrait bien être la prise qu’aurait choisie son père. Du coup, le travail de Deschamps suggère qu’ils sont plutôt de véritables collaborateurs de création.

Ce n’est donc pas un des moindres intérêts de ce film que de nous faire percevoir que les œuvres cinématographiques sont fragiles, menacées de destruction physique mais aussi qu’un désir pugnace peut aider à leur sauvegarde.

Le travail que Stéphane Goudet consacre à l’analyse du film **Mon oncle** est intitulé **Tout communique**. Goudet est un spécialiste de l’œuvre de Tati à qui il a consacré en 2002, avec François Ede, un ouvrage centré autour de **Play Time**¹.

À travers la forme choisie pour **Tout communique**, on sent bien une intime connaissance de l’univers du cinéaste : l’abécédaire permet un recensement des thèmes et des motifs, souvent teinté d’une fantaisie en harmonie avec le modèle étudié. En tout cas, **Tout communique** se présente d’emblée comme “un film d’analyse”, et il l’est. En effet, Stéphane Goudet filme des documents rares et difficiles d’accès, le scénario original par exemple ; il montre aussi des scènes coupées au montage ce qui donne à imaginer pourquoi la coupe a pu avoir lieu. Bien sûr, les bonus DVD nous ont habitués à exhiber ces scènes coupées... sans rien en faire. Goudet, lui, avance ces éléments en les replaçant dans son raisonnement sur l’œuvre, ce qui les situe dans un cheminement de pensée. Ce type de démarche est précieux : il est important de donner l’occasion de comprendre que l’œuvre vue n’a pas été telle, de toute éternité, que la création est un travail au rythme et à la tonalité variables d’un cinéaste (d’un artiste) à l’autre. Et tant mieux si, dans un accès d’hybris, le spectateur se dit que, lui, il aurait gardé le plan coupé par le réalisateur et sa monteuse : c’est une façon comme une autre de faire approcher l’acte de création. Par ailleurs,

comme dans certains outils pédagogiques conçus pour l’enseignement du cinéma, Goudet utilise l’écran partagé (le *split screen*), c’est à dire qu’il juxtapose différentes images dans le même plan. Cela lui permet de comparer, donc d’accompagner la pensée du spectateur. Par exemple, il place des plans côte à côte pour faire ressentir que le point de vue de la caméra est identique sur certains personnages (une caméra placée derrière un couple, en différentes circonstances). Ainsi, à observer les éléments accolés sur l’écran, on se dit que le couple Arpel est physiquement raide, et peut-être psychorigide...

Didactique ? Pourquoi pas ? Stéphane Goudet a un véritable talent d’enseignant : il varie les approches pédagogiques, les tonalités de sa voix *off*, les angles d’attaque et, ce faisant, il guide le spectateur dans l’univers de Tati où “tout communique”, ce qui est une mine pour l’analyse de film. À cet égard, le travail qu’il conduit sur la mise en parallèle des deux mondes, celui des Arpel et celui de Hulot est exemplaire.

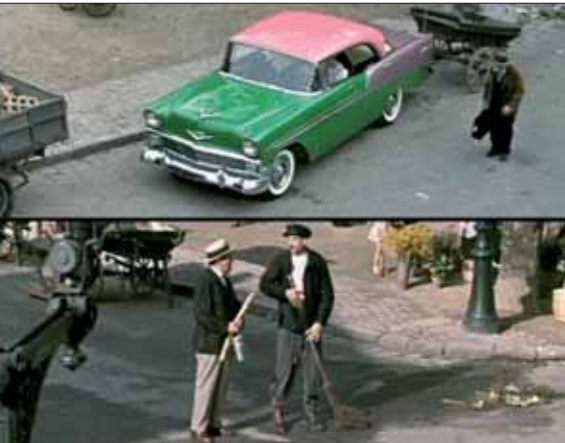
Cela permet de comprendre qu’une mise en scène forte et discrète autorise, comme le disait Hitchcock, la “direction de spectateurs”. En même temps, à suivre les exemples – un peu trop nombreux – choisis par Goudet, on en vient à penser que Tati n’en laisse pas moins toute liberté au spectateur : quand dans un plan fourmillent des micro-gags, c’est à nous de choisir celui dans lequel nous acceptons d’être dirigés.

Et, de fait, on en conclut que rares sont les réalisateurs qui respectent autant le spectateur !

Carole Desbarats

1. **Play Time**, éditions Cahiers du cinéma.

histoires de cinéma



Tout communique



Les Couleurs de Jour de fête

1995, 26', couleur, documentaire

Réalisation : Jacques Deschamps.

Production : 24 Images, Son pour son.

Participation : CNC, Canal +, APCVL, Procirep.

Jour de fête sort en 1949, en noir et blanc. Jacques Tati l'avait pourtant rêvé et tourné en couleurs. Ce n'est qu'en 1995 que le film va retrouver la forme voulue par son auteur, grâce à la persévérance de l'opérateur François Ede et de la fille du cinéaste, Sophie Tatischeff. Sur les lieux du tournage, à Sainte-Sévère, et en laboratoire, Jacques Deschamps a suivi pas à pas les étapes de cette résurrection.

En 1947, Jacques Tati tourne **Jour de fête** avec un nouveau procédé mis au point par Thomsoncolor. Son chef opérateur, Jacques Mercanton, méfiant, lui conseille de doubler chaque prise en noir et en blanc. Le studio ne réussit pas à développer de tirage, et le film connaît un succès immédiat, mais dans sa version noir et blanc. Pour le cinéaste, les forains devaient apporter les couleurs et la joie, au milieu de villageois vêtus de noir. Faute de mieux, en 1964, il tourne de nouvelles scènes avec un personnage de peintre, et fait colorier au pochoir certains éléments du décor. François Ede, qui va réaliser de nombreux essais à partir de la caméra d'origine, parvient, en 1988, à reconstituer cinq minutes du film couleur. Après plusieurs années pour réunir les moyens financiers et techniques nécessaires à la fabrication d'une lunette spéciale, **Jour de fête** retrouve ses belles couleurs pastel, couleurs que Jacques Tati, mort en 1982, ne vit jamais. *M. D.*

Tout communique

2005, 51', couleur, documentaire

Réalisation : Stéphane Goudet.

Production : Les Films de Mon oncle.

Structurée en chapitres (**Saccades**, **Cascades**, **Les Deux Maisons**, etc.), l'analyse de Stéphane Goudet commente et relie les différents choix de mise en scène de **Mon Oncle** de Jacques Tati. Une voix *off* vive et rigoureuse décrypte les motifs du film (1956-1958), aidée d'un chassé-croisé d'extraits de différentes œuvres de Tati, de références picturales (Goya, Toulouse-Lautrec) ou littéraires (**Mythologies** de Roland Barthes). Dans **Mon oncle**, Jacques Tati oppose deux univers : celui de M. Hulot et celui de son beau-frère et futur employeur. Stéphane Goudet analyse les sons, les attitudes des corps dans le plan, les couleurs et les lignes qui contribuent à cette séparation. Le film fut soupçonné un temps de poujadisme. La modernité semble effectivement dénoncée par Tati avec la série d'oppositions tranchées entre le village de M. Hulot et le quartier résidentiel de son employeur ; "un village comme on en trouve plus depuis vingt ans et un quartier résidentiel comme on en trouvera dans vingt ans," disait François Truffaut en 1958. Cependant, Stéphane Goudet démontre qu'il n'y a pas un refus de la modernité mais un dédain d'un monde ordonné, froid, réaliste, et un amour d'un monde imparfait, vivant, intime. Le rire devenant un refuge et une possibilité de faire naître la vie dans un monde froidement raisonnable ; M. Hulot passant d'un univers à un autre, lui "à qui le monde échappe et qui échappe au monde". *F. T.*

“J’étais en proie à une panique absolue. C’était arrivé à un tel point, qu’au début des années 50, en Angleterre, j’étais convaincu que j’allais avoir une crise cardiaque parce que je sentais une énorme constriction dans ma poitrine. Impossible de respirer. Parfois je m’asseyais dans la rue, je quittais les cinémas, je ne dormais plus. Je suis allé consulter un spécialiste. Il m’a dit que mon cœur était en parfait état. C’était purement psychologique.” Joseph Losey.



“Ce qu’il y a de plus important quand on met en scène un film ou une pièce de théâtre, c’est d’aimer ses partenaires. Gagner leur affection peut prendre trois ou quatre jour, mais finalement, au bout de ces quelques jours, le sentiment est mutuel. Ainsi, on obtient une certaine inspiration dans le travail, le résultat est romantique, stylisé, poétique. Tout le monde apprécie, est conquis.” Rouben Mamoulian.



cinéastes du XX^e siècle

Rouben Mamoulian, l’âge d’or de Broadway et Hollywood

2006, 63', couleur, documentaire

Réalisation : Patrick Cazals.

Production : Les Films du Horla, Ciné Cinéma Auteur.

Participation : CNC, ministère des Affaires étrangères.

Malgré ses succès à Broadway et ses films avec Dietrich ou Garbo, Rouben Mamoulian (1898-1987) reste méconnu. Pour rendre justice au cinéaste arménien, Patrick Cazals extrait des archives une interview de Mamoulian, peu de temps avant sa disparition, recueille le témoignage de Pierre Berthomieu, spécialiste français du cinéaste, et cite de larges passages de films, tels que **Applause** (1929) ou **La Belle de Moscou** (1957). Broadway, aujourd'hui. Caméra à l'épaule, Cazals filme un attroupement. Puis, par un raccord brutal, il nous amène devant une photographie de Rouben Mamoulian. Il réintroduit ainsi, dans le quartier new-yorkais, la présence d'un artiste qui avait mis en scène en 1927 **Porgy**, la première comédie musicale dans laquelle les acteurs étaient tous noirs. Après ce succès qui a révolutionné les mentalités, les studios hollywoodiens ne tardent pas à l'appeler. Mamoulian réalise alors de nombreux films dont **Love me Tonight** (1932), qui s'ouvre par sa célèbre symphonie des bruits, ou encore **Becky Sharp** (1935), le premier film technicolor à trois couleurs. Il impose son style et son baroque, ce qui lui vaut de se brouiller avec les studios, mais de gagner l'estime du cinéaste Arby Ovanessian. Il mènera toute sa vie une double carrière au théâtre et au cinéma, emblématique du thème de la dualité qui traverse son œuvre. Ne conseillait-il pas aux acteurs d'être à la fois chien et chat ? *T. L.*



Joe Le Magnifique

2005, 57', couleur, documentaire

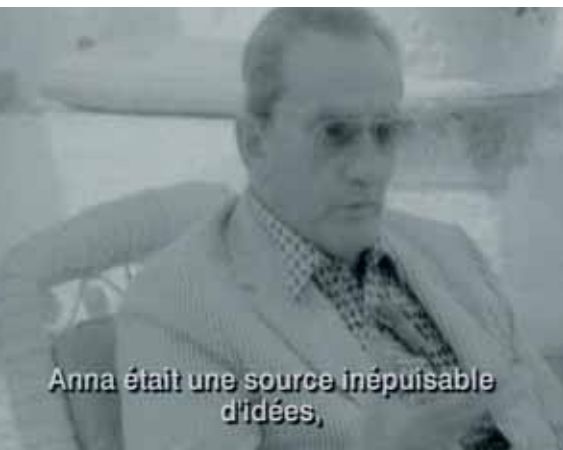
Réalisation : Philippe Saada.

Production : Point du Jour, Ciné Cinéma.

Participation : CNC.

Avant la palme d'or obtenue à Cannes pour **Le Messenger** en 1971, Joseph Losey (1909-1984) a dû surmonter bien des épreuves. Philippe Saada retrace sa carrière qui commence aux États-Unis, où il est né, et s'achève en Europe, sa terre d'exil. Extraits de films (**Eva**, 1961 ; **Steaming**, 1984, etc.) et entretiens avec Michel Ciment ou Harold Pinter dessinent une biographie, elle aussi, “magnifique”. Sur des images d'archives en noir et blanc, Adrian Scott, le producteur du **Garçon aux cheveux verts** (1947) est interrogé par la Commission des activités anti-américaines. Le maccarthysme vient de naître et remonte jusqu'à Losey, qui est *blacklisté* par contumace. Losey se rend alors en Angleterre. Les débuts sont difficiles, mais il rencontre Dirk Bogarde avec qui il tourne **The Servant** en 1963. Trois autres films suivront avec l'acteur. La reconnaissance vient surtout de France : les habitués du Mac-Mahon perçoivent la grandeur d'une œuvre qui retient du théâtre l'importance du décor (voir les cadres extrêmement composés d'**Eva**) et qui laisse l'acteur s'exprimer au sein du plan séquence (voir Alain Delon passer d'un personnage à un autre dans **M. Klein**, 1976). Reconnaissance absolue, Losey est président du jury à Cannes en 1972 ; mais il refusera qu'Elia Kazan obtienne un prix. “On ne peut ignorer ce qu'on a vu”, dira Losey en référence à la période noire qu'il a subie. *T. L.*

“Je crois qu’il faut être fidèle à une ligne de conduite précise, moi j’ai toujours gardé la même, depuis mes débuts. Après tout, ça serait plus facile pour moi aujourd’hui de faire plus de cinéma que ce que je fais, mais je ne fais que ce que je crois juste pour moi de faire.”
Luchino Visconti.



“Je ne peux pas faire une chose qui soit très loin de moi, c’est vrai. J’ai besoin, en lisant, de m’identifier, de me dire j’ai été dans des circonstances comme ça ou je pourrais être dans des circonstances comme ça. J’ai besoin de ce critère, tout le temps, pour travailler.” François Truffaut.



Luchino Visconti

1999, 60', couleur, documentaire

Réalisation : Carlo Lizzani.

Production : Felix Film, Rai Fiction, NDR/Arte.

Participation : Cinecittà Holding.

Des pêcheurs siciliens de **La terra trema** (1948) aux princes allemands de **Ludwig** (1973), Luchino Visconti (1906-1976) a construit une œuvre d'une richesse incomparable. Carlo Lizzani, ancien compagnon de route, propose ici une somptueuse biographie du cinéaste, s'appuyant autant sur des images d'archives, où l'on voit témoigner Mastroianni et Delon, que sur des extraits de films.

Un homme entre sur scène, dégage son épée et se met à chanter devant un parterre d'aristocrates. Cette image, tirée de **Senso** (1954), ouvre ce documentaire en le plaçant sous le signe de la fougue. Elle dit en effet le tempérament d'un homme qui n'hésite pas à choquer son public milanais en portant à la scène **Adamo**, une pièce d'Achard qui parle d'homosexualité. L'appétit artistique de Visconti le conduit tout naturellement vers le 7^e art. Il participe à la revue **Cinema** et réalise **Osessione** en 1943, le premier film néoréaliste. Il rencontre Anna Magnani, qu'il dirige dans **Bellissima** (1951), la Callas qu'il fait chanter dans **La Traviata**, Thomas Mann dont il décide d'adapter **Mort à Venise** (1971), etc. Il n'y a que la mort qui pouvait interrompre l'énergie créatrice de Visconti. Lizzani termine par ses funérailles : visages tristes, cercueil noir ; et pourtant la voix du cinéaste reste présente, off, pour rappeler la cohérence d'une œuvre placée sous le signe du désir. *T. L.*

François Truffaut, une autobiographie

2004, 78', couleur, documentaire

Réalisation : Anne Andreu.

Production : Ina Entreprise, Arte.

Participation : CNC, TV5, Sky TV, TSR.

“Parce qu’il n’y a ni embouteillage ni temps mort dans les films” (in **La Nuit américaine**, 1973), François Truffaut (1932-1984) a consacré sa vie au cinéma, construisant au fil de ses vingt et un longs métrages un autoportrait émouvant. Anne Andreu mêle aux extraits des **400 coups** (1959) ou de **La Femme d’à côté** (1981) des interviews de Jeanne Moreau ou de Woody Allen pour retracer la carrière fulgurante du cinéaste.

À l’arrière-plan, un orateur prononce une oraison funèbre. À l’avant-plan, Jean-Pierre Léaud se recueille, une main posée sur le cœur. Le film d’Anne Andreu s’ouvre sur l’enterrement de Truffaut et témoigne du désir de lui rendre un culte. Pas étonnant de voir ensuite trois femmes d’aujourd’hui se rendre sur la tombe du cinéaste, une rose rouge à la main. Ces quelques plans disent aussi l’importance des femmes dans l’imaginaire d’un réalisateur qui avait fait de Deneuve un viril aventurier dans **La Sirène du Mississippi** (1969) et de Belmondo une jeune fille vierge. Si ce film est un échec, d’autres remportent un vif succès, en France, comme à l’étranger. Truffaut est célébré à New York et Spielberg l’appelle pour le faire tourner dans **Rencontre du troisième type** (1977). Juste retour des choses pour ce cinéophile exalté qui publia un livre important sur Hitchcock et qui demanda, sur son lit de mort, à Milos Forman de lui raconter **Amadeus** (1984), scène par scène. *T. L.*

“Pour moi, les mots ont comme une couleur, et tout d’un coup les lettres s’effacent, c’est comme si elles n’existaient pas. Et au moment de tourner, je me souviens de la couleur et donc ce n’est pas le bon mot qui sort.” Natacha Régnier.

les actrices peuvent-elles être des femmes comme les autres ?

Le portrait de Natacha Régnier, encore à l’aube de sa carrière – bien qu’elle affiche déjà une filmographie impressionnante – et celui de Dolorès Del Río, “la déesse qui se fit femme”, sont deux biographies d’actrices qui viennent enrichir le catalogue sur le sujet. Parcours au fil de documentaires sur des femmes emblématiques d’une époque, d’un style, par Chloé Fierro.

Actrices ou comédiennes, peu importe, femmes avant tout, certes, mais comme les autres... cela reste à prouver. Les spectateurs retiennent d’un film son histoire et ses interprètes, mais c’est la star féminine, objet des fantasmes les plus variés, qui retient souvent le plus l’attention. Au fil des décennies, le cinéma, reflet de la société dit-on, donne un indicateur du rôle dévolu à la femme, une image que l’Histoire portera aux nues ou détruira sans remords.

les stigmates de l’enfance

“Quand on est comédien, on tire presque tout, en tout cas beaucoup, de son enfance.” Lorsque Delphine Seyrig et son accent valais teinté d’un phrasé hérité de ses jeunes années passées au Liban parle ainsi de son métier, pense-t-elle à toutes celles qui l’ont précédée et qui, de façon plus ou moins consciente, ont réglé les conflits de leur jeunesse en devenant actrices ? Marilyn Monroe est certainement la plus emblématique de celles que l’enfance a brisées : elle n’aura de cesse de chercher la réincarnation d’un père inconnu et d’effacer les blessures d’un abandon par sa mère, placée plusieurs fois en hôpital psychiatrique. On se souvient de l’un de ses amers constats : “A peine, je l’avais retrouvé [Clark Gable], tout de suite je l’ai perdu !” ; mais aussi de paroles sans équivoque d’une Maria Felix à propos de son frère : “C’était le plus bel homme que j’ai jamais connu et le seul que j’ai vraiment aimé.”

Souvent issues de familles modestes, comme Marilyn Monroe, Maria Felix, Greta Garbo, Ava Gardner, les actrices des années quarante et cinquante ont gardé longtemps dans leur carrière ce sentiment de revanche à prendre sur une société bourgeoise qui avait malmené leurs ascendances.

D’autres, d’extractions plus aisées, ont voulu se détacher des contraintes de leur rang à la recherche d’une gloire insolente auprès des leurs, telles Dolorès Del Río ou Samia Gamal, qui devinrent les danseuses exotiques par excellence, alors que tout dans leur éducation interdisait ce type d’activité.

Née de parents comédiens très complaisants sous le régime nazi, Romy Schneider travaillera sans relâche afin d’exorciser son passé, celui de sa famille et celui de son pays. Frappée fort jeune du poinçon “Sissi”, elle jouera à nouveau le personnage quelque vingt ans plus tard dans **Ludwig** de Visconti (1972), comme pour conjurer cette époque honteuse. Ses retrouvailles avec son père, en 1960 sur un tournage de Preminger, ne l’empêcheront pas de ne plus vouloir travailler en Allemagne ; une décision qui déclenchera l’animosité de la presse germanique à son égard.

Comme pour parachever ce tableau de souffrances, en 2006 Natacha Régnier nous confie : “Enfant j’étais autiste, avec une estime de soi pourrie. Grâce à ce métier, j’ose parler, me tenir droite.”

séduire, toujours séduire

“On n’étudie pas une actrice, on l’invente, on la rêve.” Maria Felix, secrétaire à Mexico, ne connaissait rien au cinéma ; sa rencontre avec le metteur en scène Emilio Fernandez la promeut idole esthétique et politique d’une génération. Les actrices, surtout pendant l’âge d’or d’Hollywood, deviennent des icônes, désirées par les hommes, enviées/détestées par les femmes. Elles sont le réceptacle des fantasmes de l’époque. “Les gens ne me voient pas, ils voient leur propre pensée cachée et se blanchissent en pensant que j’incarne ces pensées secrètes” (Marilyn Monroe). Amours profanes, sacralisées par ce statut de star, pour ces beautés éternelles,



imprimées à jamais sur l’écran de nos rétines. “Si je me retrouvais seule avec un chat, il faudrait que je le séduise !” dit Delphine Seyrig. Toutes les actrices sont dans un processus de séduction. La rencontre avec un Pygmalion est souvent décisive – Raoul Walsh et Orson Welles pour Dolorès Del Río, Visconti pour Romy Schneider, – complétée par les interventions chirurgicales orchestrées par un studio (Rita Hayworth, Marlène Dietrich). “Les studios voulaient casser ma mâchoire, me poser des faux seins. J’étais un produit du marché, un objet commercial” (Jane Fonda). Femmes fatales ou danseuses rigolotes de music-hall, blondes pulpeuses ou brunes ténébreuses, ces actrices deviennent des caricatures d’elles-mêmes. On les nomme même par leurs caractéristiques physiques : Lauren Bacall est “The Look”, Cyd Charisse “The Legs”, Jane Russell “The Boops”. Il n’y a plus de frontière entre fiction et réalité, entre la créature et son modèle, et l’âme de l’actrice s’y perd : “Les gens me connaissent, mais moi je ne connais personne” disait la blonde préférée des hommes...

“J’ai l’intention de devenir une merveilleuse actrice de composition”, nous dit encore Marilyn, à un tournant décisif de sa carrière. Si la Nouvelle Vague et le cinéma contemporain ont fait émerger des actrices plus appréciées pour leur talent que pour leur physique – Isabelle Huppert, Fanny Ardant, Meryl Streep, Isabelle Adjani... qui ne sont pas non plus de laides femmes, loin de là, – la dualité entre le corps exposé et la personne réelle ne cesse de faire débat. Moins considéré comme un symbole sexuel qu’auparavant, le corps de l’actrice continue de faire fantasmer et faire vendre, son image étant toujours autant relayée par la presse *people* (Scarlett Johansson, Angelina Jolie, Monica Bellucci, etc.).

est-ce bien raisonnable ?

Etre adoré pour sa beauté n’est pas une raison de vivre suffisante. Marilyn Monroe en est, à jamais, le malheureux exemple ; “La mort l’accompagnait tout le temps” dira Arthur Miller à son sujet. Boulimie, anorexie, automutilation, dépression ponctuent le quotidien de la star, et ce qui frappe, dans son destin, c’est la relation qu’elle entretient avec le malheur. On les adore autant qu’on les hait ; les hommes qu’elles aiment se montrent souvent violents (Fernandez avec Dolorès Del Río, Joe Di Maggio avec Marilyn, Farid El Atrache avec Samia Gamal) ; Romy Schneider perd son fils et son mari

histoires de cinéma

se suicide ("Je vis constamment avec la peur au ventre"); l'existence de Maria Felix est endeuillée par le décès de son frère adoré et de son fils... Difficile d'être une star ! La fin d'une époque, des canons de la beauté qui évoluent, l'âge, les rides et la fatigue, l'évidence de la vacuité de leur image, toutes aspirent à changer le cours inévitable de leur destin : Marilyn tente de monter sa propre société de production, Dolorès Del Rio préside l'association mexicaine des comédiens, Samia Gamal se retire du monde et plonge dans la religion... et Maria Felix épouse (enfin !) un homme riche.

que reste-il de nos amours ?

Aujourd'hui, les actrices subissent moins les diktats de la beauté. Elles s'engagent, profitent de leur notoriété pour défendre l'évolution du statut des femmes. Delphine Seyrig, Jeanne Moreau, Françoise Fabian ont combattu auprès des féministes pour imposer des critères de sélection exempts des canons classiques. Elles écrivent, mettent en scène des pièces de théâtre, réalisent parfois leurs propres films. Des Catherine Deneuve, Nathalie Baye, Natacha Régner, Romane Bohringer, Mélanie Laurent, Julianne Moore ou Nicole Kidman s'autorisent à vivre en-dehors du grand écran : travailler, enfanter, vieillir. Au-delà de leur talent, on recherche avant tout chez elles une grâce, le reflet d'une femme résolument moderne, responsable de ses choix et de l'image qu'elle renvoie. On apprécie le risque qu'elles prennent dans des rôles parfois difficiles de composition. "Tout ce que l'on veut de moi, je peux le devenir... si je veux !" dit Delphine Seyrig.

Chloé Fierro

Voir au catalogue général

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

Delphine Seyrig, portrait d'une comète
de Jacqueline Veuve, 2000, 52'.

Isabelle Huppert, une vie pour jouer
de Serge Toubiana, 2001, 52'.

Maria Felix, l'insaisissable
de Carmen Castillo, 2001, 60'.

Marilyn malgré elle
de Patrick Jeudy, 2002, 59'.

Romy Schneider, étrange étrangère
d'Anne Andreu et Francesco Brunacci, 2002, 56'.

Samia forever (collection **Regard sur le cinéma musical arabe**)
de Saïda Boukhemal, 2004, 51'.

Sois belle et tais-toi
de Delphine Seyrig, 1976, 111'.

Dolorès Del Rio

2003, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Marie-Pierre Duhamel-Muller.

Production : Les Films du Village, Ciné cinéma, TV10 Angers.

Participation : CNC, Canal 11, Rodar y Rodar/Mexique.

En voix *off*, Marie-Pierre Duhamel-Muller raconte la vie romanesque de l'actrice Dolorès Del Rio (1904-1983). Les extraits de ses films et les images d'archives alternent pour illustrer l'inséparable lien entre le destin de la star et l'Histoire. Mexicaine d'origine noble espagnole, l'actrice est l'allégorie de son pays : tout d'abord beauté glamour et exotique d'Hollywood, elle devient une figure du Mexique de son temps.

Née à Durango dans une famille aisée, Dolorès Del Rio quitte son pays en 1925 pour Hollywood, pour suivre le réalisateur Edwin Carewe. Son éclatante beauté, puis son accent – quand le cinéma devient parlant – l'emprisonnent dans des rôles exotiques. Seul Raoul Walsh, avec qui elle tourne trois fois, la filme en actrice : **The Loves of Carmen** (1927) libère son sex-appeal effronté, tandis que **The Red Dance** (1928) lui offre un rôle tout en retenu. En 1942, elle commence une nouvelle carrière au Mexique, marquée par sa rencontre avec Emilio Fernandez. Avec **Maria Candelaria** (1943), il l'immortalise en héroïne de mélodrame. Icône pendant près de dix ans, sa carrière marque le pas dans les années 1950 : elle n'est plus la jeune première... mais sa mère. Elle retrouvera une fois encore le cinéma hollywoodien – et les rôles d'Indiens dévolus aux acteurs latinos : **Flaming Star** (1960) de Don Siegel, où elle incarne la grand-mère d'Elvis Presley, ou encore **Cheyenne Autumn** (1964) de John Ford. *M. D.*



Dolorès Del Rio

Carnets d'acteur Natacha Régner

2006, 45', couleur, documentaire

Réalisation : Fabienne Godet.

Production : Strawberry Films, Ciné Cinéma.

Participation : CNC.

Fabienne Godet filme de très près le visage de Natacha Régner comme pour en interroger le mystère : comment une jeune fille mutique est-elle devenue une actrice aussi accomplie ? De **La Vie rêvée des anges** d'Éric Zonca (1998) au plateau de tournage des **Amitiés maléfiques** d'Emmanuel Bourdieu, la réalisatrice propose un parcours de l'actrice commenté par elle-même, à travers de nombreux extraits de films.

Filmée chez elle ou dans un café, Natacha Régner explique comment elle a fait d'une difficulté – son rapport aux mots – une méthode, recherchant le sous-texte et un jeu à fleur de peau plutôt qu'une composition trop pensée. Suivant son instinct, elle change la fin du **Silence** d'Orso Miret (2004) et se nourrit des tournages pour pleurer dans **Comment j'ai tué mon père** d'Anne Fontaine (2001), ou jouer le malaise dans **Gaspard de Besse** de Benoît Jacquot (2006). Selon Lucas Belvaux, la jeune actrice belge a fait de ses doutes une force qui la rend capable de tout jouer, même un rôle aussi éloigné d'elle que celui de **Demain on déménage** de Chantal Akerman (2004). Loin des humiliations que subit la chanteuse baroque du **Pont des Arts** d'Eugène Green (2004), le jeu de la comédienne s'épanouit sous le regard des metteurs en scène. La reconnaissance et le travail auront fait de cet "oiseau qui ne parlait pas" une actrice pouvant aller loin dans l'expression des émotions les plus extrêmes. *M. D.*



“nous avons laissé passer cette étrangeté comme si rossellini était devenu fou.”

“C’est assez évident que dans le monde il y a une espèce de malaise, de confusion générale, de rage, de violence, et tout ça sort de quelque chose. Je crois que tout ça est dû au fait que notre progrès est si extrêmement rapide, que nous sommes totalement désorientés. Mêmes les gros moyens comme la télévision ou le cinéma ont fait que ceux qui ont la possibilité de dire ont une voix gigantesque contre des gens qui n’ont plus de voix. Ils n’ont plus la possibilité de répondre. C’est ce qui a créé cette violence, ce manque d’équilibre qu’il y a aujourd’hui.”
Roberto Rossellini.

Présenté au Festival du cinéma du réel 2006, **La Dernière Utopie – La Télévision selon Rossellini** de Jean-Louis Comolli a, depuis, fait l’objet de deux séminaires : l’un mené par Marie-José Mondzain aux Ateliers Varan à Paris, l’autre par les Etats généraux du film documentaire à Lussas. En s’attachant à cette période quelque peu méconnue de la filmographie du cinéaste italien, Jean-Louis Comolli livre un film manifeste sur la télévision. Entretien avec Éva Ségal.

Né à Rome en 1906, Roberto Rossellini débute au cinéma en 1936 avec un court métrage scientifique à grand spectacle, **La Vie sous-marine**. Au sortir du fascisme et de la guerre, il impose au cinéma mondial un courant néo-réaliste avec des films phares, mêlant fiction et documentaire lyrique, comme **Rome ville ouverte**, **Paisa**, **Allemagne année zéro** ou encore **Stromboli**. Les années cinquante sont marquées par de grands films d’analyse psychologique, où Ingrid Bergman, son épouse, y joue les premiers rôles. Au seuil de la soixantaine, parvenu au faite de la gloire, il rompt avec un cinéma fondé sur l’émotion. C’est vers la télévision qu’il se tourne pour lancer une immense entreprise d’éducation populaire, une fresque couvrant l’histoire de l’humanité des origines à la conquête de l’espace. De 1964 à sa mort en juin 1977, il y consacre toute son énergie et son œuvre télévisuelle finit par égaler en volume ses films de fiction antérieurs.

En 2001, la RAI rendit hommage au cinéaste en commandant à Carlo Lizzani, son ancien assistant, un documentaire nourri de nombreuses archives et retraçant cette œuvre monumentale, intitulé sobrement **Rossellini**. En France, parallèlement, l’Auditorium du Louvre et la Cinémathèque française organisaient une rétrospective intégrale et un colloque attirant l’attention sur les téléfilms didactiques jusque-là largement ignorés de la critique, à l’exception de **La Prise du pouvoir par Louis XIV**. Pourquoi cette œuvre télévisuelle a-t-elle tant désorienté la critique ? C’est la question que s’est posée Jean-Louis Comolli qui était lui-même, à l’époque, jeune critique aux **Cahiers du cinéma**. Avec **La Dernière Utopie**, il revient quarante ans plus tard sur le travail d’un Rossellini visionnaire, qui a senti bien avant les autres l’urgence de résister à

la dictature du divertissement sur l’industrie des images.

Votre intérêt pour le cinéma de Rossellini ne date pas d’hier mais pourquoi accordez-vous une telle attention à ce virage vers l’encyclopédisme qui marque la dernière partie de sa carrière ?

Jean-Louis Comolli : C’est bien plus qu’un virage, c’est une rupture. Lui-même déclare : “Avant je faisais un cinéma inconscient, maintenant je fais du cinéma conscient” ! Evidemment, entre conscient et inconscient, il y a plus d’un rapport mais ce n’est pas la même chose.

Peut-on dater cette rupture avec précision ?

J.-L. C. : Il y a une phase de transition. Rossellini voyage en Inde, en rapporte un long métrage, **India matri Buhmi** (1957), et une dizaine de documentaires qui représentent des fragments de la réalité indienne telle qu’il l’a filmée. Il y rencontre aussi sa future épouse, Sonali Dasgupta. Les femmes tiennent un grand rôle, toujours très articulé avec son travail. C’est en Inde qu’il se met à penser au destin du monde, à celui de l’homme, et que se déclenche pour lui le besoin d’en rendre compte. On ne peut pas dire que cette prise de conscience est tardive car les films de Rossellini sont déjà traversés par l’Histoire. **Allemagne année zéro** (1947) parle du moment présent, de l’histoire des idées, de l’histoire politique. Il y a donc une forme de continuité mais le champ s’élargit. Plutôt que de raconter des personnages transfigurés ou plus ou moins écrasés par le monde tel qu’il est – comme dans **Stromboli** (1950) par exemple – il pense qu’il faut aller vers un cinéma qui enseigne au spectateur

histoires de cinéma



Roberto Rossellini

2001, 63', couleur, documentaire

Réalisation : Carlo Lizzani.

Production : Felix Film, Rai Cinema.

Participation : Cinecitta Holding, Istituto Luce, Nuova Università del Cinema e della Televisione.

Parce qu'il se déplace dans la Rome d'aujourd'hui comme dans l'œuvre de Rossellini, Carlo Lizzani joue le rôle du guide. Il propose une monographie qui suit chronologiquement la carrière du cinéaste italien, compilant des images d'archives – Ingrid Bergman et François Truffaut disent leur admiration pour le Maître – et de larges extraits de films, tels **Paisà** (1946) ou **Allemagne année zéro** (1948). Finie la période des “Téléphones Blancs”, ces marivaudages d'avant 1940. Avec Rossellini émerge le néo-réalisme italien. Caméra à l'épaule, le cinéaste prend pour sujet les ravages de la guerre. Son œuvre relève du combat. Elle est à l'image du prêtre de **Rome ville ouverte** (1945), qui, tout en maudissant les bourreaux qui viennent de torturer un résistant, évoque la supériorité de l'esprit sur le corps. Un auteur est un homme qui s'engage pour la communauté, considère le cinéaste. Et jamais ne l'abandonne son intransigeance : Ingrid Bergman doit quitter Hollywood pour venir jouer dans ses films et doit se laisser réellement frapper par son partenaire sur le plateau de **Stromboli** (1950). En Italie comme aux États-Unis, le tempérament du cinéaste lui valut quelques déconvenues mais l'œuvre a fini par s'imposer. Carlo Lizzani termine justement par une séquence où des étudiants américains applaudissent celui qui, avec **Le Messie** en 1976, avait fait scandale outre-atlantique. *T. L.*

La Dernière Utopie La Télévision selon Roberto Rossellini

2006, 90', couleur, documentaire

Réalisation : Jean-Louis Comolli.

Production : Ina, Vivo Film, Istituto Luce, Rai Trade.

Participation : CNC, Ciné Cinéma, TV5, ministère des Affaires étrangères, Procirep.

Peut-être pour dire que notre civilisation est elle aussi mortelle, Jean-Louis Comolli a choisi pour décor un immeuble moderne mais délabré de Rome pour interroger ceux qui ont aidé Roberto Rossellini à bâtir son œuvre pédagogique pour la télévision. Extraits de films à l'appui (**Socrate**, 1970, ou **Le Messie**, 1975), est retracé ce projet monumental d'encyclopédie audiovisuelle, qui occupa les dernières années de la vie du cinéaste.

Un travelling arrière nous éloigne d'une télévision sur laquelle défilent des publicités. Tourné par Comolli, ce plan suggère toute l'actualité du projet rossellinien qui s'envisage comme une révolte *debordienne* contre la société du spectacle. Alors considéré comme un Maître par toute une génération de jeunes cinéastes, Rossellini rompt avec ce qu'il appelle le “cinéma inconscient”. Pour vouloir enfin “comprendre”, selon ses propres mots, il monte le projet d'une gigantesque collection sur la connaissance, qui alterne biographies et fresques historiques. En travaillant pour la télévision, il passe d'une “esthétique du beau” à une “esthétique de l'utile” et retrouve alors la manière des Primitifs : sa caméra privilégie le plan séquence afin que la parole et la pensée d'un Descartes ou d'un Alberti puissent se déployer. La simplification technique est la règle, et son fils Renzo tremble encore d'avoir utilisé une grue pour tourner un plan de **La Prise de pouvoir par Louis XIV** (1966). *T. L.*

Les photogrammes des pages 33 à 37 sont extraites de ce film.



quelque chose de sa propre histoire. Ce souci didactique s'impose à ce moment-là au premier plan. C'est une rupture.

Comment Rossellini élabore-t-il ce projet encyclopédique ?

J.-L. C. : Chez lui, le souci de penser l'histoire de l'humanité en termes plus amples se traduit immédiatement en idées de films. Voilà qui est nouveau. Et il a immédiatement conscience que ce projet cinématographique n'a pas de place au cinéma. Y compris dans sa manière à lui de faire des films qui est déjà une perversion ou une reformulation du mode industriel. Il trouve dans la télévision qui commence à s'installer parmi les masses l'outil qui convient. Son propos n'est pas seulement de parcourir l'histoire de l'humanité, ses grandes dates, ce qui l'intéresse, ce sont les moments où ça bascule comme Socrate ou la Renaissance, ces moments de crise où l'on est contraint à repenser sa place et les conditions mêmes de la pensée. Son projet ne consiste pas à dresser un état des lieux de la pensée des origines à nos jours, ce qui serait déjà gigantesque, mais à le faire arriver auprès de chaque spectateur, dans chaque foyer. La télévision semble l'outil le plus adapté à ce projet. Et, bien avant l'arrivée de la vidéo, Rossellini imagine déjà de faire imprimer ses films didactiques sur de la pellicule super-8 mise dans des cassettes qu'on pourrait acheter chez le marchand de journaux. Des prototypes furent fabriqués. Un film entier de deux heures tenait sur les deux faces de la pellicule. En revanche, la copie de la bande son se heurta à des problèmes techniques, insolubles à l'époque.

Rossellini était donc un visionnaire ?

J.-L. C. : Oui, il avait imaginé ce dispositif dans le souci de toucher le plus grand nombre, tous ceux que les structures de classe et les conditions de vie avaient tenus à l'écart du savoir et des connaissances.

Ce qui motive Rossellini à cette époque, est-ce le sentiment que le cinéma de fiction s'épuise ou plutôt une urgence politique de changer le monde ?

J.-L. C. : L'un va avec l'autre. En changeant sa perspective de travail, il a jugé périmée, sans intérêt,

une partie de ce qu'il avait fait. En même temps, certains de ses films de cinéma, antérieurs ou même contemporains, sont des films encyclopédiques. **Viva l'Italia** (1960), par exemple, raconte la marche de Garibaldi de manière extrêmement historique et pas du tout sentimentale ou affective. En filmant l'histoire dans ses moments charnières, Rossellini pense pouvoir donner accès à des éléments de savoir. Et il la débarrasse des pellicules émotionnelles qu'il juge plutôt encombrantes. Ce qu'il appelle le "cinéma inconscient", c'est en fait le cinéma de l'émotion, de la crise psychologique, de la difficulté de vivre. Le cinéma de la conscience sera un cinéma où l'on ne subit plus les contradictions mais où on les affronte. Les films de cette période qui va de 1963 à sa mort, en 1977, sont très nombreux et très étranges. Ces films ne ressemblent à rien de ce qu'on a vu avant, ni à rien de ce qu'on a vu depuis.

Votre film s'appuie sur l'ouvrage d'Adriano Aprà. Partagez-vous la même interprétation de cette révolution dans la carrière de Rossellini ?

J.-L. C. : Oui, d'autant plus que Rossellini à cette époque prend la parole, explicite sa démarche et la rend publique. Attitude nouvelle car il n'a pas été aussi prolixe dans la période antérieure. Il y a là un changement de place : il devient un médiateur entre, d'un côté la philosophie et l'histoire, et de l'autre le public.

A cette époque, vous-même, vous étiez critique aux Cahiers du cinéma ?

J.-L. C. : Oui, j'y suis entré en 1962. En 1964-66, au moment où cette rupture s'effectue, la jeune génération critique dont je faisais partie a laissé passer cela sans s'en apercevoir. C'est précisément la raison pour laquelle j'ai fait ce film.

Un retour sur vous-même, donc ?

J.-L. C. : Un retour sur un aveuglement. Nous étions alors dans un cinéma de lutte, lutte esthétique et politique. Le cinéma de Rossellini ne ressemblait pas à celui de Godard ni à celui de Glauber Rocha ou Skolimovski, ni à celui des Straub, les cinéastes que nous défendions. La distance était immense et, chose intéressante, elle ne s'est pas comblée. Nous étions alors dans l'incapacité à comprendre ce cinéma et même à en parler, car si l'on excepte **La Prise du pouvoir par Louis XIV**, qui est un cas à part, il y a eu très peu de textes critiques. Cette surdité et cet aveuglement sont toujours là et j'ai toujours beaucoup de mal à voir ces films. Ces objets étranges, tellement décalés par rapport à ce qui s'est joué dans le cinéma, classique ou moderne, demandent à être pensés, jugés autrement. Ils exigent du spectateur actuel un type de fonctionnement impossible, un fonctionnement qui existait fort peu même à cette époque. En ce sens, ces films se sont encore éloignés de nous. C'est pour cela qu'il y a quelque chose à travailler sur le plan critique. L'autre enjeu de **La Dernière Utopie** est de réfléchir au fait que le mauvais chemin qui a été pris par la télévision n'était pas le seul possible.

La critique de cinéma ne s'intéressait pas à la télévision ?

J.-L. C. : Nous qui étions de plus en plus politisés au cours des années soixante, en 68 et après, nous aurions pu rencontrer Rossellini. Son cinéma, dont l'incidence était politique, était conçu pour la télévision, un médium directement politique. Nous sommes passés à côté. Ce rendez-vous aurait pu avoir lieu et probablement Rossellini l'attendait. Je me souviens être allé avec Jeanine Bazin à Rome, invité par lui, pour le rencontrer et éventuellement travailler à un épisode de **Cinéastes de notre temps**. Nous sommes allés sur le tournage des **Actes des Apôtres** et nous avons vu plusieurs séquences du film. Je n'ai rien compris ! C'était très loin de ce que moi j'investissais dans le cinéma. Un tournage très abstrait, sans décors, où les acteurs étaient dirigés par radio, ne savaient pas où ils étaient parce que le décor était entièrement en trucage. Ils étaient à trois kilomètres de Rossellini, sur une colline, et on ne les voyait pas. La caméra les voyait comme de petits points et Rossellini leur parlait à travers cet émetteur radio, leur décrivait la porte virtuelle par laquelle ils devaient passer. A l'époque, c'était tout à fait pionnier. Nous sortions d'un cinéma physique où la place du corps, notamment de l'actrice, par rapport à la caméra était un des enjeux de la puissance du film. Sur ce tournage des **Actes des Apôtres**, il y avait un effet d'étrangeté que nous n'avons pas été capables d'analyser. Nous l'avons laissé passer comme si Rossellini était devenu fou, que ça ne nous concernait pas.

C'était un pari, peut-être fou, sur l'intelligence du spectateur ?

J.-L. C. : Sur le désir de connaître, le désir de savoir. Ce qui suppose des spectateurs conscients, généreux, qui ont envie de prendre le monde à bras le corps. C'est une utopie par rapport à la place du spectateur qui est, certes, une place active, mais où les éléments de connaissance passent toujours par les affects. La connaissance dite sensible ne procède pas seulement de la rationalité.

Rossellini concevait-il une forme de distanciation inspirée de Brecht ?

J.-L. C. : Chez Brecht, les émotions sont très présentes. J'ai toujours considéré que la mise à distance brechtienne était une ruse supplémentaire pour relancer la participation, l'identification. Alors que chez Rossellini, la seule implication possible est celle des idées. Les corps – à part dans **La Prise du pouvoir par Louis XIV** – sont peu présents, ils ont peu à jouer. Les acteurs, à la différence de ce qui se passe dans sa période antérieure, sont donnés là explicitement comme des porte-parole. On passe de l'interprétation, du jeu, à la citation. C'est d'une modernité absolue, mais cela paralyse, gèle la possibilité du spectateur de projeter à son tour.

En 2001, l'Auditorium du Louvre a programmé l'intégrale des films de Rossellini et organisé avec la Cinémathèque française un colloque universitaire sur cette utopie de la télévision. Ces

circonstances sont-elles à l'origine de votre film ?

J.-L. C. : **La Dernière Utopie** est clairement un film manifeste. Pas un manifeste rossellinien mais à partir de la position rossellinienne. Une prise de position contre l'idée que le cinéma serait étranger à toute utilité, à la formation, à la compréhension, à l'analyse. Mon film réagit contre l'état des lieux de la télévision publique, mais aussi du cinéma. Contre la disparition du cinéma d'idées, du cinéma de débats. Même chez Godard, cette disparition a eu lieu. **La Chinoise** est un film de citations, le plus rossellinien de ce point de vue ; mais Godard a quitté ce territoire depuis longtemps même s'il a beaucoup utilisé les citations. La particularité du projet de Rossellini était que ses films s'inscrivaient dans un ensemble embrassant toute l'histoire de l'humanité, de la préhistoire à l'atome. J'ai voulu faire voir toute l'ampleur de ce projet. Adriano Aprà dit : "Quel cinéaste aujourd'hui se donnerait pour mission de refaire toute l'histoire de l'humanité ? Aucun, évidemment." Ce terrain a été laissé aux savants et aux médias. La télévision ne l'a occupé que très ponctuellement. Je pense au téléfilm de René Allio, **Médecin des Lumières**, qui s'inscrit tout à fait dans cette direction, mais n'est pas articulé à un projet global. Le cinéma documentaire se situe bien dans cet héritage mais d'une manière amoindrie, fragmentaire, non pensée comme telle.

Votre film se nourrit non seulement de citations mais de nombreux témoignages de personnes qui ont collaboré avec Rossellini pendant cette période.

J.-L. C. : Il s'agissait surtout pour moi de déplacer la question du pourquoi vers le comment, de raconter comment Rossellini a travaillé très concrètement sur ses films. Cette question est pour moi la plus importante. A part Adriano Aprà, qui est l'historien de cette période, les autres témoins sont tous des praticiens – ce qui ne les empêche pas d'avoir des idées, mais des idées toujours articulées au "faire". Cela permet de sortir de l'abstraction des idées. Au cinéma, les généralités sur ce projet encyclopédique n'ont pas grand intérêt. Pour qu'il y ait un intérêt, il faut qu'il y ait un enjeu. Ici, il s'agit d'essayer de savoir pratiquement comment ça se passait sur le plateau de tournage du **Descartes** ou du **Pascal**, sur quoi portait le travail. Or, ce travail ne portait pas tant sur les idées que sur les manières de faire, le jeu, les trucages. J'ai toujours considéré les manières de faire comme des formes de pensée.

Outre le fait qu'aujourd'hui personne n'aurait sans doute l'idée de faire un film sur Pascal, qu'est-ce qui caractérise la manière de faire de Rossellini ?

J.-L. C. : Dans le scénario, Rossellini évacue tout ce qui relève d'une dramaturgie des émotions. Pascal a été un homme sensible comme les autres, de plus il a écrit là-dessus des choses importantes. Mais dans le scénario, tout cela est refroidi, voire absent, lissé. On reste dans la pensée en train de se faire. Comment filmer la pensée, des gens en train de penser ? C'est cette équation qui m'intéresse.

Evidemment, cela passe par la parole, et ces films sont, de manière assez marquée, des films de parole, une parole liée à l'espace et au corps. Même si le corps est réduit à une fonction de porte-voix, il joue dans l'espace de la prise de vue. Rossellini a mis en place un système de plans-séquences qui permet de filmer en continu pendant une dizaine de minutes des corps parlants. Il ne voulait pas trop répéter afin d'arriver devant la scène comme s'il ne la connaissait pas, comme s'il filmait en reportage un événement inédit. D'une certaine manière, il ramène du "cinéma direct" dans une situation historique. La force vient du sentiment qu'on a d'être en prise directe avec l'élaboration conceptuelle, le fonctionnement de la pensée lié au corps et à la parole. Voilà ce qui donne une réalité cinématographique à ces êtres de papier. J'ai eu envie de retrouver la trace de cela. Avec cette manière de filmer, plans séquences, zooms, impréparation voulue, ce risque pris à filmer les choses sans les avoir longuement affinées, ce réel – émergence de quelque chose qui n'a pas été calculé – à lieu, ce réel, c'est la pensée elle-même.

Vous avez choisi de filmer vos témoins dans le décor délabré de studios de télévision abandonnés. Exprimez-vous ainsi une forme de nostalgie ?

J.-L. C. : Tous ces gens qui ont travaillé avec Rossellini, je voulais qu'ils parlent dans un décor qui dise clairement que tout cela est désormais en ruines. A Rome, nous avons trouvé cette ruine récente. Juste avant la période Berlusconi, l'Etat italien avait mis aux enchères des fréquences pour que des télévisions privées puissent s'en emparer. Un groupe d'hommes d'affaires avait acheté une de ces fréquences, loué et aménagé des locaux ; mais l'entreprise a échoué car l'Etat italien ne leur a jamais donné l'autorisation d'émettre. Ensuite, Berlusconi est arrivé, a lancé ses propres chaînes et leur projet est devenu totalement obsolète.

Au cours des trente dernières années, avez-vous observé en France la même décadence des télévisions publiques qu'en Italie ?

J.-L. C. : La privatisation au sens d'une marchandisation s'est déroulée plus vite en Italie, plus complètement. Certes, il reste une télévision publique, Rai 3, qui est sans doute la meilleure d'Europe, avec un public plus large que celui d'Arte. Il faut noter que **La Dernière Utopie** est passé sur Rai 3, à trois heures du matin, mais pas sur Arte. L'Italie est toujours aux avant-postes. Pour la crise culturelle, la crise politique, c'est l'Italie qui a ouvert la voie. L'échec du compromis historique, l'auto-destruction du parti communiste, le terrorisme gauchiste... l'Italie est le banc d'essai de ce qui nous advient. Les contradictions y ont toujours été beaucoup plus aiguës qu'ici.

Comment faut-il interpréter "dernière" dans votre titre ? Est-ce la dernière en date ou bien l'utopie après cela est-elle morte ?

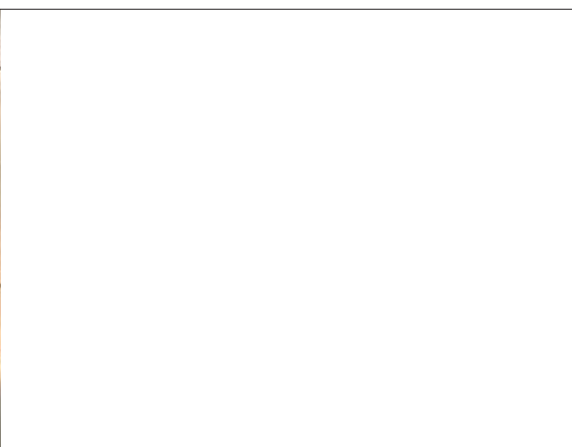
J.-L. C. : Je laisse la question ouverte. C'est en cela



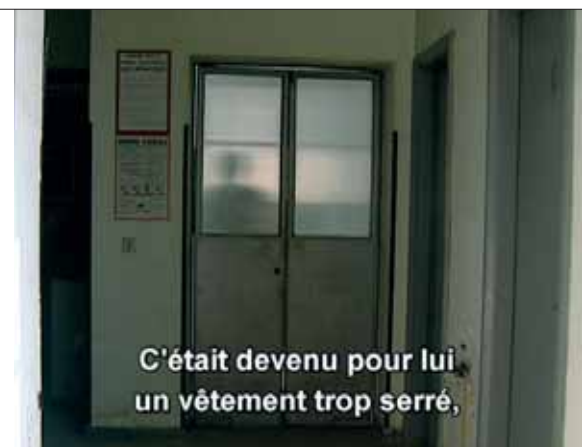
que c'est un film manifeste. Idéalement, je souhaite que des cinéastes, documentaristes ou non, se disent qu'il y a là un enjeu, s'interrogent sur ce que l'on a laissé passer. On aurait pu faire de la télévision un outil de connaissance beaucoup plus fort que ce qui a été fait de manière fragmentaire et très dispersée. Il suffit de comparer la série sur les Médicis, récemment diffusée sur Arte et produite en Grande-Bretagne, avec les trois volets de **L'Age des Médicis** de Rossellini pour s'apercevoir que cela n'a absolument rien à voir. Chez Rossellini, ce qui est en jeu est d'une toute autre envergure, ce ne sont pas les décors, les anecdotes, la vie privée, mais bien ce que Cosme a dans la tête comme projet politique et comment il l'a mené à bien. **La Prise du pouvoir par Louis XIV** est l'exemple majeur de sa démarche. Le film dit quelque chose que les livres ne nous disent pas. Il montre comment on parlait, s'habillait, bougeait, comment les gens se comportaient les uns avec les autres. Rossellini filme le système des relations à un moment donné de l'histoire. Dans le cas de Louis XIV, cela prend une puissance formidable parce que Louis XIV est un metteur en scène et Rossellini filme donc cet homme qui réforme les tenues, les costumes, les coiffures, qui change la mise en scène.

Parmi ces films, quelles sont, à votre avis, les plus grandes réussites ?

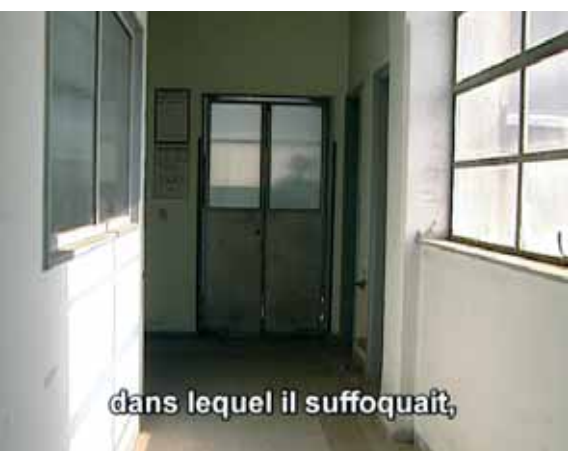
J.-L. C. : Evidemment **La Prise du pouvoir par Louis XIV**, **Descartes** sans aucun doute, **Pascal** aussi. On peut moins aimer **Socrate** et **Saint Augustin**, où il y a tout de même des choses magnifiques. J'aime énormément **Les Actes des Apôtres**, qui dure cinq heures ; c'est le seul film qui prenne au sérieux les manières d'être, de faire, de travailler, de penser, au lendemain de la mort du Christ. Le résultat reste formidable, même quarante ans plus tard, car Rossellini filme toujours des gens qui font des choses : les uns font du pain, les autres tissent ou fabriquent une machine à calculer, un autre invente la perspective... Nous sommes là dans la micro-histoire : les gestes, les vêtements, les aliments font partie de l'Histoire et disent quelque chose sur le sens d'un moment historique, ils permettent d'écrire une Histoire non des idées mais des pratiques. C'est tout à fait en phase avec la manière dont Rossellini travaille : lui aussi ramène des idées dans des pratiques, celle du cinéaste et celles des personnages qu'il filme.



Roberto n'aimait
pas ce mot "cinéaste".



C'était devenu pour lui
un vêtement trop serré,



dans lequel il suffoquait,



et qui ne convenait
pas à la vitalité,



à l'enthousiasme
des dernières années de sa vie.



Son projet, comme toute son
histoire, comme toute sa vie,



fut d'une grande
force prophétique.



Il a prophétisé tout ce qui
était bien de faire avec la télé,



et qui ne s'est pas fait,
et tout le mal possible,



qu'il redoutait
et qui s'est réalisé.

Dans votre film, vous apparaissez tantôt comme interviewer, tantôt comme une silhouette hantant le décor. Pourquoi vouliez-vous être présent à l'image ?

J.-L. C. : C'est aussi un peu mon histoire, je suis pris dans cette histoire. Je n'y étais pas en 1965 mais j'y suis aujourd'hui. C'est une manière de réparer une absence ! Echanger avec Rossellini à cette époque était difficile. Il n'est pas universitaire, il n'est pas guidé par les maîtres et donc, d'une certaine manière, très décousu. Il se met à lire à soixante ans et sa manière de tracer son chemin tout seul a quelque chose de troublant. Moi-même, je suis autodidacte, je n'ai pas étudié à l'université, mais je savais qu'il fallait lire Lacan, Foucault, Deleuze, c'étaient des références partagées avec le groupe d'intellectuels critiques que nous formions. Rossellini n'avait pas ces repères. C'est sans doute ce qui a rendu le dialogue plus difficile avec lui qu'avec Pasolini, avec qui nous avions un terrain commun : la sémiologie, l'analyse du texte. Cette difficulté de parler a maintenu une fracture très vive.

Le projet de Rossellini était sans doute plutôt celui d'un instituteur du peuple que d'un universitaire ?

J.-L. C. : Rossellini est un autodidacte qui, tout d'un coup, prend en charge l'histoire de la pensée... de la pensée mondiale même ! Rossellini a un sens extraordinaire de ce qui se passe. En 1967, il envisage une série sur l'histoire de l'islam. Sans avoir lu Debord, il dit des choses essentielles sur la société du spectacle. Avec Pasolini, dans les années soixante-dix, il est le seul à comprendre ce qui va se passer avec la télévision. Les deux plus grands cinéastes italiens tirent la sonnette d'alarme. La télévision va se commercialiser très vite en même temps que les salles de cinéma vont se vider. Ce raz de marée, beaucoup plus puissant en Italie qu'en France, Rossellini et Pasolini l'ont vu venir très tôt. Fellini ne l'a compris que beaucoup plus tard, lorsque c'était presque fini. A un certain moment, Rossellini et Pasolini se sont placés très en marge, très à distance du monde du cinéma, en annonçant la fin d'une époque, l'avènement d'autre chose. Les prophètes ne sont jamais compris. La sortie problématique du fascisme a sans doute créé en Italie des tensions très fortes qui n'ont pas été refoulées, comme cela a été le cas en France par le mythe de la Résistance.

Avez-vous pris du plaisir à réaliser ce film-manifeste ?

J.-L. C. : Beaucoup. D'abord, cela m'a donné l'occasion de voir ou revoir dans son intégralité l'œuvre de Rossellini. J'ai aussi visionné des centaines d'heures d'archives audiovisuelles où Rossellini apparaissait. Nous avons eu la chance de mettre la main sur une émission de la télévision française, **L'Invité du dimanche**, où Claude-Jean Philippe avait eu l'idée merveilleuse et étrange de proposer à Rossellini de regarder ses propres films. Il était très réticent et regardait ailleurs. On trouve très rarement dans les archives des moments où les

gens sont filmés à ne rien faire. J'ai utilisé ces plans pour le faire apparaître ici et là comme un témoin qui écouterait les propos tenus par les personnages du film. Je tenais à dissocier la parole et l'image, sauf à la fin où l'on est dans la parole synchrone.

La Dernière Utopie s'inscrit-il dans une série sur le cinéma ou dans le prolongement d'autres films sur le travail ?

J.-L. C. : C'est filmer des artistes ou des penseurs au travail qui m'intéresse. Même quand ils sont morts, comme Georges Delerue. J'ai interrogé de nombreuses personnes qui avaient travaillé avec ce grand musicien de cinéma et je l'ai fait exister comme un fantôme, selon la même logique que pour Rossellini. Je m'intéresse aux gestes du travail, à tout ce qui met en jeu l'attention, le soin, la précision. Pour opposer à la télévision un autre type de regard, attentif, plus proche, dans une durée plus précise.

La télévision semble plus que tout redouter la durée ?

J.-L. C. : Pire que cela, le télévision tend à détruire la durée, le corps, le lien entre le corps et la parole. Tout cela relève d'un projet délibéré qui relève d'une nouvelle pensée de la relation. Quand on coupe à l'intérieur d'un plan, on ne coupe pas simplement du son ou de l'image, on coupe une continuité, le rapport du corps à la parole, une figuration du corps. Dans ce mouvement qui conduit, depuis une quinzaine d'années, à faire des plans de plus en plus courts – 5 à 6 secondes, sur le modèle américain, – on met en place une désarticulation. L'émergence de la figure humaine est littéralement cisailée, elle vole en éclats, sans qu'y soit associé un projet esthétique comme celui des surréalistes ou des dadaïstes où il s'agissait de briser les représentations dominantes. Là, ce qui vole en éclats, c'est la possibilité de s'adresser à l'autre, de parler, de travailler, d'exister dans la durée. TF1 en est venu à imposer un minimum de mille cinq cents plans dans un téléfilm de quatre-vingts-dix minutes. Du point de vue de la représentation, sont détruits tous les intervalles, le temps passé, le temps perdu. Du côté du spectateur, cela détruit la perception du temps : chaque plan est un confetti, une mini-structure immédiatement remplacée par une autre. Il devient impossible d'être dans une position active, on ne peut que regarder les images défiler. Cette rapidité n'a rien à voir avec celle d'Eisenstein ou de Vertov où les plans brefs revenaient de manière symphonique. Aujourd'hui, l'idée même de répétition est proscrite. Il faut qu'il y ait variation à l'infini. Sans durée ni répétition, nous sommes privés de ces deux outils centraux dans tout apprentissage. Travailler, c'est répéter. Le spectateur est dans un système de consommation extrêmement rapide et superficiel et, surtout, non impliquant. Ce fonctionnement contredit absolument celui de notre psychisme qui n'a rien de sautillant.

Est-ce une réflexion de ce type qui amène Rossellini à privilégier le plan séquence ?

J.-L. C. : Non. Cela se rejoint peut-être mais son idée est de composer une dynamique des mouvements des corps, des mouvements des caméras et des mouvements de pensée qui permette véritablement d'assister à l'émergence de la pensée. Avec l'idée, qui est pour moi centrale dans ce manifeste, que l'économie, la technique et la pensée vont ensemble. Penser une forme, c'est penser l'économie de cette forme au sens financier mais aussi au sens pratique. Chez Rossellini, comme chez Rohmer ou Rivette, les formes sont toujours conçues dans leurs incidences économiques, budgétaires. C'est une pensée de l'économie qui s'oppose à une pensée de la dépense. Dans l'histoire du cinéma, les deux voies ont été suivies ; celle qui a triomphé est celle de la dépense, de l'accumulation, de l'addition. Chez Rossellini comme chez la plupart des grands cinéastes, on est du côté de la restriction, de la soustraction. En faire moins pour que ça porte mieux.

A qui s'adresse votre manifeste ?

J.-L. C. : Il s'adresse à ceux qui font des films et aussi à ceux qui les regardent, car je ne creuse pas d'écart entre les spectateurs et les réalisateurs. Si j'ai apporté quelque chose dans la réflexion sur le cinéma, c'est, je crois, d'avoir ramené au premier plan la place du spectateur comme celle d'un lecteur, d'un interprète, d'un traducteur, une place active en tout cas. Car l'œuvre n'existe pas sans ce spectateur, pas plus que la musique sans auditeur. Je m'inscris tout à fait dans la ligne rossellinienne en supposant un spectateur actif, intelligent, sensible, capable de penser le film et le monde à travers le film. C'est ce spectateur que je vise, et même s'il ne se rencontre que ponctuellement, je sais qu'il existe. Tout spectateur est potentiellement cela, c'est à lui de le devenir.

Propos recueillis par Éva Ségal, août 2006.

À lire :

- **La Télévision comme utopie**, Roberto Rossellini, textes réunis et préfacés par Adriano Aprà, trad. de l'italien Diane Bodart, éd. Cahiers du cinéma/Auditorium du Louvre, 2001.
- **Les Aventures de Roberto Rossellini (The Adventures of Rossellini, his Life, his Films)**, Tag Gallagher, Da Capo Press, New York, 1998 ; trad. française 2006, éd. Léo Scheer.
- **Rossellini inventa la télévision**, dossier in **Les Cahiers du cinéma**, avril 2001.
- **Roberto Rossellini**, Alain Bergala et Jean Narboni, éd. Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, 1990.

“Je m’attache tellement aux personnages que si quelque chose se passe mal, je suis si bouleversée que j’appelle mes amis, je me mets à crier devant ma télé, en disant à tel personnage de surtout ne pas faire ce qu’il est en train de faire. Je suis incroyablement investie émotionnellement.” Julia Hinsburg, chercheuse, University of Southern California.

séries télé : la nouvelle école hollywoodienne

Depuis quelques décennies, les séries américaines font partie de notre paysage télévisuel. Hors depuis peu, les dernières cuvées que nous envoie Hollywood explosent les audiences et nous rendent fébriles. Qui n’a jamais entendu parler de **Desperate Housewives**, **24 heures chrono**, **Les Experts**, **Nip Tuck** ou encore **Six Feet Under** ? Des séries de qualité, au ton osé, qui se jouent de la morale et du politiquement correct. Dans **Hollywood, le règne des séries**, Loïc Prigent et Olivier Joyard analysent les rouages de cette industrie. Après l’âge d’or du cinéma, Hollywood mise sur la télévision en la retournant sens dessus dessous. Commentaire de Caroline Terrée.

Hollywood, le règne des séries

2005, 54', couleur, documentaire

Réalisation : Loïc Prigent, Olivier Joyard.

Production : Agat Films & Cie, Arte France.

Participation : CNC, Procirep, Angoa-Agicoa, Jimmy, SBS-TV Australia, YLE FST, RTBF.

Du nécessaire *pitch* pour séduire une chaîne au tournage de **Eyes**, série avortée, d’une séance d’écriture de **The Shield** à la projection triomphale du dernier épisode de **Friends**, Olivier Joyard et Loïc Prigent se penchent sur le fulgurant succès des séries américaines. À partir d’interviews et d’extraits commentés, ils montrent leur impact sur la société à qui elles offrent à la fois un reflet et un modèle à suivre.

La télévision a changé la façon de raconter des histoires, permettant notamment de développer des personnages sur la durée et de leur créer une mémoire : ainsi de John Carter, jeune interne gauche dans **Urgences**, qui grandit et s’affermit au cours des saisons. Construction chorale, gestion des rebondissements, la série est un art de scénariste, comme le révèle l’analyse du pilote d’**Everwood**. L’audace formelle est pourtant de mise.

24h chrono, avec une utilisation novatrice de la caméra à l’épaule et du flou, a su imposer son style propre. À la manière des studios de cinéma dans les années 1970, les chaînes câblées ont permis l’éclosion de nouveaux talents qui s’affranchissent des codes et des tabous. **Sex and the City** aborde le sexe de façon inédite, tandis que **Les Soprano**, qui n’aurait pu être qu’un banal film de gangsters au cinéma, est, sur petit écran, un espace d’expérimentation. Les séries sont aujourd’hui “l’Eldorado créatif” que le cinéma hollywoodien ne sait plus être. *M. D.*

En introduction à **Hollywood, le règne des séries**, paillettes, soirées de gala, potins *people* et réflexions abyssales de journalistes chroniqueurs mondains, nous montrent d’emblée que les séries télé américaines et leur cortège de stars rivalisent désormais avec le monde du cinéma. Bien heureusement, le documentaire de Loïc Prigent et Olivier Joyard ne s’arrête pas à ces falbalas et va enquêter sur les mécanismes qui rendent possible un incroyable succès planétaire.

À grand renfort d’interviews de professionnels – concepteurs, scénaristes, producteurs, jusqu’au président du département films de HBO, chaîne à péage du Premium Cable américain –, non seulement le documentaire explique le contexte télévisuel qui a permis cet essor, mais encore il définit de manière assez précise le courant esthétique qui caractérise cette école. Car on peut effectivement parler d’école, même si certains y verraient simplement une recette du succès. Un succès que les séries européennes ne rencontrent pas à un tel niveau. Mais la contrepartie européenne n’est pas abordée ici ; nous restons en terre hollywoodienne, d’où la notion d’école ou de courant esthétique propre. Le style novateur et le succès de ces séries font le bonheur de HBO, la chaîne à l’origine de ce regain. Une chaîne que le documentaire n’oublie pas, au point de nous inciter à croire qu’elle seule diffuse des séries au ton libéré dans le paysage audiovisuel américain.

une révolution esthétique

L’intérêt de ce documentaire est donc de définir l’esthétique de ce nouveau genre qui fait fureur.



Différents éléments la composent. Tout d’abord les créateurs et scénaristes ont toute puissance. C’est là le premier point essentiel qui différencie la fabrication des séries de celle des longs métrages de fiction. D’où l’appellation “série d’auteur”, qui indique clairement que nous entrons dans le royaume des David E. Kelley, Jeffrey Abrahams et autres Allan Bowles. Leur importance va de pair avec celle de la narration et la production leur laisse carte blanche. On obtient donc des histoires originales et créatives, non conventionnelles, avec des dialogues percutants et des opinions clairement exprimées sur l’actualité. Une réaction et un reflet de l’actualité rendus possibles par la grande rapidité de fabrication des épisodes.

Si le ton reste libre, voire libéré, c’est avant tout grâce à l’indépendance de HBO. C’est elle qui, la première, a profité de son statut de chaîne privée du câble pour miser sur des fictions résolument révolutionnaires par les situations et la liberté de parole, sans souffrir d’aucune censure. À cela s’ajoutent des personnages ambigus, complexes, que le spectateur voit évoluer au fil des saisons. Un héritage des séries “chorales”, initiées par Steven Bochco, dans lesquelles les personnages ont un passé et un destin. Cette évolution implique deux notions essentielles à la dramaturgie : la mémoire et la durée. La série a sa propre mémoire, les personnages de même, et le spectateur en est le témoin direct et intime. Le rythme n’est pas celui du cinéma. La narration s’étire sur la durée, les histoires s’imbriquent. Le temps est celui de l’intime, d’une relation entre les spectateurs et les personnages, qui se crée au fil des épisodes et des années. **24 heures chrono** est l’exemple parfait d’une narration en temps réel. Comme pour contrebalancer cette notion de durée et de longueur, la réalisation amène elle aussi sa petite révolution de style. Finis les plans classiques. La caméra est le plus souvent à l’épaule, intuitive et réactive, au plus près des personnages et de l’histoire. Le montage se veut percutant et renforce l’identification aux personnages et l’implication quasi voyeuriste du spectateur.

de la nature de la télévision

Les séries se définissent donc comme étant du domaine de l’intime et du gros plan. Une spécificité propre à leur média, la télévision. C’est ce qu’expliquent également Hervé Glevarec et Michel Pinet, du CNRS, dans un article du **Monde** (en date du

histoires de cinéma



23 septembre 2006). Cet âge d'or des séries marque selon eux l'apogée de la télévision comme média autonome. Les caractéristiques des séries les rendent indissociables de ce média. Tout d'abord elles se situent dans une conjoncture, un "ancrage historique" : c'est-à-dire que leur nature même de feuilleton les insère "dans la grille temporelle de la vie". Elles ont un rapport avec le vécu de chacun, elles font partie du cadre domestique, sont régulières et répétées, deviennent familières. De plus, elles abordent des sujets d'actualité, posent des questions pertinentes et dépeignent sans fauxsemblant une société ambiguë et complexe, sans pour autant chercher le réalisme : "elles construisent un niveau spécifique de réalité." Par ce biais, la télévision devient objet social par excellence. Par leur nature, les séries lui sont propres et l'affirment comme média autonome, au même titre que la littérature ou le cinéma.

la concurrence avec le cinéma

Les séries sont devenues une industrie florissante et Hollywood l'a bien compris au point d'y consacrer le fort de sa production : elles rapportent et ne font pas peur aux investisseurs. Pour exemple, la Warner, qui a affiché 34 milliards de dollars de chiffre d'affaires en 2006, a vu une baisse de 11 % des revenus de sa branche cinéma contre une hausse de 7 % de son département télé. Les deux branches atteignent désormais chacune 7,7 milliards de revenus.

Cette concurrence de marchés se retrouve égale-

ment en France. Outre le fait que les chaînes se sont multipliées par deux en quinze ans et ont besoin de programmes pour remplir leurs grilles, les séries sont plébiscitées pour l'audience qu'elles garantissent. Ainsi, TF1 a récemment tenté d'abandonner son sacro-saint film du dimanche soir pour proposer **Les Experts**, série policière lui rapportant près de dix millions de téléspectateurs. France 2 a contre-attaqué en diffusant **FBI portés disparus** aux mêmes horaires. Cette concurrence agressive et déloyale pour les films est monnaie courante dans les stratégies de programmation. Depuis, TF1 a remis en place le film du dimanche soir et France 2 a décalé sa série au lundi soir.

Mais il n'y a pas que dans les grilles de programmes que se joue la concurrence. Le bilan 2006 publié par le syndicat de l'Édition vidéo affiche des chiffres éloquentes. Les ventes de DVD de films ont baissé de 14 % tandis que celles des DVD de séries télé ont augmenté de 52 % en un an. Il faut cependant savoir que les ventes de DVD permettent d'apporter une aide de près de 20 % sur le préfinancement des films français. Le dilemme est que ces ventes peuvent représenter jusqu'à 50 % de l'amortissement d'un film.

Les séries s'attaquent également au marché de la VOD. Le succès est tel que là encore, les chaînes se livrent bataille. En décembre 2006, M6 a mis la deuxième saison de **Desperate Housewives** en VOD, avant même de la diffuser à l'antenne. Elle a donc bouleversé son calendrier de programmation uniquement pour déjouer la concurrence avec Canal Plus, qui l'avait déjà mise en VOD après l'avoir

diffusée en crypté.

D'une manière plus anecdotique, mais qui symbolise tout de même cette arrivée des séries dans la cour des grands, le magazine **Studio** a ouvert ses pages, depuis ce 24 janvier, aux séries télé et leurs héros.

Les séries ont donc le vent en poupe. Elles imposent leur style et leurs idées sans tabou. L'engouement qu'elles provoquent traverse toutes les frontières, compte désormais sur les marchés de l'audiovisuel et crée une véritable concurrence avec le cinéma. La maturité de ce nouveau genre, avant-gardiste et pertinent, met à mal un cinéma hollywoodien qui peine à trouver un autre souffle, phagocyté par des scénarios consensuels. HBO l'a déjà bien compris en se lançant dans une production cinématographique "différente". **Elephant**, de Gus Van Sant, par exemple, en est le pur produit, comme le souligne le documentaire. Aujourd'hui, les séries ne sont plus des ersatz de cinéma, ce sont elles au contraire qui donnent le la.

Caroline Terrée

“C’était une usine jeune, en complète rupture avec les méthodes de travail connues dans la tradition industrielle par les jeunes de la campagne. Jusque-là, on fabriquait un objet, on participait à quelque chose de concret. La Rhodiacéta, c’était abstrait. Chacun avait un travail très fractionné, les séquences de travail étaient chronométrées à la seconde. C’était un travail de robot. Culturellement, il ne pouvait que révolter les gens qui y entraient... ou séduire ceux qui n’ont pas de volonté particulière. Très encadré, il pouvait sécuriser un certain nombre de gens. Il y a peu de situations d’échec, quand on ne fait rien de concret.” Georges Lièvrement, ancien délégué syndical à l’usine Rhodiacéta.



“j’ai fait ce film pour transmettre ce qu’a pu être la culture ouvrière”

Film de fin d’études de l’ESAV de Toulouse, **Trace de luttes** retrouve en 2006 les principaux protagonistes du groupe Medvedkine de Besançon à la fin des années soixante. Entretien avec son réalisateur, Jérémy Forni, par Eva Ségal.

Comment vous êtes-vous intéressé au groupe Medvedkine ?

Jérémy Forni : Il vaut mieux parler des groupes Medvedkine au pluriel. Il y a eu d’abord celui de Besançon, créé en 1967, à partir d’un noyau de militants de l’usine Rhodiacéta, auquel se sont joints des habitants du quartier HLM de Palente-les-Orchamps. En 1971 est né un second collectif à Sochaux, avec les ouvriers de l’usine Peugeot de Sochaux-Montbéliard. Je suis en train de monter un deuxième film qui leur sera consacré.

Je suis Belfortain d’origine et mon père, fils d’immigré italien, avait été OS et syndicaliste à Sochaux avant de faire une carrière politique [Raymond Forni, Président PS du Conseil régional de Franche-Comté, ex-Président de l’Assemblée nationale]. J’ai entendu parler de ces grandes luttes ouvrières pendant toute mon enfance. Elles ont profondément marqué toute la région. Les seuls morts de mai 1968, ce sont deux ouvriers de Sochaux. Et chez nous, la majeure partie de la population travaille encore dans l’industrie.

Au festival *Entrevues* à Belfort, j’ai vu les films des groupes Medvedkine et j’ai été épaté par leur degré d’engagement. L’usine de Sochaux, j’y ai travaillé juste pendant un été, comme beaucoup de mes camarades de lycée. On a tous été touchés par la force, la justesse de ces témoignages. À cette occasion, j’ai rencontré un vieux militant du groupe de Sochaux, Christian Corouges, auquel j’ai consacré un de mes premiers exercices de réalisation. Par l’intermédiaire du Centre culturel populaire de Palente-les-Orchamps et de son président actuel, Roger Journot, j’ai pu entrer en contact avec les anciens du groupe de Besançon.

Qu’est-ce qui différencie ces deux groupes ?

J. F. : Besançon est la ville de l’industrie horlogère et diamantaire, avec une classe ouvrière très quali-

fiée et une forte tradition anarcho-syndicaliste. C’est la ville natale de Victor Hugo, de Joseph Proudhon et des frères Lumière. Les militants qui forment le premier collectif sont tous marqués par la guerre d’Algérie, leur première grande expérience politique. Beaucoup sont membres de la CGT et du parti communiste. Il y a aussi des syndicalistes chrétiens, des militants associatifs du quartier. Après leur service militaire, les jeunes ouvriers sont entrés dans cette filature moderne qui appartenait à l’ancêtre du groupe Rhône-Poulenc. On y transformait des billes de polymère en bobines de fil ; c’était un travail à la chaîne très dur et morcelé qui les révoltait. En mars 1967, ils ont conduit une longue grève avec occupation de l’usine, comme on n’en avait pas vue depuis le Front Populaire. À Sochaux, le groupe s’est constitué quelques années plus tard avec des ouvriers de l’automobile, plus jeunes, de la génération de 1968. Aux usines Peugeot qui dominent toute la région, la majorité étaient des OS, dont beaucoup d’immigrés (Italie, Algérie, Yougoslavie) sans tradition politique.

Dans *Trace de luttes*, témoignent six militants ouvriers de Besançon et deux professionnels du cinéma de Paris, mais pas Chris Marker qui est pourtant à l’origine de leur rencontre. Pourquoi ?

J. F. : Je remercie Chris Marker au générique ; il est, évidemment, dans le hors-champ du film. Six mois avant de tourner, j’ai rencontré tous les personnages de cette histoire et réactivé tous les réseaux. J’ai échangé des mails avec Chris Marker qui m’a répondu très vite avec une grande gentillesse. Mais c’est un homme qui cultive le secret autour de sa personne. C’est lui qui m’a orienté vers Georges Lièvrement, permanent communiste qui, à l’époque, suivait la Rhodiacéta, puis a eu la charge du secteur automobile et est devenu responsable de la politique culturelle pour toute la région. Il est donc

un personnage essentiel qui fait le lien entre les deux groupes.

Cette expérience des groupes Medvedkine a été de courte durée. Pourquoi s’est-elle si vite interrompue ?

J. F. : La première raison est l’adoption du programme commun en 1971 vers lequel va être réorientée toute l’activité militante. En termes d’emploi du temps, il devient impossible de tenir les heures de travail, l’activité syndicale et politique, la vie de famille et le montage des films qui se fait souvent la nuit. Quelques membres du groupe de Besançon deviennent des permanents du parti communiste, d’autres vont être exclus, sans doute parce qu’ils sont devenus des électrons libres, incontrôlables. Le fait de prendre la parole, de rencontrer des intellectuels, les a profondément changés. L’autre raison est la fermeture de l’usine en 1974, à la suite de la délocalisation de la production en Thaïlande. Ce sera une des premières délocalisations en France et l’intensité des luttes y est sûrement pour quelque chose.

Votre film a été sélectionné aux États généraux du film documentaire de Lussas en 2006. Quel accueil a-t-il reçu ?

J. F. : Je n’étais jamais allé à Lussas, et pour moi, ça a été une expérience très heureuse. Trois cents personnes dans la salle, plus quelques dizaines qui n’avaient pas pu rentrer ! Il y avait beaucoup de jeunes dans le public et leur réaction a été formidable. Ils ont eu comme moi le sentiment d’avoir rencontré des gens extraordinaires et aussi de véritables passeurs. Bien que ces personnages aient tous plus de soixante ans, voire soixante-dix, ce que le public a vu ce sont des gens capables d’apporter quelque chose pour les luttes d’aujourd’hui.

Votre film est-il lié à un engagement militant ?

J. F. : J’ai fait ce film pour les gens de ma génération, pour raconter comment, à un moment donné, on peut se dresser et dire non. Et pour transmettre ce qu’a pu être la culture ouvrière. Naturellement, au cours de ce travail, je me suis demandé si je serais prêt, à mon tour, à passer la caméra, à partager mes compétences – encore



incomplètes – avec des militants ouvriers. Il me semble que cela ne pourrait se faire que dans le cadre d'un collectif de cinéastes, qui rencontrerait un groupe d'ouvriers prêts à s'engager là-dedans. Cela paraît difficile à notre époque.

Les anciens de Medvedkine à qui j'ai demandé pourquoi d'autres groupes n'avaient pas vu le jour, à Sochaux ou ailleurs, m'ont répondu : la culture ouvrière a disparu, la culture de la révolte aussi, la syndicalisation est devenue impossible pour les précaires, les intermittents. On ne revendique plus avec fierté son identité ouvrière. Aujourd'hui, on est "agent de fabrication" et on rêve de quitter l'usine. Et du côté des intellectuels de ma génération, je n'en vois pas qui soient prêts à s'investir là-dedans. Les cinéastes, les gens de théâtre ont quasiment abandonné leur vocation de diffusion populaire de la culture. Pendant le mouvement contre le CPE [printemps 2006], notre école s'est mise en grève et nous avons fait des tracts, ouvert notre salle de projection à des films militants. Mais ma génération est celle du Sida, de la fin du plein emploi, de la précarité. Sur les trente-cinq élèves de ma promotion à l'ESAV, il y a eu deux suicides cette année. Je ne peux que me poser des questions sur ce que notre génération est en droit d'espérer de l'avenir. La génération des groupes Medvedkine, elle, avait l'espoir de changer le monde ; elle a su organiser son combat à la fois politique et culturel. Ces militants ont quelque chose d'essentiel à nous transmettre.

Propos recueillis par Éva Ségal, février 2007.

Voir au catalogue général

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

À bientôt j'espère, de Chris Marker et Mario Marret, 1967, 44'.

Le Tombeau d'Alexandre, de Chris Marker, 1993, 120'.

Filmographies des groupes Medvedkine

Besançon

1968

La Charnière, son seul, 12'. L'enregistrement sonore restitue la réaction à chaud des ouvriers lors de la projection d'**À bientôt j'espère** de Chris Marker et Mario Marret.

Classe de lutte, 39'. Ce premier film du groupe de Besançon parle de la prise de conscience et de la naissance du militantisme à travers le parcours de Suzanne, suivie avant, pendant et après mai 68.

1969-1970

Nouvelle Société 5 - Kelton, 1969, 8' ; **Nouvelle Société 6 - Biscuiterie Buhler**, 1969, 9' ; **Nouvelle Société 7 - Augé découpage**, 1970, 10'. Trois pamphlets contre la *nouvelle société* promue par le pouvoir politique et le patronat au lendemain de 68. L'absurdité de ce projet éclate en regard de trois témoignages dénonçant l'exploitation, l'aliénation quotidienne et des conditions de vie indignes.

Rhodia 4/8, 1969, 4'. Un clip musical avec la chanteuse Colette Magny.

1970

Lettre à mon ami Pol Cèbe, de Michel Desrois, 16'. Trois hommes, au cours d'un trajet en voiture vers Lille où ils vont montrer **Classe de lutte**, se passent la caméra à tour de rôle et parlent de cinéma. Long poème en hommage à l'initiateur des groupes Medvedkine.

1971

Le Traineau-Échelle, de Jean-Pierre Thiébaud, 8'. Sur une succession d'images fixes, Jean-Pierre Thiébaud récite un long poème.

1973

Septembre chilien, de Bruno Muel, Valérie Mayoux, Théo Robichet, 40'. Quinze jours après le coup d'État de Pinochet au Chili, le groupe Medvedkine de Sochaux se rend sur place et réalise un documentaire de facture assez classique avec des commentaires lus par Simone Signoret et Pierre Santini. (Diffusion au catalogue **Images de la culture**).

1974

Avec le sang des autres, de Bruno Muel, 56'. Description minutieuse d'une région entière sous la coupe de la famille Peugeot et de ses hommes.

Sochaux

1970

Sochaux, 11 juin 1968, 20'. Alors que mai 68 s'achève et que les ouvriers reprennent partout le travail, ceux de Peugeot à Sochaux débrayent. Une manifestation et la région entière se transforme en champ de bataille.

1971

Les Trois Quarts de la vie, 1971, 18'. Un ouvrier raconte à ses camarades de l'usine Peugeot à Sochaux, comment un véritable "sergent recruteur" de l'entreprise s'est rendu dans son école pour débaucher les élèves en promettant monts et merveilles.

Week-end à Sochaux, avec Bruno Muel, 1971, 57'. Un boteleur de champ de foire convainc René, un Breton, de venir à Sochaux "s'engager" dans l'usine Peugeot. Une série de sketches comiques stigmatisant les méthodes militaires de l'usine, les mensonges et au final l'aliénation des travailleurs.



Trace de luttes Une histoire du groupe Medvedkine de Besançon

2006, 59', couleur, documentaire

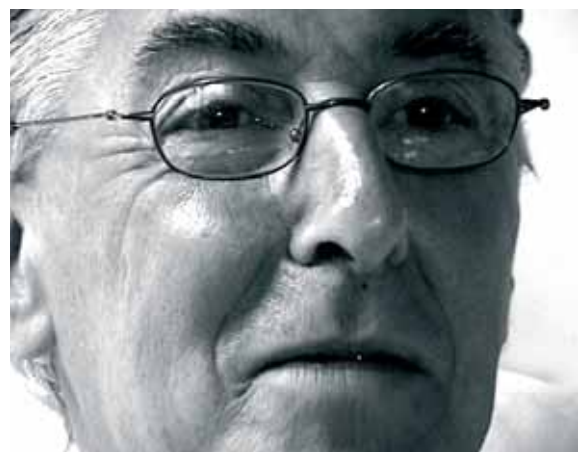
Réalisation : Jérémy Forni.

Production : J. Forni, ESAV.

Participation : CCPO, CROUS, ministère de la Jeunesse et des Sports, CR Midi-Pyrénées, Ville de Besançon.

Fin 1967, après une longue grève à la Rhodiacéta que Chris Marker est venu filmer, des ouvriers s'associent avec des cinéastes parisiens pour produire des films qui montreront la classe ouvrière de l'intérieur : son travail, ses luttes et ses espoirs. Collectif de cinéma militant, le groupe Medvedkine de Besançon allait écrire une des plus belles pages du mouvement de mai 68. Huit protagonistes témoignent de cette rencontre exceptionnelle.

Film de fin d'études à l'ESAV de Toulouse, **Trace de luttes** exprime l'engagement d'un apprenti cinéaste originaire de Franche-Comté, soucieux de transmettre la mémoire des luttes ouvrières de sa région. Sans être passés par aucune école de cinéma, Georges Binetruy, Henri Traforetti, Georges Lièvreumont ou Suzanne Césard, alors âgés de 25 ans, se sont saisis du cinéma comme d'une arme. Dans leur lutte pour une émancipation à la fois politique, sociale et culturelle, ils expriment tous leur dette envers Pol Cèbe (décédé en 1974), bibliothécaire de l'usine, militant féru de cinéma qui fut l'âme de cette rencontre entre ouvriers et intellectuels bourgeois. Du côté des "Parisiens", Bruno Muel et Jacques Loiseleux, tous deux chefs opérateurs, témoignent de leur rencontre bouleversante avec ces autodidactes capables de toutes les audaces. Sur les images de l'ancienne usine désaffectée, le film fait entendre le dialogue décisif de décembre 1967 entre Marker et les militants de la Rhodiacéta. *É. S.*



paysages chorégraphiques contemporains

Vingt-trois nouveaux films de danse viennent enrichir le catalogue **Images de la culture** ; une sélection parmi la production française de ses dernières années qui a été menée conjointement avec le Bureau du documentaire du Ministère des Affaires étrangères et européennes.

Le Centre national de la cinématographie (Service de la diffusion culturelle – catalogue Images de la culture) et le Ministère des Affaires étrangères et européennes (DAE - Direction de l'audiovisuel extérieur) ont constitué un programme commun de films de danse destiné à circuler dans les lieux de diffusion en France et dans le monde entier. Cette collection de vingt-trois films, représentative du meilleur de la production française récente, a été conçue pour enrichir les fonds dédiés au spectacle vivant dans les médiathèques et tout centre de documentation, et promouvoir le genre dans le cadre de festivals.

Panorama de la danse contemporaine, éclairant d'un film à l'autre son foisonnement et son inventivité, la sélection présente au public le plus large un certain regard sur la création chorégraphique, porté par des cinéastes qui ont su explorer ce monde et s'en emparer, ou bien des chorégraphes-réalisateurs désireux de documenter l'art qu'ils pratiquent. Portraits, répétitions, créations, essais ou fictions, la création audiovisuelle sous toutes ses formes témoigne de démarches artistiques, d'expériences, de rencontres, dessinant un paysage chorégraphique diversifié où les esthétiques et les styles se croisent ou se juxtaposent.

Pour illustrer ce parcours éclectique et les entrées multiples qu'il recèle, nous citerons quelques pistes à suivre.

Des documentaires tout d'abord, signés, qui plus est, par des chorégraphes : Alain Buffard rend hommage à Anna Halprin, figure de la danse contemporaine américaine, en quelques séquences performées par elle et lui ; Régis Obadia retrace le parcours de Dominique Mercy, comme pour lever le voile sur ce danseur d'exception de Pina Bausch ; Seydou Boro fait le portrait d'Irène Tassembédo, un film jalon pour marquer l'essor de la danse contemporaine africaine ; Jeannette Dumeix s'interroge sur les mots de la danse et compose un lexique en images et mouvements ; Alain Platel fête les vingt ans de sa compagnie Les Ballets C. de la B. en une suite de portraits de ses interprètes ancrés dans leur

vie quotidienne ; enfin, Josef Nadj signe un auto-portrait où il nous découvre les origines de sa danse. Josef Nadj et Alain Buffard, ainsi que de nombreux autres chorégraphes masculins (Angelin Preljocaj, Mark Tompkins, Christian Bourigault, Dimitri Chamblas, etc.) que nous retrouvons dans **L'homme qui danse**, où Rosita Boisseau et Valérie Urréa s'interrogent sur l'identité masculine dans la danse contemporaine française. Et puis des documentaires encore, qui se situent au cœur du processus chorégraphique en suivant l'élaboration d'une pièce : **Cris de corps**, sur la création **O'More** de Bernardo Montet ; **Odile Duboc, une conversation chorégraphique**, sur la reprise d'un projet clé de la chorégraphe, **Le Projet de la matière** ; **Les Pieds sur scène**, un film étape pour la compagnie Black Blanc Beur ; **Danser l'invisible**, pour appréhender le chorégraphe japonais Saburo Teshigawara qui s'impose en France depuis plusieurs années ; et enfin **Corps accords**, qui nous plonge directement dans l'écriture d'**April me**, de la chorégraphe Anne Teresa de Keersmaecker et du compositeur Thierry De Mey.

Nous retrouvons ce compositeur sous sa deuxième casquette, celle de cinéaste filmant une recreation magistrale pour l'image du spectacle de William Forsythe, **One Flat Thing**. Fort loin de simples captations, ces créations font fi du cadre scénique pour nous emmener en décors naturels dans de lointains paysages ou jouer des techniques cinématographiques pour rompre la frontalité du spectacle vivant. C'est le cas de **La Madâ'a**, où Benjamin Silvestre transpose le spectacle d'Héla Fattoumi et Eric Lamoureux dans le Sud tunisien ; **Uzès Quintet**, où Catherine Maximoff recompose les créations de cinq chorégraphes en pleine nature ; **Divagations dans une chambre d'hôtel**, où Philippe Barcinski et Dainara Toffoli fragmentent et démultiplient la chorégraphie de Bruno Beltrão ; ou encore **Kaspar Konzert**, où François Verret, aidé en cela par Sylvie Blum, place le spectateur dans le souffle du danseur Mathurin Bolze, au cœur de son dispositif chorégraphique ; ainsi que **Paso Doble**, la performance de

Josef Nadj et Miquel Barceló qu'Augusti Torres filme au plus près, à même les griffures d'argile.

Enfin, quelques fictions expérimentales nous entraînent sur les chemins buissonniers de la création, une création foisonnante où le cinéma rime avec la danse et nous ouvre des perspectives infinies, encore trop peu explorées. C'est le cas des films de Pierre Coulibeuf, **Somewhere in between** (avec Meg Stuart) et **Pavillon Noir** (avec Angelin Preljocaj), mais aussi de deux films issus de l'école du Fresnoy, **Entropie**, de Jérôme Thomas, et **Le Corps silencieux**, d'Emmanuel Vantillard.

Documentaires, créations ou fictions, chacune de ces propositions, forte en émotions, est une invitation à explorer la richesse créative de la danse contemporaine alliée à l'image. Voué à voyager en France et dans le monde, sous la forme d'unitaires pour le réseau français et de deux coffrets de DVD multilingues pour l'étranger, ce programme a été composé grâce au soutien de partenaires institutionnels que nous remercions pour leurs conseils : Arte France (Unité spectacles), le Centre Pompidou (Vidéodanse) et Culturesfrance (Pôle Danse).

Anne Coutinot et Marc Guiga

Le présent dossier **Paysages chorégraphiques contemporains** est repris dans un catalogue bilingue, édité par le Bureau du documentaire du Ministère des Affaires étrangères et européennes.

Josef Nadj - Dernier Paysage



Le monde est tout autant réalité qu'imagination.
Que nous resterait-il du monde
si on lui enlevait l'imagination?



La danse dans le catalogue de films du Ministère des Affaires étrangères et européennes

Le Ministère des Affaires étrangères et européennes a fait du cinéma l'un des axes forts de sa politique culturelle. L'action menée par la DAE (Direction de l'Audiovisuel extérieur) dans ce domaine obéit à une double logique : la promotion et la diffusion du cinéma et des documentaires français dans le monde et le soutien à la production et à la diffusion des films du Sud. Le Bureau du documentaire met à la disposition du réseau culturel à l'étranger (centres culturels, cinémathèques, musées, universités, festivals...) un catalogue de 3000 films documentaires, avec droits de diffusion non commerciale (projection publique et prêt aux particuliers), assurant ainsi une forte présence de ces films dans des festivals internationaux ou dans le cadre d'opérations spécifiques. L'édition de collections thématiques permet une valorisation du fonds de la cinémathèque, enrichi régulièrement par de nouvelles acquisitions présentées sur plusieurs supports (35 mm, vidéo et DVD) en version française et en version sous-titrée (anglais, espagnol, portugais). La collection **Paysages chorégraphiques contemporains** comprend 2 coffrets de 15 DVD ntsc multilingues, accompagnée d'un catalogue bilingue présentant ce programme ainsi que le fonds des films de danse acquis par le Ministère des Affaires étrangères et européennes.

**Ministère des Affaires étrangères et européennes
DgCiD - Direction de l'Audiovisuel extérieur**
244, boulevard Saint-Germain
75007 Paris
www.diplomatie.gouv.fr

Directeur de l'Audiovisuel extérieur :
Richard Boidin
Bureau du documentaire :
01 43 17 95 97
nathalie.streiff@diplomatie.gouv.fr
anne.coutinot@diplomatie.gouv.fr

Culturesfrance

Dans le domaine de la danse, la France dispose d'une offre artistique d'une grande richesse, en raison du nombre de compagnies professionnelles, de la variété des esthétiques et du renouvellement permanent des formes proposées. Plus de 150 projets et programmes chorégraphiques bénéficient chaque année du soutien de Culturesfrance pour rendre compte à l'étranger de cette formidable vitalité. Un soutien le plus large possible est apporté à la circulation des œuvres à travers des manifestations d'envergure, notamment dans le cadre de programmes tels que *FranceDanse Europe*, *Dansasia* (2007-2009) ou *Danses Urbaines* et au sein des grandes manifestations étrangères en collaboration avec le réseau culturel extérieur français. Culturesfrance s'attache également à favoriser les coopérations internationales (pédagogie et coréalisation) dans le cadre du *Conservatoire itinérant de danse* classique et contemporaine. Cette politique est amplifiée à la fois par la présentation de films, en collaboration avec la Direction de l'audiovisuel extérieur du Ministère des Affaires étrangères, la Cinémathèque de la Danse et Vidéodanse/Centre Georges Pompidou, et par l'accueil chaque année de nombreux professionnels étrangers invités à venir observer la scène française. 2008 sera l'occasion d'un *Focus* sur les compagnies émergentes, en partenariat avec la Biennale de la Danse de Lyon.

Culturesfrance
1 bis, avenue de Villars
75007 Paris
www.culturesfrance.com

Directeur : Olivier Poivre d'Arvor
Directeur du Département des Arts de la Scène :
Jean-Marc Granet-Bouffartigue
Chargées de mission du Pôle Danse :
Christine Paly
cp@culturesfrance.com
01 53 69 83 87
Sabine de Puytison
sap@culturesfrance.com
01 53 69 83 81

Vidéodanse au Centre Pompidou

Chaque année durant un mois, environ 150 films de danse sont présentés au public dans le cadre de la manifestation *Vidéodanse* au Centre Pompidou. Moniteurs vidéo, écrans, gradins et coussins accueillent les visiteurs. Dès sa première édition en 1982, *Vidéodanse* a rencontré l'intérêt du public et des professionnels : un large public d'amateurs et de nombreux danseurs y ont développé une véritable culture chorégraphique. Un outil rare d'autant que, du fait de son statut encore aujourd'hui marginal, la danse ne dispose toujours pas de moyens nécessaires, notamment pour la production et la diffusion des œuvres, tant du côté du spectacle vivant que du film de danse. *Vidéodanse* a, depuis ses débuts, montré une prédilection pour l'éclectisme, présentant pêle-mêle ou de façon thématique tous les styles de danse et les différents genres de films qui s'y intéressent. À la croisée des langages, la danse et le cinéma ou la vidéo ont pour points communs l'écriture et le mouvement, et si ces deux formes n'ont pas donné naissance à un genre particulier, comme certains avaient pu l'espérer, les films de danse peuvent se regrouper en différentes tendances développées depuis une vingtaine d'années : les captations et adaptations de spectacles ; les documentaires (portraits d'artistes, répétitions sujets thématiques ou historiques, etc.) ; les fictions ou compositions chorégraphiques conçues spécialement pour l'image. *Vidéodanse* détient ce rôle précieux de constituer les archives d'une discipline vouée jusqu'alors aux souvenirs et aux transmissions aléatoires. La manifestation s'attache à suivre de près la création chorégraphique contemporaine, à présenter des films originaux de grande qualité, et à faire découvrir ceux qui ont fait l'histoire de la danse moderne autant que les chorégraphes les plus contemporains. *Vidéodanse* ne se contente pas de présenter des œuvres, mais permet aux spectateurs de plus en plus nombreux, de se frayer un chemin à travers la richesse des propositions chorégraphiques, d'en comprendre les sens, et d'en saisir toute sa diversité. Depuis 25 ans, plus de 1500 films y ont été projetés, présentant le travail de 200 chorégraphes. Présente en France et à l'étranger, *Vidéodanse* est devenue un extraordinaire ambassadeur du Centre Pompidou à travers le monde. Outre les missions que le CNC remplit en France, et le Ministère des Affaires étrangères hors de nos frontières, ces deux organismes sont des partenaires privilégiés de la manifestation et l'enrichissement de leurs fonds sur la danse est un immense soutien à *Vidéodanse*.

Michèle Bargues
www.centre.pompidou.fr

Que reste-t-il,
Qu'est-ce qui se transforme
dans l'organisation du temps et de l'espace,
Comment se développe le vocabulaire,
Quelles images reviennent,
Existerait-il une sorte
de leitmotiv émotionnel ?

Anne Teresa De Keersmaeker, Chorégraphe



asking for a more beautiful question (poser une question plus belle encore)

Anne Teresa De Keersmaeker et le cinéma, par Myriam Blødé.

Avec **Mozart Materiaal** d'Ana Torfs et Jürgen Persijn (1993), **Corps accords** est l'un des rares documentaires qui permettent d'approcher les processus de travail d'Anne Teresa De Keersmaeker. En l'occurrence, Michel Follin a accompagné pendant près d'un an la création de (**but if a look should**) **April me**, spectacle destiné à célébrer les vingt ans de la compagnie Rosas.

Classique dans sa forme, le film tire son efficacité de la simplicité de sa construction, faite d'allers-retours entre des séquences de la pièce aboutie et ce que l'on pourrait appeler son "laboratoire" – autrement dit les différentes phases de sa composition, avec ses errements, ses doutes et ses avancées. Recherche du vocabulaire et des matériaux, éléments de discussion entre De Keersmaeker et le compositeur Thierry De Mey qui signe là sa troisième musique de scène pour la chorégraphe, répétitions avec les interprètes, **Corps accords** met en évidence un des traits spécifiques de l'écriture de De Keersmaeker, celui qui peut-être la caractérise le mieux – à savoir sa "musicalité", l'importance et la nature tout à fait particulières des relations entre sa danse et la musique. Il fait aussi apparaître l'une de ses figures de prédilection : la spirale, motif récurrent de son vocabulaire chorégraphique, est en effet une parfaite métaphore d'un parcours fait de reprises, de remises en jeu, de développements et d'amplification. Où il s'agit, comme l'a écrit Jean-Luc Plouvier¹, "de se répéter pour mieux se décentrer".

Ce travail de recyclage ou de variations à partir d'éléments déjà éprouvés est également perceptible dans le "commerce" d'Anne Teresa De Keersmaeker avec le cinéma. Car, si rares sont les documentaires, sa "filmographie" est très riche et couvre actuellement la presque totalité de son œuvre – plus de vingt-cinq ans de création.

L'existence même de ce corpus, son importance numérique n'ont en soi rien de remarquable puisqu'elles correspondent à une tendance générale dans le champ chorégraphique. Une orientation qui

est d'abord la conséquence d'un vaste questionnement sur l'archivage et la mémoire des œuvres, autrement dit sur la possibilité de constituer un patrimoine de la danse. Mais qui s'explique également par une évolution des pratiques – en particulier par le fait que, en parallèle à son développement propre, la vidéo est devenue un outil indispensable pour l'interprète comme pour le chorégraphe : support d'archivage, elle est d'abord un moyen d'enregistrement, donc d'analyse et de transmission de la danse. C'est-à-dire aussi de pédagogie. Elle est enfin, bien sûr, au-delà ou à défaut de l'espace-temps de la représentation, un excellent vecteur de diffusion.

Cependant, l'attachement d'Anne Teresa De Keersmaeker à l'image filmique va bien au-delà de ses aspects pratiques, fonctionnels, ou de son intérêt documentaire. Il est avant tout esthétique, et dénote un désir, manifeste dès ses premières pièces, de décloisonner les genres artistiques en s'aventurant sur d'autres territoires.

Pour l'essentiel, cette filmographie se compose de versions filmées de ses pièces qui sont moins des captations, de simples enregistrements, que de véritables adaptations, voire des créations pour la caméra. Ainsi, la chorégraphe est elle-même l'auteur d'une superbe réalisation en noir et blanc et en 35 mm d'**Achterland** (1994), une pièce créée quatre ans plus tôt. Auparavant, le vidéaste Wolfgang Kolb avait signé **Hoppla** !² à partir de deux séquences de **Mikrokosmos**, une pièce de 1987. Tandis que, symétriquement, en 1992, c'est à la demande de Peter Greenaway que De Keersmaeker avait écrit, sur la **Sonate pour violon** de Bartók, la chorégraphie du court métrage **Rosa**³ – un duo dont elle fera en 1994 le premier volet de son **Kinok**. Mais, indépendamment de ces productions, de ces circulations entre la scène et l'écran, le cinéma intervient directement dans son œuvre scénique.

En tant qu'art de référence, il prend pour la première fois une place, discrète il est vrai, dans **Stella** (1990). Cette pièce, qui succède à **Ottone, Ottone**⁴, s'affir-

Corps accords

2002, 60', couleur, documentaire

Réalisation : Michel Follin.

Production : Idéale Audience, Versus production, Arte France, RTBF Bruxelles.

Participation : CNC, NPS, SFDRS, ORF, Procirop.

Bruxelles 2001. Anne Teresa de Keersmaeker débute une nouvelle création, **April me**, pièce qui coïncide avec les vingt ans de sa compagnie, Rosas. La chorégraphe belge travaille ici en étroite collaboration avec le compositeur Thierry De Mey. Michel Follin filme ce processus en constante évolution. Des répétitions aux échanges entre les artistes, un questionnement se noue et se développe autour des relations entre musique et danse.

Qu'est-ce qui se transforme dans l'organisation du temps et de l'espace ? Comment se développe le vocabulaire ? Ces questions posées par Anne Teresa traversent la création d'**April me**. Un temps résidente au Théâtre de la Monnaie, la réputation de la chorégraphe a depuis longtemps débordé les frontières, ses pièces ayant creusé ou puisé dans tous les champs artistiques, du théâtre à la vidéo, du texte aux compositions musicales, cherchant à intensifier le plus possible le lien entre musique et danse. Filmé en amont du spectacle, le dialogue entre le compositeur et la chorégraphe évolue au fil du temps, les danseurs et les musiciens entrant bientôt en jeu. Élaboration du vocabulaire chorégraphique, dramaturgie musicale, recherches sonores, réflexion sur l'écriture et la mise en espace, tensions de l'avant-première, **Corps accords** nous plonge dans ces instants voluptueux de recherche, de délire et d'essais, au cœur de l'élaboration d'une œuvre et d'un travail à plusieurs voix. **I. F.**

paysages chorégraphiques



me d'abord comme une avancée dans la voie du théâtre : en effet, elle se réfère explicitement à **Stella** de Goethe et à l'un des personnages d'**Un tramway nommé désir** de Tennessee Williams. Pourtant, le texte intègre également des citations du **Rashomon** de Kurosawa.

L'«hommage» au cinéma sera beaucoup plus explicite dans **Erwartung / Verklärte Nacht** (1995)⁵, dont la partie centrale consiste en une séquence d'**Une nuit à l'Opéra** des Marx Brothers, devant laquelle Marion Lévy se livre à une danse joueuse, parfois frénétique. Et à nouveau dans **Once**, le solo qu'Anne Teresa De Keersmaecker crée pour elle-même en 2002 et qui s'achève sur la projection d'un extrait de **Naissance d'une Nation** de Griffith⁶.

En tant que médium, le cinéma fait son apparition dès 1984, avec **Elena's Aria**, sa quatrième création dans laquelle, contre toute attente, la chorégraphe remet déjà en question certaines des caractéristiques de son écriture – en particulier, le minimalisme, la répétitivité ou encore les mouvements à l'unisson. Elle opère aussi un net déplacement au niveau des choix musicaux, de la qualité du tissu sonore⁷, et de la dramaturgie qui, avec l'emploi de la parole notamment⁸, se colore alors d'une certaine théâtralité. Enfin, elle introduit dans sa composition un matériau documentaire, à la fois sonore (l'enregistrement d'un discours de Fidel Castro) et visuel : les images d'un immeuble que l'on dynamite. De même, dans **Bitches Brew / Tacoma Narrows** (2003), elle utilisera une archive filmique montrant l'effondrement d'un pont – le Tacoma Narrows Bridge.

En revanche, la vidéo est créée «de toutes pièces» pour **Erts** (1992) où la danse est, selon les cas, relayée ou «accompagnée» par la projection, sur un grand écran placé en fond de scène, de quelques scènes d'**Un tramway nommé désir**, interprétées cette fois par les danseurs Nathalie Million et Vincent Dunoyer. Parfois présents sur le plateau, face à leur image projetée, ceux-ci ne dansent à aucun moment dans la pièce : façon d'indiquer que leur «rôle cinématographique» a une valeur analogue à celui d'une partition chorégraphique.

Plus décisive, plus exemplaire encore des rapports qu'entretient la chorégraphe avec l'image filmique, est la réalisation de **Tippeke** (1996), confiée à Thierry De Mey – qui en compose également la musique. Car ce film (super 16 mm, couleurs) tourné en extérieur, sur une chorégraphie écrite et interprétée par De Keersmaecker, a une existence autonome en tant que moyen métage, mais il constitue aussi l'ouverture d'une œuvre scénique créée la même année, **Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg and Wagner**.

Par la suite, la filmographie d'Anne Teresa De Keersmaecker ne cessera de s'enrichir. Et la longue complicité de la chorégraphe avec le compositeur Thierry De Mey, par ailleurs cinéaste et dont le cinéma est la vocation première⁹, n'y est pas étrangère : on lui doit, en effet, de très belles adaptations, comme **Rosas danst Rosas** en 1997 ou **Fase** en 2002. Mais aussi l'extraordinaire **Counter Phrases** (2005). D'abord conçu comme une installation, «une soirée de cinéma avec musique live», destinée à inverser la dépendance ordinaire de la danse vis-à-

repères biographiques

Anne Teresa De Keersmaecker

Titulaire de nombreuses distinctions nationales et internationales, Anne Teresa De Keersmaecker est l'une des chorégraphes contemporaines les plus connues au monde. Née à Malines (province d'Anvers, Belgique) en 1960, elle étudie le ballet classique dès l'enfance avant d'entrer à Mudra, le Centre de recherche et de formation pour les interprètes de théâtre fondé et dirigé par Maurice Béjart. Puis elle complète sa formation à New York, qui est alors le foyer incontesté de la danse moderne et postmoderne, et y crée **Violin Phase**, premier module de **Fase, four movements to the music of Steve Reich** (1982). L'année suivante, elle fonde sa compagnie, Rosas, et signe **Rosas danst Rosas**, une pièce avec laquelle elle obtient une reconnaissance internationale. De 1992 à 2007, elle est accueillie en résidence au Théâtre de La Monnaie de Bruxelles, l'Opéra national de Belgique. En 1995, elle y fonde P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios), une école dont elle assure également la direction. Elle compte désormais près d'une trentaine de créations, dont plusieurs (notamment **Rosas danst Rosas**, **Fase**, **Mikrokosmos** et **Achterland**) sont reprises régulièrement.

Pour Thierry De Mey, voir les «repères biographiques» en p. 68.

vis de la musique, ce film, ou plutôt cette composition filmique procède avant tout de la danse, de la chorégraphie – celle, précisément, qu'Anne Teresa De Keersmaecker a composée pour (**but if a look should**) **April me**¹⁰.

"Asking for a more beautiful question" : dans **Corps accords**, Thierry De Mey cite ces mots de e.e. cummings pour définir la nature de ses échanges avec la chorégraphie, c'est-à-dire la manière dont musique et danse se sont répondu, se sont nourris l'un l'autre dans le processus de création d'**April me**.

Cette écoute, cette attention à ses partenaires et collaborateurs, cette constante ouverture au dialogue avec la musique, le cinéma, la littérature et les autres arts valent pour l'ensemble de la démarche d'Anne Teresa De Keersmaecker.

Myriam Blédé

1. Pianiste de l'Ensemble Ictus, avec lequel De Keersmaecker collabore régulièrement.

2. 1988, 53'. Diffusion **Images de la culture**.

3. Tourné dans le foyer de l'Opéra de Gand, ce film en noir et blanc et en 35 mm leur vaudra de nombreux prix.

4. Basée sur l'**Incoronazione di Poppea** de Monteverdi, **Ottone, Ottone** est la première confrontation de la chorégraphie avec le genre opéra. Le vidéaste Walter Verdin en a réalisé une très belle version filmée, **Ottone / Ottone I & II** (1991), qui propose sa lecture, très personnelle, de la pièce.

5. Conçu par le metteur en scène Klaus Michael Grüber et par De Keersmaecker sur des musiques de Schönberg, ce triptyque était interprété par les danseurs de Rosas et par l'Orchestre du Théâtre de la Monnaie (Bruxelles).

6. Auquel s'oppose la diffusion simultanée de la chanson de Bob Dylan **With God on our Side**.

7. Après la musique de Steve Reich (**Fase**, 1982), après celles qu'elle commande spécifiquement à Christian Coppin et Serge Biran (**Asch**, 1980) ou Peter Vermeersch et Thierry De Mey (**Rosas danst Rosas**, 1983), elle utilise cette fois des morceaux de Verdi et Mozart, diffusés en sourdine et entre lesquels s'intercalent des plages de silence.

8. Des fragments de textes de Tolstoï, Brecht et Botho Strauss.

9. Cf. p. 68, **One Flat Thing, reproduced**.

10. **Counter Phrases** se compose de dix courts métrages tournés en extérieur avec les membres de la compagnie Rosas, qui dansent en silence dix phrases chorégraphiques, extraites d'**April me** donc, et pour lesquels Thierry De Mey a commandé après coup une musique à dix compositeurs contemporains.



pas de deux pour la matière

Dans **Paso Doble**, le chorégraphe Josef Nadj et le peintre Miquel Barceló se rencontrent pour un duel sur plateau d'argile. C'est avec l'énergie de combattants qu'ils fabriquent ensemble un tableau vivant, où la matière sans cesse se transforme jusqu'à engloutir le corps des acteurs.

Analyse de Carine Merlino et Sylvain Maestraggi.

La scène est un tableau en trois dimensions : la rencontre de deux plans, l'un horizontal, l'autre vertical, légèrement sur sa chute. Recouverts d'argiles, les deux plans forment un espace ouvert, prêt à accueillir la vie et la mort, le plaisir et la cruauté. Avant que Nadj et Barceló ne se montrent, des petites bosses apparaissent à la surface : le tableau semble respirer, vouloir sortir de son cadre.

De quelle manière vont-ils s'imposer dans ce paysage ? Chacun de leur côté, ils agissent au départ comme des ouvriers dont la tâche serait d'arracher des formes aux plans. La confrontation est à la base de leur jeu où l'écho des sons évoque un mouvement permanent. Les deux hommes cherchent à atteindre les extrémités du tableau, creusent des failles, prolongent les égratignures, marquent des coudes et des pieds, redonnent des morceaux du sol au mur. Dans une reconquête perpétuelle du geste sur la matière, celle-ci n'est jamais inerte, elle réagit, alimentée d'un peu d'eau.

La première scène, où leurs gestes s'intercalent pour creuser un même endroit, donne lieu à une rencontre très forte des principaux éléments : la terre et l'eau. Parfaitement distincts, ces deux éléments peuvent aussi faire un seul corps. Magie de la matière, magie de la rencontre de deux choses opposées et complémentaires.

Dans **Woyzeck ou l'Ébauche du vertige** (1997), Josef Nadj a mis en scène un moment équivalent de beauté : deux hommes cassent délicatement des œufs sur une table penchée et mélangent du bout des doigts les jaunes et les débris des coquilles sur le zinc. Dans ses chorégraphies, il met souvent en relief le rapport entre le contenant et le contenu, ce qui est mobile et ce qui, a priori, ne l'est pas ; ce qui est flexible et la rigidité qui la domine ; ce qui est permanent et l'éphémère, ce qui porte et supporte, que ce soit objets ou êtres vivants.

Dans **Paso Doble**, l'homme agit, cogne, transpire

contre la terre qui s'assouplit puis se fige. La chorégraphie, art vivant, donne naissance à une sculpture : la scène composée de deux plans lisses, presque vierges à l'ouverture de la pièce, s'éteint sur une composition où la vie semble avoir été accélérée en laissant sa trace.

jeu de masques

L'argile apparaît également sous la forme d'objets parfaitement façonnés par la main de l'homme : deux amphores, symbole de l'art classique, que les deux hommes apportent sur scène. Encore fraîches, elles ne résistent pas longtemps sous leur poids lorsqu'ils s'assoient dessus. Bientôt, ils vont jouer à faire de leur tête le support de masques d'animaux étranges : dans un même geste, ils s'offrent un vase d'argile qu'ils se plaquent sur le visage ; ils se creusent des yeux, se sculptent une trompe, des oreilles ou une quelconque boursouflure, semblent croiser leur regard, puis jettent cette peau sur le mur pour répéter la métamorphose à plusieurs reprises.

Est-ce un rituel, un combat, une danse ? Ce *pas de deux* qui les entraîne, dont rien n'est caché au public, est un tour de force au bout duquel le danseur finit comme sacrifié. Il tombe à terre, après que le peintre l'ait écrasé sous le poids de quatre amphores qu'il prend soin de pétrir, et d'une dernière, noire, dans laquelle il plante deux lames comme on achève un taureau.

Cette scène est recouverte d'une matière blanche, projetée à l'aide d'une lance tenue par Barceló. Puis, le danseur reprend vie, et chacun creuse son échappée à travers la terre maculée de formes organiques, traces de squelettes et ailes d'oiseaux. Le mur, où les trous laissés par l'évasion forment deux yeux, nous regarde à son tour comme un masque.

le théâtre de la cruauté

Comment décrire le choc que provoque **Paso Doble** ? Cette lutte acharnée de deux hommes avec la matière ne semble pas appartenir aux mots mais à la sensation pure. Le déchaînement des forces y est immédiatement perçu comme quelque chose de primitif, d'archaïque ou d'originel. Le jeu avec l'argile, matière avec laquelle les dieux des cosmogonies les plus diverses ont façonné l'homme, suscite, dans un même élan, frayer et jubilation ; un plaisir régressif qui renvoie à l'enfance, à un monde en perpétuelle métamorphose, magique et violent, d'où jaillit pour disparaître aussitôt une ribambelle de monstres.

La fascination qu'exerce **Paso Doble** tient pour une part à la violence du geste qu'il met en scène. Ce geste oscille entre création et destruction. La matière est battue, lacérée, creusée avec force et obstination. Les formes qui apparaissent dans une prolifération démiurgique sont aussitôt effacées par de nouveaux coups de pattes, de nouvelles entailles, fondues par le jet de peinture projeté par Barceló. Pourtant, c'est du martyre de ces formes que naît l'émotion. La tension atteint son comble avec la mise à mort de Nadj, changé en minotaure de glaise. Le coup frappé par le peintre fait éclater le sentiment du sacré.

L'art de Barceló, écrit Castor Seibel, est un "art sacrificiel (...) élaboré pour le maître-autel d'une religion païenne en train de se créer"¹. Cette dimension sacrificielle se retrouve dans ses natures mortes : hécatombes d'animaux suspendus par les pattes, entassés sur des tables, tournoyant dans l'espace du tableau. Mais plus qu'une obsession morbide, le spectacle de la chair est pour le peintre la célébration d'une sensualité vorace. La peinture, comme la cuisine, doit ouvrir l'appétit, inciter à mordre. L'inscription de la mort dans le processus créatif est l'expression d'une énergie vitale qui la dépasse. Ainsi la cruauté de **Paso Doble** n'est pas éloignée de celle défendue par Artaud pour son théâtre : "J'ai dit (...) *cruauté*, comme j'aurais dit *vie* ou comme j'aurais dit *nécessité*, parce que je veux indiquer surtout que pour moi le théâtre est acte et émanation perpétuelle, qu'il n'y a en lui rien de figé, que je l'assimile à un acte vrai, donc vivant, donc magique."²

primitifs d'un art nouveau

La finesse des dessins préhistoriques ne contredit-elle pas l'inspiration archaïque de **Paso Doble** ? Les costumes des deux hommes sont ceux de l'homme d'aujourd'hui et les dessins qu'ils tracent rappellent tout autant les graffitis de nos villes que l'art des Dogons ou des Aborigènes. Si elle est empreinte d'une nostalgie pour l'archaïque, la violence est ici toute moderne. C'est un rêve de fusion avec la matière, né d'un monde urbain déraciné où l'homme se sent étranger à lui-même. Les écrivains dont s'inspire Nadj (Beckett, Kafka, Michaux...) ont fait le portrait de ce nouvel homme primitif, angoissé, désorienté, frayant avec l'animalité. Face à l'aliénation du monde industriel, l'art moderne n'a-t-il pas cherché ailleurs que dans la raison l'énergie nécessaire pour revitaliser la civilisation ? Le cubisme

s'inspire de la statuaire africaine. Le surréalisme, à la suite de Dada, veut réconcilier l'art avec la vie et, sous l'influence de la psychanalyse, explore l'univers pulsionnel de l'inconscient. Les écrivains Georges Bataille, Michel Leiris et Roger Caillois s'ouvrent à l'influence de l'anthropologie naissante. Artaud part au Mexique à la rencontre des Indiens Tarahumaras et s'inspire du théâtre balinais. C'est une expérience du même genre qu'a dû faire Barceló lors de ses séjours au Mali. À la fin des années quatre-vingt, enfermé dans son atelier, le peintre, qui dit faire de la peinture "parce que la vie ce n'est pas assez"³, sentait son imagination et son œuvre s'épuiser : les toiles devenaient blanches, abstraites. En Afrique, il a retrouvé "le goût des choses" : "Ici, écrit-il dans son journal de Ségou en 1991, les choses semblent plus vraies et peignables. À Paris, mes tableaux me paraissent plus réels que les rues."⁴ La rudesse de la vie et du climat l'a rapproché de la terre. Vivant dans une maison de terre crue, il s'est mis à peindre des aquarelles avec les eaux limoneuses du Niger et s'est initié à la céramique en mélangeant argile et bouse de vache selon une technique locale.

une dramaturgie de la peinture

La *physicalité* de la peinture célébrée par Barceló ne tient pas uniquement à la sensualité du matériau, mais également à l'engagement du corps de l'artiste dans l'acte de peindre, dans le corps à corps avec la toile. Le documentaire que Jean-Louis Comolli lui a consacré permet de comprendre le rapport que le peintre entretient avec ses tableaux (Cf. *Infra*). La peinture y est décrite comme une lutte, un exercice "exaltant, âpre et musculaire". Au réalisateur qui lui demande à quoi il ressemble quand il peint, Barceló répond qu'il ne peut pas imaginer être filmé à ce moment-là parce que c'est quelque chose de "honteux", de l'ordre de l'activité sexuelle ou de la merde, quelque chose qu'on ne peut pas montrer. Lors de ses visites à l'atelier de Barceló, Nadj a pu observer l'artiste en train de peindre. A-t-il convaincu Barceló de porter à la scène cet acte *honteux* de la création ? Le geste qui donne naissance au tableau n'appartient-il pas à l'art ?

On raconte qu'à l'origine, le *paso doble* était une danse dans laquelle l'homme tenait le rôle du torero et la femme, celle de la cape rouge qui attire le taureau. Comme la peinture, la cape est un leurre. Ici, elle semble attirer le torero Barceló. Nadj se retirant de plus en plus, fondu dans la matière, comme les insectes sur les toiles africaines du peintre, lui laisse tout l'espace de l'arène pour exhiber sa fureur créatrice.

Dès lors, ce n'est plus vraiment de la danse, mais est-ce encore de la peinture ? Comme il a adapté des univers littéraires, Nadj n'a-t-il pas tenté d'adapter l'art de Barceló ? Avec la littérature, le chorégraphe ne s'est jamais contenté d'une simple illustration, chaque mise en scène passe par une réappropriation de l'œuvre de l'écrivain. Pour paraître sur scène, la peinture doit subir une métamorphose. En 1925, Henri Michaux – dont l'œuvre a inspiré à Nadj le spectacle **Asobu** (2006) – écrivait que la peinture moderne, prisonnière de la surface comme autrefois de la perspective, devait mener un

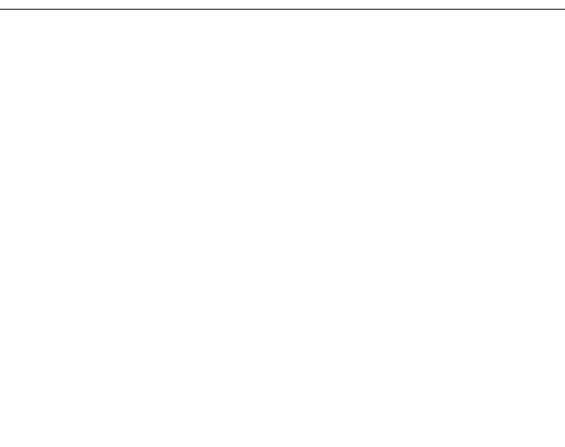


"combat contre l'espace". Avec **Paso Doble**, ce combat livré sur la scène invente une dramaturgie de la peinture.

trace, mouvement, mémoire

Pour Nadj, qui est un dessinateur remarquable, danse et dessin ne sont pas sans rapport, ainsi qu'il le raconte dans son film **Dernier Paysage** (Cf. *Infra*) : "Au début, je pensais que le dessin me suffirait à exprimer le monde, je me suis préparé pour devenir peintre. Dessiner sur le papier est un engagement total du corps et du mental. Mais aborder la scène avec le mouvement, dessiner avec le mouvement, c'est accueillir une autre vérité : l'éphémère, le passage et le partage avec le public. C'est comme ça que je suis devenu chorégraphe." Ce qui différencie le dessin et la danse, c'est leur temporalité. Au dessin fixé sur le papier s'oppose le caractère volatile de la danse, mouvement et passage. Le dessin ne vibre-t-il pas cependant du geste qui l'a fait naître ? N'est-ce pas de ce geste qu'il tire son expressivité ? Le dessin est la trace du mouvement, ainsi contient-il la danse.

Les dessins de **Paso Doble**, puisqu'ils ne figurent rien, sont avant tout des traces et non des images. Le regard porté par les artistes sur leur œuvre n'intervient qu'après-coup : les deux hommes s'assoient un instant sur deux jarres fraîches pour regarder le mur. Ce qui s'en suit, ce n'est pas une amélioration, mais un nouveau saccage. La violence des gestes va de pair avec la vitesse qui les entraîne. Si des figures apparaissent, c'est de mémoire, à l'aveuglette, comme les masques que modèlent les deux hommes en écrasant sur leur visage des vases d'argiles. Ce sont des émanations de l'imagination des deux artistes, du souvenir le plus profondément enfoui, le plus indistinct de ce qu'est un visage. Dans **Dernier Paysage**, il n'est pas indifférent que Nadj dessine de mémoire la carte de l'Europe, puis la plaine argileuse de Kanizsa dont il est originaire et à laquelle il rend hommage. C'est qu'il les porte en lui, non comme une géographie, mais comme une histoire – **Dernier Paysage** est sous-titré **Autoportrait**. De même, dans la version pour la scène intitulée **Last Landscape** (2006), le paysage n'a pas besoin d'être représenté, il est présent dans le corps du danseur qui en est la mémoire.



paysages chorégraphiques

créer un langage de signes

La beauté sauvage des dessins de **Paso Doble** nous touche comme s'ils avaient quelque chose à nous transmettre, comme s'ils étaient porteurs d'un sens à déchiffrer. Ni images, ni symboles, ce sont des signes : quelque chose nous fait signe. Ils se rapprochent ainsi d'une forme d'écriture. Dans la pièce **Last Landscape**, le musicien qui accompagne Nadj écrit le mot *paysage* sur un tableau noir. Sans rien montrer, le mot suffit à évoquer la chose. Il ne la représente pas, mais la fait naître dans l'imagination du spectateur. Pour Nadj, la danse est un langage de signes qui se communique au public sans dévoiler son sens, proche de celui décrit par Artaud pour son *théâtre de la cruauté* qui, "trouvant dans la parole une impasse, (...) revient au geste de façon spontanée. (...) effleure en passant quelques-unes des lois de l'expression matérielle humaine. (...) refait poétiquement le trajet qui a abouti à la création du langage."⁵ Ce langage muet des choses et des gestes est l'expression de la matérialité du corps reliée à la matérialité du monde.

Carine Merlino et Sylvain Mastraggi

1. Castor Seibel, **Barceló ou la peinture**, L'Échoppe, Paris, 1998.
2. Antonin Artaud, *Lettres sur le langage in Le Théâtre et son double*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 1985.
3. **Miquel Barceló**, catalogue d'exposition, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1996.
4. *Ibid.*
5. Antonin Artaud, *op. cit.*

À lire : Myriam Blédé, **Les Tombeaux de Josef Nadj**, L'Œil d'or, Paris, 2006. Murielle Busca, **Miquel Barceló, le triomphe de la nature morte**, La Lettre volée, Bruxelles, 2001.

Voir au catalogue général

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

Sur Miquel Barceló :

Vu d'Afrique – Sur les traces de Miquel Barceló, de Camille Guichard, 1989, 13'.

Les Ateliers de Barceló, de Jean-Marie del Moral, 1992, 26'.

Miquel Barceló, des trous et des bosses, de Jean-Louis Comolli, 2002, 70'.

Au Louvre avec Miquel Barceló, cf. p. 91

Sur Josef Nadj :

La Mort de l'Empereur, de François Porcile, 1990, 48'.

Les Caméléons, de Laurent Chevallier, 1997, 50'.

Josef Nadj – Centre chorégraphique national d'Orléans (collection **Paroles de danses**), de Jean-Michel Plouchard, 1997, 26'.

Petit Psaume du matin in Le Vif du sujet, de Luc Riolon, 1999, 30'.

L'homme qui danse, cf. p. 65

repères biographiques

Josef Nadj

Né en 1957, originaire de Vojvodine, aujourd'hui en Serbie, Josef Nadj dirige le Centre national chorégraphique d'Orléans depuis 1995. Arrivé en France au début des années 1980, après des études d'Histoire de l'art à Budapest, où il pratique également le théâtre et l'expression corporelle, il suit les cours de mime avec Marcel Marceau et Étienne Decroux, puis collabore avec les chorégraphes François Verret, Catherine Diverrès et Mark Tompkins. En 1986, il fonde la compagnie Théâtre Jel, et a réalisé depuis de nombreux spectacles, inspirés le plus souvent d'œuvres littéraires dont **Woyzeck ou l'Ébauche du vertige** (Büchner), **Les Commentaires d'Habacuc** (Borgès), **Le Vent dans le sac** (Beckett), **Les Veilleurs** (Kafka), **Poussière de soleil** (Roussel), **Asobu** (Michaux). Il est également photographe, dessinateur et plasticien et a réalisé deux films **Tractatus bestial** et **Dernier Paysage**.

Josef Nadj – Dernier Paysage

2006, 51', couleur, documentaire

Réalisation : Josef Nadj.

Production : Les Poissons volants, Arte France.

Participation : CNC, ministère des Affaires étrangères, CCN Orléans, TV5.

Dans ce film qu'il a lui-même réalisé, la mémoire du lieu est ce qui intéresse le chorégraphe Josef Nadj. À partir d'un double principe, il met en perspective son univers et le processus de création de l'une de ses pièces, **Last Landscape**, créée en duo avec le percussionniste Vladimir Tarasov. Cet "autoportrait face au paysage" décline gestes et matériaux à partir d'un espace réel, revisité par des dessins, extraits du spectacle et commentaires. En partant d'une première image, un livre ouvert sur une carte géographique, Josef Nadj, directeur du Centre chorégraphique national d'Orléans, nous conduit au cœur de son travail. Il évoque la porosité des frontières, celles de son pays natal en Voïvodine aux confins de la Hongrie, aujourd'hui région de Serbie, ainsi que sa propre geste artistique dont l'imaginaire porte l'empreinte de cette réalité géographique et culturelle. Entre éléments biographiques et exploration d'un paysage réel, proche de la ville où il est né – un coin de terre désolée, traversé par des eaux argileuses, – il fait naître la vision d'un monde qui sera retravaillé pour la scène. Dessiner sur le papier ou avec le mouvement, laisser le papier ou le corps s'imprégner de ces signes mystérieux procèdent chez l'artiste d'une même préoccupation : "Accueillir une autre vérité, l'éphémère, le passage et le partage avec le public." *I. F.*

Le photogramme de la p. 49 est extrait de ce film.

Miquel Barceló

Né en 1957, le peintre espagnol Miquel Barceló est originaire de Majorque. Depuis la Documenta VII de Kassel en 1982, il est considéré comme l'un des artistes majeurs de la scène internationale. Il partage son temps entre son atelier de Farrutx, sur l'île de Majorque, celui de Paris et le Mali où il séjourne régulièrement depuis 1987. En dehors de sa peinture, composée de couches de matière, de trous et de bosses, de natures mortes et de paysages, il réalise des céramiques, ainsi que des illustrations (**Too Far from Home**, **La Boucle du Niger** avec Paul Bowles, **La Divine Comédie** de Dante), des carnets de dessin et des écrits de voyages (**Carnets d'Afrique**). Pour l'opéra, il a conçu la scénographie de **L'Enlèvement au sérail** de Mozart (mis en scène par Macha Makeïeff et Jérôme Deschamps, 2002) et du **Retable de Maître Pierre** de Manuel de Falla (dirigé par Jean-Louis Martinoty, 1989). Il a également conçu un retable de céramique pour la cathédrale de Majorque.

Paso Doble

2006, 41', couleur, adaptation

Réalisation : Agustí Torres.

Production : Les Poissons volants, Festival d'Avignon.

Conception et interprétation : Miquel Barceló, Josef Nadj.

Ni spectacle, ni performance au sens strict, **Paso Doble** est le fruit longuement mûri de la rencontre entre deux artistes, le plasticien Miquel Barceló et le danseur chorégraphe Josef Nadj. C'est une œuvre d'art éphémère, à la croisée de deux champs d'expérience et de deux expressions artistiques. Où la terre, l'argile s'est imposée comme point d'origine et comme protagoniste de la confrontation.

Au départ, il y a l'amitié entre deux hommes et la fréquentation attentive par Josef Nadj de l'atelier de Miquel Barceló. Cette plongée dans son univers plastique et la "chance extraordinaire de voir des œuvres encore ouvertes, en devenir" ont fait naître chez lui le désir un peu fou "d'entrer dans le tableau". **Paso Doble** est né ainsi – avec pour l'un le défi de donner corps à son désir, pour l'autre celui d'intégrer la présence d'un partenaire et de travailler en public, dans un temps extrêmement condensé par rapport à sa pratique habituelle. Mais **Paso Doble**, c'est aussi la tentative de créer une œuvre plastique qui se confonde avec l'acte même de sa création. Puisque le tableau final obtenu à chaque réitération de l'expérience est aussitôt détruit, effacé. Que rien n'en subsiste sinon dans la mémoire de ses témoins directs, ou grâce à des images comme celles qu'Agustí Torres a recueillies l'été 2006, pendant les treize présentations de **Paso Doble** à l'Église des Célestins d'Avignon. *M. B.*

Les photogrammes des p. 50 et 51 sont extraits de ce film.

“Je me suis toujours située dans l’abstraction, j’ai toujours refusé la narration. J’aime l’espace, j’aime les lignes, les courbes, les obliques, les verticales, les horizontales, enfin tout ce qui alimente l’abstraction.”
Odile Duboc.



traces et mémoire de projet de la matière

Notes sur le film **Odile Duboc, une conversation chorégraphique**, par Julie Perrin.

En septembre 2003, la chorégraphe Odile Duboc engageait la reprise d’une pièce déterminante dans son parcours : **Projet de la matière**, conçu en 1993 avec Françoise Michel, également créatrice des lumières. Cette pièce est le fruit d’une aventure collective qui réunit différents collaborateurs dans un même désir d’expérimentation et de recherche – la plasticienne Marie-José Pillet, le compositeur Olivier Renouf, la costumière Dominique Fabrègue, le scénographe Yves Le Jeune – ainsi que neuf interprètes bien connus sur la scène française et parfois internationale : Brigitte Asselineau, Laure Bonicel, Boris Charmatz, Vincent Druguet, Dominique Grimonprez, Françoise Grolet, Stéphane Imbert, Anne-Karine Lescop et Pedro Pauwels. Certains sont depuis devenus chorégraphes.

Projet de la matière est une pièce emblématique dans le parcours d’Odile Duboc car elle conduit à renouer avec une danse toute personnelle développée depuis la fin des années 70 et à concilier deux versants de son esthétique. D’une part une danse au sol faite d’abandon à la sensation du poids, une danse fluide dont la musicalité se déploie comme un souffle parfois suspendu par des apnées ; d’autre part, une danse verticale, debout, construite par de larges déplacements, dessinant des trajectoires, écrivant d’un geste sensible et précis des figures dans l’espace. Durant cinq mois, Odile Duboc développait un processus de création inédit et intuitif qui conduira les interprètes à inventer cet équilibre possible entre la forme et la matière, la découpe et la masse, le tracé fulgurant et l’informe sensible. Revenir à cette pièce dix ans après, c’était rappeler son importance dans l’histoire de chacun et l’offrir à nouveau en partage.

Ce temps de reprise s’accompagne en effet d’une transmission. De nouveaux danseurs sont invités à découvrir cette œuvre, à en expérimenter les textures à l’occasion d’un stage intitulé “le corps-matière” ou à reprendre un rôle à proprement parler (pour pallier l’éventualité de l’indisponibilité d’un danseur et parce que Stéphane Imbert et Laure Bonicel ne participent pas à cette reprise en 2003). C’est l’occasion pour Odile Duboc de donner une nouvelle visibilité à une création dont la diffusion

n’a pas été à la mesure de son succès auprès du public. La chorégraphe souhaite documenter ce projet de reprise, se saisir de ce temps pour transmettre plus largement la philosophie d’une démarche. C’est pourquoi elle décide d’inviter un chercheur dans son studio et lui demande de devenir le témoin de ce qui s’y trame. Elle accueille dans le même temps le réalisateur Laszlo Horvath désireux de rencontrer davantage son univers. La directrice du Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort se donnait ainsi les moyens de conserver des traces, non seulement à même le corps des danseurs, mais aussi dans des productions textuelles, iconographiques et filmiques. De cela naîtront plusieurs documents complémentaires, offrant des archives exceptionnelles à une même œuvre.

Deux films ont été réalisés par Laszlo Horvath : un documentaire tourné lors de ce temps de reprise intitulé **Odile Duboc, une conversation chorégraphique** (Cf. *Infra*) et un film du spectacle, proposé avec l’ouvrage **Projet de la matière – Odile Duboc : mémoire(s) d’une œuvre chorégraphique**, édité en 2007¹. Cette parution est le fruit de mon observation des processus de travail en septembre 2003, de l’analyse esthétique de la pièce et d’un recueil des témoignages de ses différents acteurs. Ce livre élabore l’histoire d’une œuvre, en constitue une mémoire, en faisant appel à celle de ses protagonistes. Il confronte des récits divers et parfois contrastés sur le processus de création en 1993 et sur la façon de vivre à l’intérieur d’une œuvre. Diversifiant les réflexions et les points de vue (celui du spectateur, des danseurs, des collaborateurs, de la chorégraphe), cette étude révèle les différentes identités d’une pièce chorégraphique.

Le film de Laszlo Horvath rend compte d’une période plus resserrée – la reprise à Belfort en 2003 –, mais de modes de travail fondamentaux depuis **Projet de la matière**. À partir de 1993, la chorégraphe a en effet affiné sa façon de transmettre sa danse grâce à des ateliers en contact, des improvisations dirigées sur l’air, l’eau, le feu, des évocations de matières corporelles par la lecture de textes (Bachelard, Blanchot, Sylvie Germain...). Ce documentaire

Odile Duboc, une conversation chorégraphique

2007, 56’, couleur, documentaire

Réalisation : Laszlo Horvath.

Production : Pyramide production, Images Plus, Contre Jour/O. Duboc, CCN de Franche-Comté.

Participation : CNC, CR Limousin, CND.

Cette *conversation*, à laquelle participent également plusieurs danseurs et l’éclairagiste Françoise Michel, est centrée sur la reprise en 2003 de **Projet de la matière** (1993). Par des va-et-vient entre séquences de la pièce, temps de répétitions ou travail en atelier, le film permet d’appréhender la singularité de cette œuvre dans le parcours d’Odile Duboc, tout en offrant une plongée dans son univers.

Projet de la matière a été “l’occasion de donner corps à des intuitions que j’avais depuis longtemps” confie la chorégraphe. La création de cette “pièce d’états” a été précédée par une longue période d’expérimentation, sans autre direction que le désir de faire apparaître la “liquidité” du corps, son organicité, sa matérialité. Odile Duboc a d’abord fait travailler les danseurs avec des “objets tactiles” conçus par la plasticienne Marie-José Pillet – un coussin d’air, un matelas d’eau, des plaques de tôle. Puis elle leur a demandé de se remémorer les sensations éprouvées, mais en jouant avec la gravité, indépendamment des objets utilisés au préalable. Autrement dit à partir de masses et de volumes, d’effets de contact, de résistance, de frottement ou encore d’impulsions imaginaires. Les mouvements et “poses de corps” révélés par ce processus ont été d’une telle richesse qu’ils sont devenus le matériau exclusif de ce **Projet** que Duboc voit comme “ma danse écrite par les danseurs”. **M. B.**

paysages chorégraphiques



montre comment Odile Duboc conduit les danseurs (parmi lesquels Myriam Gourfink, Alban Richard, Françoise Rognerud ou Andréa Schmidt) vers des qualités de mouvements qui lui sont propres. On y découvre des extraits du cours, des ateliers et, plus spécifiques à **Projet de la matière**, des expérimentations sur les créations tactiles de Marie-José Pillet : un coussin d'air, un matelas d'eau, des plaques de tôles ondulées sur ressorts, des masses molles. Le documentaire met aussi en correspondance les expérimentations en studio et des passages de la pièce, autrement dit l'improvisation et l'écriture, l'expérience et sa mise en forme. En proposant à Odile Duboc de commenter *a posteriori* des images de recherche en studio, le réalisateur Laszlo Horvath offre une compréhension précise des enjeux du travail : le commentaire permet de dégager les attentes esthétiques et techniques de la chorégraphe, de pointer les qualités d'un interprète, tout en révélant l'imaginaire et le vocabulaire singulier de la chorégraphe.

Le film de Laszlo Horvath témoigne donc d'une pédagogie en action – une pédagogie au service de l'œuvre et d'un univers esthétique. Odile Duboc montre peu, mais invite les danseurs à inventer leurs propres gestes à partir d'un dispositif pédagogique contraint. Elle parvient ainsi à leur faire partager son rapport à la musicalité, à l'abstraction, à la matière, à l'écriture. Il faut dire combien son goût pour la transmission n'a eu de cesse de nourrir les pratiques dansées contemporaines. Ce film révèle toute la richesse de cette expérience et le caractère emblématique de **Projet de la matière** dans l'his-

toire de la danse en France : cette pièce mettait en avant l'importance des processus et engageait toute une équipe dans une recherche féconde, marquée par un nouveau rapport au temps chorégraphique et aux textures du mouvement.

Julie Perrin

1. Julie Perrin, **Projet de la matière – Odile Duboc : mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique**, Centre national de la danse / les presses du réel, Dijon, 2007, accompagné d'un DVD de la captation de **Projet de la matière** réalisée par Laszlo Horvath.

repères biographiques

Odile Duboc

Formée dès l'âge de 4 ans à la danse classique, Odile Duboc découvre très vite d'autres formes de danse et crée, dans les années 1970, sa propre école à Aix-en-Provence. En 1980, elle décide de se consacrer essentiellement à la chorégraphie et fonde, en 1983, la compagnie *Contre Jour*. Depuis 1990, elle dirige le Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort, où de nombreux jeunes danseurs et chorégraphes se sont formés depuis. En 1999, elle a reçu le prix de la Chorégraphie de la SACD. Depuis sa première création en 1981, elle signe tous ses spectacles avec l'éclairagiste Françoise Michel, dont **Insurrection** (1989), **Projet de la matière** (1993), **Trois boléros** (1996), **Rien ne laisse présager de l'état de l'eau** (2005). Odile Duboc a signé aussi des mises en scène pour l'opéra et le théâtre.

À lire :

Pierre Lartigues et Michèle Finck, **Odile Duboc**, Paris, Armand Colin, coll. Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre, 1991.

Julie Perrin, 25. **Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création**. (1^{er} livret du coffret 25/12/7), Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort, 2007.

Voir au catalogue général

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

L'Angélus (collection **Découverte d'une œuvre**), de Gérard Frot-Coutaz, 1988, 6'.

Violences civiles, de Jacques Renard, 1990, 26'.

Trois Regards intérieurs, d'Harold Vasselin, 1993, 21'.

Odile Duboc – Centre chorégraphique national de Franche-Comté (collection **Paroles de danses**), de Jean-Michel Plouchard, 1997, 26'.

Boulevard Jourdan – L'Art en scène/Première, de Marie-Hélène Rebois, 1995, 63'.

Lexique dansé, cf. p. 62.

**“La danse commence par un état où l’absence d’autodéfense est bénéfique.”
Saburo Teshigawara.**



le passage de l’air sur le corps

Chez Saburo Teshigawara, la danse est avant tout une expérience sensible. Chaque chorégraphie s’écrit pour lui avec le souvenir puissant d’expériences fondatrices où le corps est un médium initiatique. C’est aussi une danse où l’intériorité et l’écoute très subtile de sensations tactiles ou kinesthésiques deviennent moteur du geste, moteur d’une émotion à faire partager, plus encore, sont révélatrices d’une puissance insoupçonnée dans la finitude du corps.

C’est cette lutte avec la pesanteur, la maladie et l’incomplétude qu’observe Saburo Teshigawara, avec le même intérêt et la même intégrité chez lui ou dans son travail, aussi exigeant avec des danseurs professionnels qu’avec des enfants déficients visuels.

C’est ce qu’il nous apprend et que nous avons oublié du passage de l’air dans et sur le corps, qui lui inspire des visions insolites et mystérieuses.

C’est, enfin, dans le jaillissement virtuose de moments d’une rapidité fulgurante ou ceux d’une lenteur abolissant l’écoulement du temps, qu’il nous offre ses images poétiques et complexes d’une beauté saisissante.

Tout le travail du film a consisté à rechercher quelles images pouvaient rendre tangible l’univers du chorégraphe, sa sensibilité, son goût du risque, sa recherche essentielle, son désir de création.

Comment la caméra pouvait-elle s’allier au corps des danseurs, amateurs ou professionnels, pour tenter de capter l’émergence du geste ou encore l’écoulement d’un temps sans début ni fin ?

Elisabeth Coronel, réalisatrice, juin 2007.

Saburo Teshigawara, danser l’invisible

2005, 58', couleur, documentaire

Réalisation : Elisabeth Coronel.

Production : Abacaris Films, Arte France, Cie Karas, Opéra de Lille.

Participation : CNC, Procirep, Angoa.

La parole est entièrement confiée au chorégraphe japonais Saburo Teshigawara dans ce documentaire qui le suit entre le Japon et la France. À Tokyo, Paris et Lille où il prépare et conduit les répétitions de deux créations pour l’Opéra de Lille en 2004, **Kazahana** et **Prelude for Dawn** – qui résulte d’un atelier avec de jeunes aveugles. Puis à Yokohama où il tourne le premier volet de **Perspectives Study**.

Cependant, la caméra s’absente régulièrement des studios, salles de répétition ou plateaux de danse pour de magnifiques échappées dans divers lieux du Japon contemporain. Paysages naturels et sauvages, décors urbains ou industriels, parfois nocturnes, prolongent les propos de Teshigawara, éclairent le récit qu’il fait de deux expériences déterminantes dans sa vie et permettent d’appréhender certaines de ses conceptions de la danse comme mode de relation aux éléments, à la nature, au réel. Tandis que des images d’archives, photographies et extraits vidéos de ses pièces offrent quelques repères sur son parcours. Ainsi, au-delà des deux spectacles dont il nous montre le développement, **Saburo Teshigawara, danser l’invisible** nous propose un voyage dans l’univers d’un artiste qui a abordé la danse en tant que plasticien, pour expérimenter le corps comme matériau. Et pour qui la danse est devenue, non pas un but, mais un commencement, une affaire de conscience et de sensation. **M. B.**

repères biographiques

Saburo Teshigawara

Né à Tokyo, Saburo Teshigawara débute sa carrière de chorégraphe en 1981, après avoir étudié les arts plastiques et la danse classique. En 1985, il fonde la compagnie *Karas* (corbeau en japonais), avec la danseuse Kei Miyata. En 1994 et 1995, il crée deux pièces pour le Ballet de Francfort, **White Clouds Under the Heels Part I et II** ; en 1999, une version du **Sacre du Printemps** pour le Ballet national de Bavière ; en 2000, **Modulation** pour le Nederlands Dans Theater ; et en 2003, **AIR** pour le Ballet de l’Opéra de Paris. Parallèlement, il réalise des vidéos et des installations, dont **Noiject** (1995), **Triad** (1999) ou **Light Behind Light** (2004). A Tokyo, il anime également des ateliers pour des non professionnels, comme il l’a fait auprès de jeunes déficients visuels à l’Opéra de Lille en 2004. Depuis 2006, il enseigne au Department of Expression Studies de l’Université St Paul’s au Japon.

paysages chorégraphiques



“J’ai une énorme confiance en Pina. C’est évident, sinon les choses et la vie qu’on a traversées ensemble n’auraient pas été possibles. Il y a une espèce d’évidence dans un chemin à faire ensemble.” Dominique Mercy.

la part de création dans l'exercice de l'interprétation

“Avec ce portrait de Dominique Mercy, j’ai souhaité répondre à la problématique de l’interprétation. Comment un grand danseur est avant tout un interprète ? Quelle est cette exigence d’acuité entre son savoir, sa technique, la sensibilité qu’il autorise à son corps, sa volonté d’interprétation et la demande du chorégraphe ? Quelle est la part de création dans l’exercice d’interprétation ? Les danseurs de Pina Bausch ne représentent pas un personnage ou un comportement. Les situations exposées ne leur font pas incarner un rôle mais sont l’aboutissement d’une expérience propre. Comment donc l’interprète s’insurge ou initie pour servir la musique, le sens du propos ? Comment peut-il se mettre en rupture lui-même face à la demande ? Est-il un résistant ? Est-il un converti ? De quelle nature et sous quelle forme s’incarne cet engagement vis-à-vis d’une esthétique, d’un travail ? Un engagement porté vers sa chorégraphe, vers l’image du monde que ses interprétations expriment ou révèlent. Avec ce film, j’ai également souhaité rendre compte de la grâce toute particulière, de la force et de la puissance d’évocation de Dominique Mercy, de cette résistance et de cette capacité à reproduire.”

Régis Obadia, extrait du dossier de presse du film Dominique Mercy danse Pina Bausch, Arte, 2004.

Dominique Mercy danse Pina Bausch

2003, 56', couleur, documentaire

Conception : Lisa Wiergasova.

Réalisation : Régis Obadia.

Production : Zadig productions, Arte/France.

Participation : CNC, Procirep, Angoa-Agicoa.

C’est le parcours d’un danseur d’exception, mais aussi l’histoire de sa rencontre et de sa collaboration exemplaire avec l’une des figures majeures de la danse contemporaine que retrace ce film. Une collaboration artistique et une amitié jamais démenties en trente ans, dans lesquelles le souci d’être soi-même n’a jamais pris le pas sur la générosité, la modestie et la dévotion à l’œuvre.

Membre du Tanztheater de Wuppertal dès sa fondation en 1973, Dominique Mercy est indissociable de l’aventure artistique de Pina Bausch et de la plupart de ses créations. Sa virtuosité, la qualité tout à fait particulière de son mouvement, sa maîtrise et l’éventail de ses possibilités – alliés à la capacité de dépasser la technique, de s’en dégager, – ainsi que ses qualités humaines et la nature de son engagement ont fait de lui l’un des plus remarquables interprètes de la chorégraphe. Pour composer ce portrait sensible auquel Pina Bausch, Françoise Adret, Jean Babilée, Carolyn Carlson, Malou Airaud et Lutz Gregor apportent leur témoignage, Régis Obadia, également chorégraphe et danseur, a longuement dialogué avec Dominique Mercy. Il s’est intéressé aux différents aspects de son travail : temps de recherche, répétition, enseignement... Et, à l’aide de photographies et de nombreux extraits de spectacles, il nous montre l’évolution d’un être qui s’est totalement consacré à son art. **M. B.**

repères biographiques

Pina Bausch et Dominique Mercy

Après une formation auprès de Kurt Jooss à l’école d’Essen, berceau de la danse-théâtre, Pina Bausch travaille auprès de chorégraphes américains avant d’être rappelée en Allemagne par Jooss. En 1973, elle est nommée directrice du Ballet de l’Opéra de Wuppertal. Engagé en 1968 par Françoise Adret au Ballet Théâtre Contemporain, Dominique Mercy rencontre Pina Bausch en 1972 aux États-Unis, qui l’invite à rejoindre le Tanztheater de Wuppertal. En 1974 et 1975, il tient les rôles principaux de **Iphigénie en Tauride** et **Orphée et Eurydice** ; à partir de 1977, il deviendra l’interprète majeur des pièces de Pina Bausch (**Café Muller**, 1978 ; **Nelken**, 1982 ; **Ahnen**, 1987 ; **Ein Tauerenspiel**, 1994). Depuis une quinzaine d’années, les créations de Pina Bausch s’inspirent des villes où elle séjourne : Palerme pour **Palermo, Palermo** (1989), Hong Kong pour **Le Laveur de vitres** (1997), Lisbonne pour **Masurca Fogo** (1998), Budapest pour **Wiesenland** (2000), Istanbul pour **Néfes** (2003), Tokyo pour **Ten Chi** (2004). Pina Bausch s’est vue remettre de nombreuses distinctions internationales, dont, en 2004, le prix Nijinski du meilleur chorégraphe.

Régis Obadia

Danseur et chorégraphe, Régis Obadia a formé avec Joëlle Bouvier pendant plus de 15 ans un duo inséparable au sein de la compagnie L’Esquisse, créée en 1980. Les pièces **L’Etreinte *** et **La Chambre *** (1988), **Derrière le mur *** (1989), **La Noce *** (1991) ont donné naissance à des œuvres cinématographiques. De 1986 à 1992, ils dirigent ensemble le Centre chorégraphique national du Havre puis, de 1993 à 1998, le Centre national de danse contemporaine d’Angers. Depuis 1998, Régis Obadia poursuit un travail de chorégraphe en solo avec **J’ai plus l’temps** (1999), **Uyemboo** (2000) et **Jacob** (2001), tout en réalisant des documentaires sur la danse. En 2003, il a mis en scène aux côtés de Lisa Wiergasova **Le Sacre du printemps** avec une troupe de danseurs russes. Depuis 2005, il est artiste associé du nouveau Théâtre de l’Olympia à Arcachon. Il y a notamment créé **Réversibilité** (2005).

* Voir au catalogue **Images de la culture**.

“Il est temps maintenant d’aller marcher le long de l’océan et de lui confier nos espoirs et nos aspirations.” Anna Halprin.



anna halprin, une figure historique déterminante

Quelques questions à Alain Buffard, réalisateur de **My Lunch with Anna**.

Vous racontez à un moment dans le film pourquoi et comment vous avez rencontré Anna Halprin. Pouvez-vous préciser ce qu’elle représente pour vous ?

Alain Buffard : Anna Halprin est une figure historique déterminante, injustement méconnue en France. De son travail, je ne connaissais que quelques articles dans diverses anthologies sur la performance. Je savais aussi qu’elle occupait une place capitale, voire séminale, pour les artistes du Judson Dance Theater, dont faisaient partie Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti, Steve Paxton, etc. C’est à partir d’une notion compositionnelle, celle de *Tasks oriented*, qu’elle va marquer toute cette génération de chorégraphes. Anna s’est très jeune dégagée des modèles mimétiques de la *modern dance* afin de tracer sa propre voie. Elle a abordé le corps comme élément syntaxique qu’elle articule successivement autour de quatre axes : phénoménologique – en début de carrière – un corps au sein duquel la perception dépend de sa spatialité et du mouvement dans un contexte donné ; anthropologique, rapport avec la nature, où le corps est pensé comme instrument et lieu de connaissance ; ontologique et ritualisé – depuis *City dance* – en s’appropriant des pratiques religieuses en vue d’une transformation de l’être ; enfin, thérapeutique (auto-guérison), après son expérience du cancer. Son œuvre est multiple, turbulente et sauvage. Sa liberté tout au long de sa vie artistique doit s’entendre comme une entreprise de négation radicale des valeurs esthétiques existantes. Une telle liberté ne peut que vous décadrer, vous interroger et vous obliger à être au monde selon une nouvelle exigence. En résumé, quand je l’ai rencontrée en 1995, elle a eu la fonction de déclencheur, ce qui m’a permis de revenir à la danse après un arrêt prolongé. Anna Halprin est un flux joyeux et incandescent de désir de vie.

Comment est né le projet de *My Lunch with Anna* ?

A. B. : Je voulais trouver un moyen simple, sans répétition au préalable, de présenter à un public

français élargi du petit cercle de la danse contemporaine, une figure majeure de la danse états-unienne. Plutôt que de nous engager dans l’exercice rébarbatif de l’interview avec des images d’archives, il m’a semblé plus adéquat de nous mettre en scène pour ce que nous sommes, c’est-à-dire comme deux artistes. La situation du repas, par exemple, vient d’une performance qu’Anna a faite en 1966 au restaurant du Hilton de San Francisco.

J’avais choisi six lieux de tournage qui correspondaient à des moments importants de l’œuvre d’Anna : sa maison construite par son mari Larry avec qui elle a élaboré un système d’improvisation-exploration ; son *outdoor dance desk*, lieu pédagogique toujours en usage ; la forêt, pour son travail dans la nature ; Washington square, espace urbain qu’elle a investi à plusieurs reprises ; Berkeley Art Museum, pour son lien étroit à l’architecture et l’art de son temps ; Stinson Beach, une plage, premier site de mes explorations avec Anna.

Pour chaque lieu, j’avais écrit une partition ouverte d’improvisation centrée sur une pièce ou une période en particulier. Pendant les repas, nous étions libres d’emprunter des éléments prélevés de chacune des pièces (accessoires, mouvements, *tasks*, etc.). Comme on peut le voir, il ne s’est pas exactement passé ce que le scénario prévoyait. Depuis les différences qui nous constituent, autant de confrontations, de frottements, d’ententes, de mésententes, d’hésitations, établissent le moteur du travail du film.

On sent en effet une grande complicité entre vous, qui respecte pourtant vos personnalités d’artistes respectives. Au-delà du rapport intervieweur/interviewé, vous parlez tous deux à la première personne. Et il y a une progression dans cette intimité au fil du film, jusqu’à la scène finale sur la plage, très émouvante, où vous abordez des sujets graves qui ont bouleversé vos vies.

A. B. : Si je devais nommer un principe récurrent à la démarche d’Anna Halprin, ce serait celui de vous acculer à faire face à vous-même. Et il ne s’agit pas

My Lunch with Anna

2005, 58', couleur, documentaire

Réalisation : Alain Buffard.

Production : PI:ES/A. Buffard.

Participation : CGP, Le Fresnoy/Studio national des arts contemporains, AFAA.

Chorégraphe californienne, Anna Halprin a joué un rôle essentiel dans la danse, qu’elle envisage comme un élément de mobilité sociale. Depuis les années 1960, elle a poursuivi ses recherches et son enseignement, introduit des notions fondamentales comme les célèbres *tasks and actions*. Alain Buffard met en scène leur rencontre en une suite de séquences parlées-dansées, un dialogue entre deux générations de chorégraphes et performers.

Tourné notamment dans son studio et plateau de danse à ciel ouvert, construits en pleine forêt par son mari l’architecte paysagiste Larry Halprin, le film d’Alain Buffard retrace les moments forts de l’œuvre et de l’enseignement d’Anna Halprin, qui ont profondément marqué son propre parcours. Les deux chorégraphes évoquent différentes questions autour du corps et des gestes, de la danse et de son histoire. Le scénario tient de la reconstitution : scènes de déjeuners, promenades et conversations semblent naître d’un quotidien recomposé. À la croisée des formes, entre portrait et autoportrait, **My Lunch with Anna** est construit comme un dispositif. La mise en situation emprunte son cadre à la performance et interroge la mémoire comme le sens des gestes. Cet hommage repositionne le film de danse dans un cadre encore non exploré, mêlant une approche intimiste au questionnement des processus de travail et des expérimentations sur le mouvement. **I. F.**

paysages chorégraphiques



de l'idée de sincérité, mais celle d'utiliser votre propre matériau, et pas seulement avec des visées autobiographiques ou très intimistes. Elle a, comme je l'ai déjà dit, eu le rôle de déclencheur en ce qui concerne mon parcours de danseur, elle m'a permis aussi de considérer mon travail de chorégraphe sous l'angle des émotions, sujet tabou si l'en est dans le monde de la danse contemporaine. Au fil de mes séjours à San Francisco, nous avons eu le temps de nous connaître, d'expérimenter et de partager de merveilleux moments, la relation dialogique qui s'est instaurée au cours du tournage est bien loin des conventions journalistiques.

Comment s'est montée la production ?

A. B. : Au départ je pensais pouvoir intéresser les chaînes de télévisions culturelles, mais j'ai rapidement abandonné ces pistes. J'ai obtenu une bourse Villa Medicis-Hors les murs de l'AFAA [aujourd'hui CulturesFrance] qui m'a permis de supporter l'organisation du tournage et une partie de mon séjour. Le Studio des arts contemporains du Fresnoy, où j'étais invité comme artiste cette année-là avec deux projets, m'a aidé pour **My Lunch with Anna** avec du prêt de matériel vidéo. Sans le soutien financier et surtout le réseau (carnets d'adresses, demande d'autorisation de tournage, etc.) des services culturels des Consulate de France à New York et à San Francisco, je n'aurais pas réalisé ce film. Mon association pi : es a pris en charge une grosse partie du budget global.

Toujours est-il que, maintenant, **My Lunch with Anna** est invité dans nombre de festivals en France et à l'étranger, et pas seulement de danse.

Propos recueillis par Marc Guiga, mai 2007.

repères biographiques

Anna Halprin

La chorégraphe Anna Halprin a eu un impact fondamental sur plusieurs générations de danseurs, de performeurs, de musiciens et d'artistes. Pionnière de la danse contemporaine américaine, elle a rencontré la *Modern Dance* auprès de Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman et Hanya Holm. En 1942, elle rencontre à New York John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham et de nombreux artistes d'avant-garde. Puis, elle s'installe en Californie près de San Francisco en 1945, où elle vit toujours actuellement, et s'éloigne résolument de la *Modern Dance*. Dès 1955, elle fédère un groupe de recherche permanente, le *Dancers' Workshop*, avec lequel elle travaille à partir d'improvisations ; et donne naissance au concept de *Task* qui consiste à réaliser sur scène des tâches ordinaires telles que manger, se laver, se vêtir, considérant que l'attention portée par le danseur pour la tâche qu'il est en train d'effectuer débarrasse le corps des mouvements et des postures stylistiques stéréotypées. En 1959, elle nomme La Monte Young, pionnier de la musique minimaliste, et Terry Riley, fondateur de la musique répétitive, codirecteurs musicaux de son groupe. En 1965, elle monte **Parades and Changes** avec le

compositeur Luciano Berio à New York. Elle collaborera également avec le sculpteur Bob Morris, le cinéaste Stan Brackage, la danseuse Simone Forti, et tous ceux qui vont former le noyau dur du Judson Dance Theater. En 1972, atteinte d'un cancer, elle va commencé un travail avec des personnes atteintes de maladies telles le cancer et le sida pour les aider à reconquérir ce corps qui les lâche. Cela donnera naissance à la création **Intensive Care**, en 2000. (D'après un article de Jaqueline Caux).

Alain Buffard

Alain Buffard a débuté la danse en 1978 avec Alwin Nikolais au Centre national de danse contemporaine d'Angers. Il a été l'interprète des chorégraphes Brigitte Farges, Daniel Larrieu, Régine Chopinot et Philippe Découfflé. En 1998, il présente le solo **Good Boy** au festival Les Inaccoutumés à la Ménagerie de verre à Paris ; puis les créations en 1999 de deux tríos **Intime/Extime** et **More et encore**, avec Matthieu Doze, Anne Laurent et Rachid Ouramdane. En 2001, il présente **Dispositifs 3. 1** ; puis **Waldancin'- Wallfuckin'** en 2003 en duo avec Régine Chopinot. La même année au Festival Montpellier Danse, il crée une version de **Good Boy** pour vingt danseurs intitulée **Mauvais Genre**. En 2005, il présente à Lyon **Les Inconsolés**, et en 2007 au Festival Montpellier Danse, **(Not) A Love Song**.

“Mon travail, c’est une ouverture à tout. Mon travail ne s’interdit aucune influence.” Irène Tassembédo.



repères biographiques

Irène Tassembédo

Originaire du Burkina Faso, Irène Tassembédo s’installe en France dans les années 1980 et développe une approche résolument moderne de la danse africaine. En 1988, elle crée la compagnie Ebène et la pièce **Diminoïda**. En 1992 à Paris, puis en 1993 à Abidjan, elle présente **Yenenga**, qui fera une tournée internationale. Suivront **Wakatti** et **Trouble** (1996), **Kobendé** (1998). Elle fonde cette année-là le Ballet national du Burkina Faso en sélectionnant les meilleurs artistes danseurs et musiciens du pays. Elle en assure depuis la direction artistique et travaille à sa reconnaissance internationale. Elle anime également de nombreux ateliers en Afrique, en Europe et aux États-Unis. En 2000, elle a reçu le prix SADC pour l’ensemble de son travail chorégraphique. **Souffles** est sa dernière création, présentée en 2002 dans le cadre de la Semaine nationale de la culture au Mali.

Seydou Boro

À partir de 1990, Seydou Boro a suivi une formation artistique professionnelle au sein de la compagnie de théâtre Feeren, dirigée par Amadou Bourou, au Burkina Faso. Au cinéma, il a joué notamment dans **Keïta, l’héritage du griot** (1995) de Dani Kouyaté, primé au Festival de cinéma de Ouagadougou. En 1992, il fonde avec Salia Sanou le CREDO (Centre de Recherche et d’Echanges Dramatiques de Ouagadougou). Ils intègrent la même année la compagnie de Mathilde Monnier au Centre chorégraphique national de Montpellier/Languedoc-Roussillon et participent aux créations **Antigone** (1993), **Nuit** (1995), **Arrêtez, arrêtons, arrête** (1997), **Les Lieux de là** (1999), **Allitérations** (2002). En 1994, ils fondent la compagnie Salia nî Seydou. Leur première création **Le Siècle des fous** (1994) reçoit le premier prix du concours de Danse contemporaine africaine de la manifestation Afrique en création, organisée par l’AFAA. En 1998, ils obtiennent le prix Découverte RFI/Danse avec **Figninto/L’Œil troué**. Au Festival Montpellier Danse en 2000, ils présentent **Taagalà/Le Voyageur**. En 2004, Seydou Boro présente seul **C’est A Dire**, performance de texte, chorégraphie et musique, entièrement conçue et interprétée par lui. Depuis 2006, le duo a créé un Centre de développement chorégraphique à Ouagadougou, qui accompagne désormais le festival Dialogues du corps. Parallèlement, Seydou Boro réalise des documentaires sur la danse africaine.

La Danseuse d’ébène Irène Tassembédo

2002, 54', couleur, documentaire

Réalisation : Seydou Boro.

Production : Les Films Pénélope, Sahélis productions, Muzzik, TV5, RTBF.

Participation : CNC, Procirep.

Seydou Boro, un temps interprète chez Mathilde Monnier, est aussi chorégraphe et réalisateur. Il consacre ici un documentaire à l’une des figures de la danse de création africaine, Irène Tassembédo, native comme lui du Burkina Faso, où le film est entièrement tourné. Ce portrait où apparaît aussi Germaine Acogny contribue à restaurer tout un pan de l’histoire de la danse, autour des liens et des tensions entre deux continents, deux cultures.

Irène Tassembédo réside en France depuis vingt ans. En 1978 au Burkina, elle est sélectionnée pour suivre les cours de l’école Mudra-Afrique que Maurice Béjart a montée à Dakar et que va diriger Germaine Acogny. Faire connaissance avec Irène Tassembédo conduit à un sujet essentiel, la question du corps, ses valeurs comme son imaginaire, et la conception particulière qu’il revêt chez les danseurs africains confrontés à l’apprentissage de la danse contemporaine occidentale. En accompagnant son parcours de nombreux entretiens, séances de travail et voyages, ce film évoque une démarche fondée sur de véritables convictions : Irène Tassembédo pense que la danse africaine doit s’inscrire dans un monde en mutation, sans renier sa propre gestuelle, sans la figer dans un schéma traditionnel souvent synonyme de folklore. Son expérience couvre deux générations d’artistes et leurs interrogations autour de la création contemporaine et du métissage culturel. **I. F.**

Voir au catalogue général

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

La Rencontre, de Seydou Boro, 1999, 52’.

Avec Irène Tassembédo :

Mama Africa, de Charles Picq, 1994, 55’.



paysages chorégraphiques



“Je n’ai pas de critère particulier pour un danseur où je pourrais dire : j’attends qu’il soit... quoique... j’ai besoin qu’il soit autonome, qu’il me mette en danger mais qu’il se mette en danger aussi ; qu’il ait un esprit de curiosité très fort, au-delà de la pièce, la pièce étant une des curiosités qui croise son parcours. Après, il y a l’aspect technique, il faut qu’il ait un rapport singulier à la danse ; la danse est presque secondaire, ça peut être un danseur non professionnel ; c’est avant tout un être totalement engagé, physiquement, mentalement, spirituellement. (...) Affirmer sa verticalité, c’est-à-dire être homme, ça demande un certain degré de conscience, et la conscience est toujours quelque chose de douloureux. Prendre conscience, aller sur un plateau, c’est toujours une lourde responsabilité. A un moment, il y a un public qui dit *ceux-là sont les messagers, les chamans, qu’on a chargé de nous révéler quelque chose que nous ne pouvons pas savoir. C’est une responsabilité que les gens nous donnent.*” Bernardo Montet.

Cris de corps

2003, 53', couleur, documentaire

Réalisation : Céline Serrano.

Production : Paris-Brest productions, Morgane production.

Participation : ministère de la Culture et de la Communication (DMDTS, Drac Bretagne).

Chorégraphie : Bernardo Montet.

Interprétation : Herwann Asseh, Mani Asumani, Taoufiq Izzediou, Dimitri Tsiapkinis, Marc Veh, Bernardo Montet, et les musiciens Zine El Abidine Bassis, Adil Amini et Lahsen Mhidi.

Entrer dans le processus de création de **O.More**, pièce créée en 2002 par Bernardo Montet, consiste à retracer un voyage. Au Sénégal puis à Brest, Céline Serrano accompagne chorégraphe et interprètes dans leurs recherches, captant des moments de danse, d’échanges ou de réflexion. Les corps dansent sur du sable, les interprètes investissent des textes lus en différentes langues, ou se tiennent en retrait, là où peut-être pourra surgir un cri.

“L’être humain est pétri de ce qui se passe dans le monde”, pense Bernardo Montet. À l’écoute de cette sensation, le chorégraphe ancre son mouvement. État physique, état de conscience où s’inscrit une certaine idée du corps. **O.More** donne chair à cette idée et dessine un horizon nomade où la danse creuse son identité et questionne l’étranger, ses différents statuts, l’image du double et la violence. Le film accompagne les différentes étapes de cette pièce composée d’interprètes exclusivement masculins : trois musiciens Gnawa et six danseurs aux origines lointaines, Kenya, Gabon, Maroc, Grèce et Côte d’Ivoire. Dans le secret des corps gît une figure identique, celle d’Othello. Ensemble, ils sont les Maures, le chœur d’une seule partition chorégraphique, où s’invente un nouveau poème épique aux rituels énigmatiques. *I. F.*

repères biographiques

Bernardo Montet

D’origine guyanaise et vietnamienne, Bernardo Montet s’est formé aux techniques de danse classique à Bordeaux avant de découvrir la danse contemporaine américaine à Paris. Sa rencontre en 1979 avec Catherine Diverres donne naissance à un premier duo et les conduit vers le Japon, où ils vont puiser une inspiration nouvelle en se confrontant aux techniques de la danse butô auprès de l’un de ses maîtres, le chorégraphe Kazuo Ohno. En 1986, Bernardo Montet collabore avec François Verret pour la création **La chute de la maison de carton**. En 1987, il crée le solo **Pain de singe** (avec le cinéaste Téo Hernandez) dans lequel il développe des thèmes tels que l’identité, la mémoire et la montée des extrémismes. En 1998, il interroge la notion de territoire avec la pièce **Ma Lov**, en collaboration avec des artistes israéliens. En 2002, il crée **O.More**, réalisée à la suite de nombreux ateliers menés en Afrique. Depuis 2003, il dirige le Centre chorégraphique national de Tours.

Voir au catalogue général

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

Avec Bernardo Montet en tant qu’interprète :

Grand Corridor, de Charles Picq, 1980, 54’.

Voyage organisé, de Charles Picq, 1980, 60’.

Le Printemps, de Gilles Moisset, 1989, 25’.

“Cette compagnie a été créée à la naissance de cette ville. On a voulu prendre une option sur les *mémoires d’avenir*. C’était intéressant de vivre une aventure humaine en mouvement, en dansant, dans laquelle on pouvait fabriquer une sorte de *vivre ensemble*, une sorte d’utopie qu’on porte toujours en nous.” Jean Djemad.

“J’aime beaucoup cette capacité, cette intelligence d’improvisation, cette espèce d’à-propos ; le fait de ne pas avoir peur de l’inconnu dans le mouvement, dans la pratique des énergies.” Christine Coudun.



Les Pieds sur scène

2006, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Eric Legay.

Production : Château-Rouge productions, TV Fil 78, Cie Black Blanc Beur.

Participation : CNC, Fasild, Communauté d'agglomérations de St-Quentin-en-Yvelines.

Avec : Christine Coudun (chorégraphe), Jean Djemad (directeur et producteur de la compagnie), et les danseurs Franz Cadiche, Ifra Dia, Adilson Horta de Sousa, François Kaleka, Laurent Kong A Siou, Alfreda Nabo, Valentine Nagata, Nora Najih, Jennifer Suire (Pookie), Lowriz Vo Trung Ngon.

Les 20 ans de la compagnie Black Blanc Beur sont l'occasion de présenter la démarche singulière de la chorégraphe Christine Coudun et son projet artistique ancré à Saint-Quentin-en-Yvelines. Entretiens, répétitions et extraits de pièces contribuent à l'analyse d'un travail à la notoriété internationale, issu d'une recherche innovante sur le vocabulaire hip hop, mais qui en “dépassé la particularité pour atteindre une dimension plus universelle”.

Défilles (2001) est un duo de jeunes breakeuses défiant avec humour et féminité le monde masculin qui les environne, sur la musique de DJ Mouss. **Break Quintet** (2002), chorégraphie pour cinq danseurs, scénarise avec dérision un groupe de jeunes vacanciers dans une contrée hostile. **Si je t'M** (2004), pièce pour huit danseurs, interroge la relation homme-femme à l'écart des stéréotypes en introduisant un travail de contact dans les gestes. Christine Coudun intègre dans ses compositions de groupe les différents éléments du vocabulaire virtuose de la *break dance* et une grande mobilité d'action dans l'espace. En optant pour les “mémoires d'avenir” issues des quartiers et de l'immigration, elle a développé une voie inédite. En se consacrant à l'épure des gestes, à l'écoute des remarquables qualités d'improvisation des danseurs, elle s'est attachée au sens des gestes contenus dans le mouvement pour les ramener dans la chorégraphie. *I. F.*

repères biographiques

Compagnie Black Blanc Beur

Créée par Jean Djemad et Christine Coudun, la compagnie Black Blanc Beur a enrichi le mouvement hip hop français par son originalité et sa richesse éclectique. De son acte de naissance sur un parking à Saint-Quentin-en-Yvelines en 1984 (quarante danseurs pour une création intitulée **J'en ai rien à foutre**), jusqu'à **Mr Zzarbi** (1988), **Rapetipas** (1992), **Songe d'un cri d'été** (1998), ou encore **Break Quintet** (2002), la compagnie a cultivé un art subtil du dialogue entre une gestualité hip hop et une musicalité classique, jazz ou arabo-andalouse. Parallèlement, la compagnie a toujours accompagné ces créations d'un engagement significatif dans les cités à travers des actions d'initiation artistique, poursuivant une volonté sincère de reconnaissance et d'émancipation. Formée à la danse classique et jazz, Christine Coudun a découvert très jeune la méthode Graham, les chorégraphes noirs américains, la danse africaine, et elle a entamé dès lors une carrière sensible à toutes ces influences. Jean Djemad a grandi au contact des arts martiaux. Sensible aux enjeux de l'éducation populaire et de l'action artistique, il a rencontré Christine Coudun en 1979 à Saint-Quentin-en-Yvelines au cours d'expérimentations culturelles en faveur des publics défavorisés.



paysages chorégraphiques



à quel moment nomme-t-on ?

Ce film s'impose comme une nécessité, après des sessions de rencontres temporaires entre chorégraphes français, lors de l'événement *Prime Abord*, initié chaque deux ans depuis 1996 par Laura de Nercy (compagnie Roc in Lichen) Marc Vincent et moi-même (compagnie Artefact).

A quel moment nomme-t-on ? C'est la question obsédante qui est demeurée après ces rencontres et qui me pousse à faire ce film.

Les projets chorégraphiques sont souvent truffés de mots qui sont tus et cependant poussés par la danse et "l'écriture" ou son processus. Quelles relations les mots engagent-ils avec le corps et avec les corps entre eux ? Où va le sens ? Par où passe-t-il ?

Le film sera tourné pendant les créations de l'année 2001 : **Le pupille veut être tuteur** d'Odile Duboc, à partir du mimodrame de Peter Handke, **Distribution en cours** d'Emmanuelle Huynh, **Pile entre mes os** de Laura de Nercy, **Avis de démolition** d'Hervé Robbe, **Morceau** de Loïc Touzé, Yves Noël Genod, Latifa Laâbissi et Jennifer Lacey, **Acéphale** de Marc Vincent avec des textes de Michael Gluck.

Il ne s'agit pas pour moi d'imaginer le film avant de l'avoir fait. Ma méthode procède plutôt d'une sorte d'ethnologie contemporaine parmi les *tribus dansantes* et d'un désir relationnel proche de la chimie, tant le travail du film constitue un révélateur, un précipité que provoque la question initiale.

Chorégraphe moi-même, j'utilise une sensibilité aiguë à regarder la danse et à l'accueillir.

Si j'ai choisi la forme du lexique, c'est d'abord en pensant aux *taxinomies* de José Luis Borges concernant les animaux, une classification alphabétique qui lie toutes les catégories possibles et qui permet de les mettre en voisinage dans des rapports de pensée incongrus.

Une forme simple, faite de séquences courtes, pour laisser ouverts les matériaux filmés et qu'ils trouvent par cet intermédiaire leurs contrepoints dynamiques afin de ne pas figer l'image, la pensée. Tout en offrant l'actualité du travail de la danse.

Le film se présente sous la forme d'une soixantaine de séquences rangées dans l'ordre alphabétique des mots que ce lexique rassemble. Ils proviennent exclusivement du travail en cours de chacun des participants chorégraphes et/ou danseurs, de leurs propres formulations. Activité, tentative, tentation,

nécessité, impossibilité, les relations entre corps en mouvement et mots sont plutôt sur le bord de chacun d'eux, se frôlant pour un instant transitoire de sens porté plutôt que porteur.

Le film, d'une durée 52 minutes environ, sera découpé en deux parties rythmées à chaque fois par l'apparition successive d'une trentaine de mots, partant de la lettre A à J, puis de L à V.

Le film reflète les rapports particuliers qu'entretiennent les danseurs avec le fait de dire.

Le mot

Il est d'abord un acte dans lequel le corps s'engage. Il est ce que fait le corps.

Cette relation littéraire profondément vécue dans la danse est fondamentale.

Il peut être antérieur à la mise en mouvement, ou formulé juste après l'action.

Il est plus souvent un territoire, un lieu, une catégorie, qu'une chose.

Le nom

Il est donné à certaines "dances" : figures symboliques ou fantasmées, métaphores du corps, appellation conceptuelle.

La parole

Elle est actuellement revendiquée comme indissociable du corps, comme plénitude de l'oralité. Dans certaines séquences la parole a lieu pendant la danse et même parfois à sa place.

Dans d'autres, elle s'échappe immédiatement après la danse.

Le discours

Il accompagne ou reconnaît le processus en cours, il peut également passer dans l'image chorégraphiée. Il prend place sous la forme de courts moments d'entretiens avec les chorégraphes ou les danseurs qui expliquent comment ils entrevoient la relation entre les mots et le corps, ou bien ce qu'ils peuvent ou veulent nommer.

La forme du lexique laisse ouverts les questionnements artistiques actuels, leurs différences, et leurs doutes concernant l'imaginaire, la représentation, le lieu de la représentation, la relation à l'autre – celui qui danse comme celui qui regarde, – et l'éloignement, voir le retrait d'une danse connue, trop acquise, pour laisser place au corps tactile en quête d'une danse autre.

Jeannette Dumeix, extrait du dossier de production, Baïcedez Production, 2000-2001.

Lexique dansé

2002, 60', couleur, documentaire

Réalisation : Jeannette Dumeix.

Production : Baïcedez Films Production.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DMDTS), Artefact, CCN du Havre-Haute-Normandie, Prime Abord, SADC.

Comment faire pour que la matière dansée s'imprime physiquement dans l'image ? À partir de cette question, Jeannette Dumeix, chorégraphe, a conçu ce projet particulier, qui ne cherche pas à capter le mouvement mais plutôt à en restituer le chemin : d'où il vient, ce qui le produit. En filmant chorégraphes et interprètes au travail, elle constitue ce *lexique dansé*, où les mots de la danse sont déclinés par ordre alphabétique. Odile Duboc, Emmanuelle Huynh, Laura de Nercy, Hervé Robbe, Loïc Touzé, Marc Vincent, Latifa Laâbissi, Yves-Noël Genod, Jennifer Lacey : ils sont neufs danseurs, chorégraphes et performers à participer à ce projet. Jeannette Dumeix et Vincent Bosc, vidéaste-musicien, les rejoignent dans les espaces où ils travaillent en vue d'une prochaine création. Présence discrète de la caméra qui filme la saisie de l'instant, s'attache à l'activité parcellaire des corps, recueille les mots, le vocabulaire de la danse qui est ici "l'acte dans lequel le corps s'engage". Ce matériel accumulé, analysé est recomposé en fonction de cette recherche autour du mouvement et de ce que les différentes séquences révèlent. Jeannette Dumeix découvre ici avec acuité la matière chorégraphique, l'entre-deux des corps et les mots que le mouvement fait surgir. *I. F.*



“une envie personnelle de cinéma”

Deux questions à Alain Platel à propos du film **Les Ballets de-ci de-là**.

Pourquoi avoir voulu faire ce film ?

Alain Platel : En 2006, les Ballets C. de la B. fêtent leurs vingt ans. La compagnie a souvent été décrite comme un “phénomène”, nous entrions alors dans les années quatre-vingt-dix. Entre temps, les Ballets passaient de la marginalité à une reconnaissance artistique. Encore aujourd’hui, il est difficile de définir le travail des Ballets C. de la B. Pour certains, ils sont simplement perçus comme un style, une marque de fabrique.

J’avais donc envie que chacun puisse aller au-delà de cette perception, envie d’explicitier notre démarche collective, de faire connaître notre méthode de travail et aussi, ainsi, de rendre hommage aux interprètes qui nous ont accompagnés pendant ces vingt années. Au sein des Ballets C. de la B., les créations ont la particularité de toujours prendre corps dans le réel, dans ses rugosités, ses imperfections, ses fragilités. Les performances de chacun ne sont donc jamais de simples performances chorégraphiques. Mais toujours quelque chose qui trouve sa source dans la vie quotidienne, et qui est intimement liée au contexte sociopolitique dans lequel ce quelque chose est créé. Du fait de leur très fort engagement personnel dans chaque création, les interprètes donnent toujours tout le sens de ces performances : leurs origines, leurs vies, leurs pensées et opinions ; leurs choix et leur créativité sont le point de départ de chaque spectacle.

Il me semblait qu’un documentaire était un excellent moyen, émotionnellement, de nous replonger dans nos racines et de retranscrire notre histoire. Et c’était aussi un nouveau terrain d’expérimentation afin d’approcher la danse d’une autre façon. Car l’écriture de ce documentaire correspondait à une envie personnelle de cinéma. Un besoin, même : depuis deux ou trois ans déjà, je voulais faire un film pour prendre du recul par rapport à mon travail. Et je me sentais réellement prêt pour une telle actualité. Cela me semblait le bon moment pour me plonger dans l’écriture et la grammaire cinématographique.

Thus, what is proposed is a view of the Ballets from the inside. Not a film on, but with Les Ballets C. de la B.

Quelle a été votre approche pour ce film ?

A. P. : J’ai utilisé un dispositif assez semblable à celui de tous mes spectacles. Toujours s’adapter aux situations qui nous entourent. Approfondir chaque rencontre et chercher l’émotion là où on ne l’attend pas forcément. Si ce film avait été réalisé en 2004, j’y aurais par exemple intégré une séquence lors du départ à la retraite du gouverneur de la Flandre-Orientale. En secret, j’avais appris aux membres de son personnel une courte chorégraphie. Et ils lui ont fait la surprise le jour dit. Je me souviens encore avec plaisir de cette émotion partagée. J’ai voulu ainsi accueillir pour le film ces petits moments qui en disent tant sur notre approche.

For this film, I took the same steps as for my shows. The result of what I will direct will thus be similar to a choreography, a digest of what can be experienced off stage, in everyday life, the world as it is, with a little poetry in addition.

Pour traduire la spécificité de notre travail de création, j’ai adopté un certain parti-pris : observer en partant de la périphérie pour atteindre le centre. Aller de l’extérieur vers l’intérieur. Des choses de la vie qui nous ramènent vers les Ballets C. de la B. D’où vient l’énergie et comment elle arrive sur scène, cette vie en mouvement.

Ce que je voulais proposer avec ce film, c’est un regard de l’intérieur des Ballets C. de la B., pour montrer comment nous vivons notre utopie et la manière dont nous tentons de la partager. Pas un film sur, mais avec les Ballets C. de la B. et tous ceux qui croisent notre route depuis vingt ans.

Alain Platel, extrait du dossier de presse, Les Films du Présent, 2006.

repères biographiques

Jeannette Dumeix

Formée auprès des chorégraphes Susan Buirge, Hideyuki Yano et Odile Duboc, Jeannette Dumeix, danseuse, scénographe et chorégraphe, a fondé la compagnie Artefact avec Marc Vincent en 1984. A Paris entre 1984 et 1990, puis au Théâtre national de la danse et de l’image (TNDI de Chateaufvallon) jusqu’en 1996, avant de s’installer à Montpellier, elle a signé les créations **Etrangers** (1989, au Centre Pompidou, sur sollicitation de Dominique Bagouet), **Mauresques** (1992, bourse Villa Medici hors-les-murs au Maroc), **Déviante** (1997), **Promeneurs et Promenades** (1998), **Danzas** et **De Civilete** (1999). Jeannette Dumeix a réalisé également des performances et participé à de nombreuses rencontres chorégraphiques. Elle mène un travail autour de l’image filmée, pour elle révélatrice sensible de la matière des corps.

paysages chorégraphiques



Les Ballets de-ci de-là

2006, 110', couleur, documentaire

Réalisation : Alain Platel.

Production : Les Films du Présent, Arte France, Viens !, Cobra Films, Les Ballets C. de la B.

Participation : CNC, Vlaams Audivisueel Fonds, Procirep.

Avec : Arend Pinoy, Pieterjan Vervondel, Anja Gross, Koen Augustijnen, Erna Van Akoleyen, Pasion Van Akoleyen, Christine De Smedt, Lies Vanborm, Serge Aimé Coulibaly, Necati Koçlülü, Samuel Lefevre, Quan Bui Ngoc.

En 2006, les Ballets C. de la B. fêtent leurs 20 ans. Sous ces deux lettres, se cachent deux mots importants : “contemporains” et “Belgique”. Sous ce label humoristique, son fondateur Alain Platel a développé une démarche artistique qui procède d'un fonctionnement collectif. Pour cette date anniversaire, le chorégraphe gantois consacre ce long métrage documentaire aux artistes qui ont fait partie de cette aventure.

Le scénario du film traverse les pièces de quatre chorégraphes : Koen Augustijnen, Sidi Larbi Cherkaoui, Christine De Smedt et lui-même. Avec le même processus qu'il utilise dans ses spectacles, Platel suit chaque personnalité dans sa vie comme au travail. Cette approche sensible procède par touches impressionnistes où l'intime est constamment relié au collectif. Le point de départ est une série de questions simples : qui sont ces artistes, ces danseurs ? D'où viennent-ils et quel est leur quotidien ? Le contexte social et culturel reste privilégié. Entre extraits dansés et entretiens, s'insèrent des scènes en famille – parfois dans les pays d'origine, tels Serge Aimé Coulibaly en Afrique ou Quan Bui Ngoc en Chine, – un panoramique sur la ville de Gand, des scènes de foule... Une démarche qui a fait la réputation de la compagnie, dont les créations, comme le souligne Alain Platel, ont la particularité de prendre corps dans le réel, ses rugosités, ses imperfections, ses fragilités. *I. F.*

repères biographiques

Alain Platel

Orthopédiste de formation, formé au mime et à la danse, autodidacte en tant que chorégraphe et metteur en scène, Alain Platel forme en 1984 son collectif *Les Ballets C. de la B.* fondé sur l'engagement personnel des interprètes dont de nombreux membres sont aujourd'hui chorégraphes. En 1993, il crée **Bonjour Madame, comment allez-vous aujourd'hui, il fait beau, il va sans doute pleuvoir, etcetera**, comédie musicale déjantée ; en 1995, **La Tristezza complice**, création décalée et atypique qui propulse la compagnie sur la scène internationale ; en 1996, **Bernadette***, puis en 1998, **Emma**. En collaboration avec l'auteur Arne Sierens, il place l'enfant au cœur de sa démarche et impulse une dynamique novatrice à la compagnie de théâtre jeune public *Victoria de Gand* avec les créations **Mère et Enfant** (1995) et **Tous des Indiens** (2000). Son dernier spectacle **Wolf** est un opéra créé pour le Festival d'Avignon, présenté à l'Opéra de Paris en 2005.

* Voir au catalogue **Images de la culture : Lourdes-Las Vegas**, de Gionni Cioni, 1999, 64'.

“Comment inventer une identité d’homme qui soit plurielle, c’est-à-dire qui ne soit pas figée dans un rôle social par rapport au travail, par rapport aux relations amoureuses?”

Christian Bourigault.

“Il fallait affronter de face la véritable question : qui est ma créature ? C’est tous mes moi possibles. Mais ce n’est que moi.” Mark Tompkins.



quand l’homme qui danse joue sa peau d’homme

Commentaire du film **L’homme qui danse** de Rosita Boisseau et Valérie Urréa, par Juliane Link.

L’homme qui danse

2004, 59', couleur, documentaire

Conception : Valérie Urréa, Rosita Boisseau.

Réalisation : Valérie Urréa.

Production : Les Films Pénélope, Arte France.

Participation : CNC, CNDP, ministère des Affaires étrangères, TV5, Procirop.

Angelin Preljocaj, Christian Bourigault, Dimitri Chamblas, Mark Tompkins, François Verret, Alain Buffard, Kader Belarbi, Josef Nadj, Philippe Decouflé... autant de visages d’artistes, exclusivement masculins, qui se succèdent à l’image. Ce projet patiemment mûri, de la critique de danse Rosita Boisseau et de la réalisatrice Valérie Urréa, réunit extraits de pièces et entretiens autour d’un même questionnement : le masculin et la danse.

Ce documentaire procède par touches progressives autour d’un même angle de vue. En interrogeant ces “hommes qui font la danse contemporaine”, interprètes et chorégraphes au parcours confirmé, autour d’une même figure, l’homme et son identité, Rosita Boisseau met à jour un double mouvement. De quelle façon les chorégraphes masculins sont-ils confrontés à cette question dans leur démarche artistique ? Cherchent-ils à échapper aux stéréotypes du genre ? Les différentes personnalités approchées pour couvrir cette thématique peu souvent traitée dans la danse témoignent d’une pensée qui chemine de l’intime à la création des pièces. Entre les images de spectacles, très judicieusement choisies, chacun évoque un peu de sa réflexion autour du sujet. De la qualité d’un geste au jeu avec les stéréotypes, de l’empreinte d’une identité culturelle à la figure du père. *I. F.*

L’homme qui danse est un projet ambitieux, à la croisée des chemins entre sciences humaines et danse contemporaine. Avec mérite, il tente d’appréhender comment les chorégraphes et danseurs masculins se posent la question de leur identité d’homme.

On peut considérer la construction sexuée des genres comme une ritualisation des rapports masculin/féminin, structurée par un vocabulaire corporel idiomatique et familier. Dès le début des années 1970, Mary Douglas, anthropologue américaine, démontre que le corps métaphorise le social là où inversement le social structure et formalise le corps¹. À travers cette intrusion tangible de la société dans l’enceinte physique des corps, se déploient et se révèlent symboliquement les enjeux culturels et sociaux. A ce titre, les chorégraphes contemporains ne sont-ils pas les mieux placés pour questionner la société, en explorant les rugosités, les résistances et les lignes de fuites de nos corps socialisés ?

Angelin Preljocaj, suggérant que la démarche de sa création **MC 14/22** cherche à estimer la matérialité du corps à travers la souffrance, traduit ainsi une posture éminemment primitiviste de l’expérience, celle du rite de passage qui considère que le corps de l’homme ne vient à exister que par une expérimentation douloureuse de lui-même... ; Mark Tompkins pour lequel les prises de positions *queers* constituent un vaste champ épique d’expérimentations, poursuit le dessein d’une mise à nu de nos croyances à travers l’affirmation du plaisir éprouvé dans la transgression des genres... ; Éloge du fétichisme et allégorie provocatrice de l’homme eunuque professée par Alain Buffard... Ce film interroge le masculin dans tous ses états et tous ses éclats. Les recherches des chorégraphes, à travers des revendications affichées et des vécus très différents, s’incarnent dans une volonté analogue de mettre en cause, objectivement et subjectivement, la définition hétéronormée de la masculinité.

Ces recherches, par leurs questionnements et leurs ambiguïtés, illustrent et évoquent de nombreuses

représentations. À l’échelle de l’histoire contemporaine, à la rigueur formelle d’un corps masculin aux contours identifiés et définis, garantie par le culte de la performance, semble avoir succédé une période de confusion blafarde. Une volonté abolitionniste régnait alors sur le genre, plongeant les corps dans une sorte d’indifférenciation primordiale ; une utopie incarnée par la figure de l’androgynie.

La neutralisation du genre n’aura pas lieu. Cependant, l’issue du mouvement réside peut-être dans l’essoufflement d’une guerre des sexes, tombée en désuétude, dans une société qui valorise une recherche identitaire éminemment individuelle et érige en valeur suprême l’épanouissement personnel de ces membres.

Dans ce précipité nébuleux semble émerger de plus en plus d’effigies complexes de la masculinité qui, en troublant les gestes codifiés et les attitudes attendues, retracent autant de fois les lignes mouvantes des attributs du genre. Les lignes se redessinent, des divinités candides et cristallines voient le jour, d’augustes transsexuels s’affichent, des créatures métrosexuelles assumées se croisent un peu partout. Les hommes, libérés des habits de monarque dans lesquels ils sont trop longtemps restés enserrer, se heurtent autant qu’ils s’enthousiasment de ces bouleversements. Dans son ouvrage **XY - De l’identité masculine**², Elisabeth Badinter porte sa réflexion sur la difficulté de ces hommes, confrontés à ne plus savoir qui ils sont, condamnés à composer avec une virilité ancestrale devenue valeur négative ou dangereuse.

Si l’identité des hommes est questionnée par les chorégraphes, elle est bien l’expression d’une quête de soi significative de notre époque. Au-delà, elle est aussi une forme de réponse et de réhabilitation de cette identité malmenée. Cette interrogation par la voie du corps et du mouvement offre une pertinence et un éclairage sans précédent à la problématique. Les chorégraphes et les danseurs, en travaillant au quotidien la gestualité du corps, apparaissent comme les icônes d’un renouveau du masculin. Ils contribuent à l’invention d’une autre

paysages chorégraphiques



masculinité allant explorer sans retenue et sans fausse pudeur du côté de la douceur, de la sensualité, de la rondeur, qualités associées habituellement à la féminité. En quittant les carcans d'une construction virile du masculin, ils permettent aux hommes de toucher une part intime souvent occultée, celle de l'intimité des hommes entre eux. Certains chorégraphes, en nous confiant leurs réflexions, nous offrent peut-être la part la plus personnel d'eux-mêmes. D'autres, à travers la remise en cause de cette identité autoritaire, posent les questions de l'autorité des pères et de la rigueur des représentations matrimoniales et domestiques. Peu à peu, la domination du genre masculin a perdu l'assurance d'une allégation physique au profit d'une affirmation de la complémentarité des forces du féminin et du masculin. Le corps qui danse est bien évidemment une voie souveraine d'exploration incessante des limites et des pôles de résistance de nos corps, décryptant, pour mieux s'en défaire, l'inscription parfois despotique de manières d'être héritées de nos aïeux. Le corps en mouvement devient dès lors une voie de connaissance des potentialités de mutation de l'être et d'abolition des divisions segmentaires du corps humain, au profit de sa réconciliation dans une globalité unifiée.

Juliane Link

1. Dans un ouvrage intitulé **De la souillure – Essai sur les notions de pollution et de tabou**, La Découverte, 2001 (1^{ère} édition 1966).

2. Paru aux éditions Odile Jacob, 1986.

Divagations dans une chambre d'hôtel

2005, 25', couleur, fiction

Réalisation : Philippe Barcinski, Dainara Toffoli.

Production : Made in productions, Arte France, La Ferme du Buisson, 02 Filmes.

Chorégraphie : Bruno Beltrão.

Interprétation : Eduardo Hermanson dit Willow Dainara Toffoli.

Comment la parole s'articule-t-elle au langage corporel ? Comment le mouvement et la pensée peuvent-ils interagir, et cela dans un corps unique ? C'est à partir de ces interrogations que Bruno Beltrão a créé **Moi et mon chorégraphe au 63**, dont ces **Divagations** sont la récréation filmique. Des inserts d'images urbaines, fragmentées et démultipliées, accentuent la tension, le caractère disloqué du solo.

Initié à la danse de rue en 1993, à l'âge de 13 ans, Beltrão s'est tôt distingué comme l'un de ses représentants virtuoses au Brésil, et il considère le hip hop comme la base de son expression. Cependant, avec le Grupo de Rua de Niterói (sa ville natale dans la banlieue de Rio) qu'il fonde trois ans plus tard avec Rodrigo Bernardi, il va chercher non pas tant à s'en démarquer qu'à le libérer de ses codes et clichés : "Le hip hop a mis sur orbite un vocabulaire riche et innovant. Il nous faut maintenant le mettre en crise. En distanciant et disséquant son vocabulaire, on peut découvrir de nouvelles esthétiques." Ce à quoi il s'emploie avec une remarquable maturité dès ses premières pièces, en s'appuyant notamment sur les processus d'écriture de la danse contemporaine. Par sa dimension intimiste, la maîtrise de sa composition gestuelle, sa partition sonore constituée par la voix du danseur, sa parole qui se cherche, **Moi et mon chorégraphe** est exemplaire du langage élaboré par Beltrão. *M. B.*

repères biographiques

Bruno Beltrão

Né dans la banlieue de Rio de Janeiro en 1980, Bruno Beltrão a été danseur dans les clubs de la ville dès l'âge de treize ans et s'est fait connaître dans le milieu du hip hop et de la danse urbaine. En 1996, il a fondé sa compagnie, le **Grupo de Rua de Niterói**, avec Rodrigo Bernardi. En 2000, il a commencé à étudier la danse contemporaine et l'histoire de l'art et a signé **Do Popping ao Pop** en 2001. Développant une gestuelle qui déstructure les codes du hip hop, sa compagnie a été accueillie depuis 2002 dans de nombreux festivals de danse de par le monde : les Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis (2002); Danses dans la Ville (Lisbonne, 2002); en 2003, au Klapstuck en Belgique (invité par le chorégraphe Jérôme Bel), au Spring Dance au Pays-Bas; à Iles de Danse en France, au Tanzfest à Berlin, au Yokohama Dance Summit au Japon, à l'Opkomst au Pays-Bas.

Kaspar Konzert

2001, 26', couleur, fiction

Réalisation : François Verret, Sylvie Blum.

Production : Ina, Arte/France, Compagnie F.V., SFP.

Participation : CNC.

Chorégraphie : François Verret.

Musique : Jean-Pierre Drouet.

Interprétation : Mathurin Bolze, Jean-Pierre Drouet, François Verret.

Kaspar Hauser “vit le jour” à Nuremberg en mai 1828, il avait 17 ans. Jusqu’alors séquestré dans un cachot, il savait à peine parler, se mouvoir et avait le comportement d’un très jeune enfant. Son cas défraya la chronique de son temps et ne cessa depuis de passionner les scientifiques et d’inspirer les poètes. En 1998, François Verret lui a, à son tour, dédié une pièce dont ce film est l’adaptation.

À partir des observations publiées à l’époque par le président de la Cour d’appel de Bavière, Verret s’est moins intéressé au secret des origines de Kaspar Hauser qu’aux conditions de sa séquestration, ce “crime contre l’âme humaine”, puis à son apprentissage et à sa confrontation avec la société des hommes. Fidèle à une préoccupation récurrente dans son œuvre, le chorégraphe fait ressortir la violence exercée par cette société dans sa volonté impérieuse de normalisation, et l’exclusion que subit du même coup le sujet hors-norme – dont elle fait un cobaye ou un monstre de foire. Filmé à l’aide de caméras légères qui placent le spectateur au cœur du dispositif conçu par Claudine Braham et l’immergent dans l’univers mental d’un Kaspar superbement interprété par Mathurin Bolze, **Kaspar Konzert** met en évidence les qualités propres à l’écriture de François Verret – une écriture non narrative et disloquée, à la croisée des arts de la scène et où la musique joue un rôle déterminant. *M. B.*



repères biographiques

François Verret

Architecte de formation, François Verret intègre la compagnie de Karine Saporta en 1975. Après avoir travaillé avec les chorégraphes Hideyuki Yano et Elsa Wollaston, il crée sa compagnie en 1979, et signe un **Tabula rasa** en 1980 qui obtient le premier prix du Concours chorégraphique de Bagnolet. Chorégraphe et metteur en scène, privilégiant le processus plutôt que la représentation achevée, il confronte son univers à celui d’écrivains tels Franz Kafka, Robert Musil ou Herman Melville. De 1993 à 2000, il fonde et assure la direction artistique des Laboratoires d’Aubervilliers, un espace de création et de rencontres, où il travaille notamment avec Mathilde Monnier. Il a depuis créé **Kaspar Konzert** (1998), **Bartleby** (2000), **Chantier Musil** (2003), **Contrecoup** (2004) et **Sans retour** (2006).

Voir au catalogue général

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

La Dernière Fuite, de François Verret et Yves Turquier, 1989, 27’.

Percussionnant Jean-Pierre Drouet ! de Christian Leblé, 1995, 27’.

L’homme qui danse, p. 65.

repères biographiques

Christian Rizzo

Après des études en arts plastiques, Christian Rizzo a développé depuis 1990 des projets où les arts visuels, la danse, la musique, le design et le stylisme constituent divers éléments d’un vaste champ d’expérimentation. Il a collaboré successivement avec Jean-Michel Ribes, William Petit, Mathilde Monnier, Catherine Anne, Hervé Robbe, Mark Tompkins, Georges Appaix et Emmanuelle Huynh, pour lesquels il a signé la bande sonore ou les costumes. Accompagné depuis plusieurs saisons par Le Quartz de Brest, il a présenté les installations chorégraphiques **100% Polyester** (1999), **Et pourquoi pas : “bodymakers”, “Falbales”, “Bazaar”, etc. etc...** (2001) et **Avant un mois je serai revenu et nous irons ensemble en matinée, tu sais, voir la comédie où je t’ai promis de te conduire** (2002), pièce pour laquelle il a obtenu le grand prix de la Critique, “Révélation chorégraphique”, décerné par le Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale. En 2005, il a présenté **Autant vouloir le bleu du ciel et m’en aller sur un âne** au Théâtre de la Ville à Paris et au Festival d’Avignon.

Rachid Ouramdane

Rachid Ouramdane a été l’interprète des chorégraphes Hervé Robbe, Odile Duboc, Meg Stuart et Christian Rizzo. En 1996, il a créé sa propre compagnie, *Association Fin Novembre*, avec Julie Nioche. Son travail chorégraphique s’attache souvent à mettre en évidence la relation du corps aux nouveaux médias : **Face cachée** et + ou – là (2002), **Les Morts pudiques** (solo autobiographique, 2004), **Cover** (résidence au Brésil, 2005). En 2006, il crée **Superstars** avec le Ballet de l’Opéra national de Lyon.



Skull*Cult

2002, 24', couleur, adaptation

Réalisation : Christophe Barges.

Production : La Compagnie des Indes, Mezzo, Association Fin Novembre.

Participation : CNC, SACD.

Chorégraphie : Christian Rizzo et Rachid Ouramdane.

Interprétation : Rachid Ouramdane.

En 2002, dans le cadre du Vif du sujet – manifestation initiée par la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) pour permettre à des danseurs de commander un solo au chorégraphe de leur choix –, Rachid Ouramdane, danseur, performer et chorégraphe lui-même, a fait appel à l’un de ses complices de création, Christian Rizzo, touche-à-tout génial qui fut aussi son interprète.

Initialement formé aux arts plastiques avant d’aborder la musique (rock), puis la danse et la performance, Rizzo conjugue à ses diverses pratiques de la scène la conception d’“objets” ou d’installations et la création de costumes. Pourtant, s’il cultive la pluridisciplinarité, une question centrale anime l’ensemble de ses œuvres : le corps et ses transformations... jusqu’à cette transformation ultime qu’est la mort, la disparition. Ainsi, dans **Skull*Cult**, c’est de dos, vêtu, botté, ganté, casqué, encapuchonné de noir, c’est-à-dire sous l’enveloppe – que l’on pressent désincarnée – d’un motard, qu’apparaît Ouramdane. D’une rive à l’autre d’un plateau nu, recourbé au lointain comme une vague, il effectue une lente et incertaine traversée qui est aussi une traversée des apparences, un rite de passage. En 2005, les deux artistes reviendront sur cette figure tragique – Rizzo dans **Comme crâne, comme culte** et Ouramdane dans **Les Morts pudiques**, sa relecture du **Jeune homme et la mort**. *M. B.*

paysages chorégraphiques



le défi du film de danse

Le réalisateur d'un film de danse est forcément confronté à l'opération de traduction d'un média vers l'autre. S'il s'agit de filmer une chorégraphie culte préexistante au film, le défi se double d'un *devoir de mémoire*, puisque le film de la chorégraphie portera, dans un futur plus ou moins proche, le souvenir des représentations scéniques.

One Flat Thing, reproduced est à juste titre considéré comme une œuvre majeure de William Forsythe, où la virtuosité des interprètes rivalise avec l'ingénieuse complexité de la chorégraphie (au point que l'on a entendu à propos de cette pièce le qualificatif de *William Forsythe's olympics* !)

Le film, quant à lui, assume un regard subjectif, non exhaustif, un point de *vue fédérant et prédéterminant l'enchaînement des choix de réalisation* – à nos yeux le meilleur garant d'une chance de succès dans la transmission des enjeux de la chorégraphie. Quels sont-ils ? Quels moyens cinématographiques mettre en action ? Que dois-je faire voir à tout prix pour rendre justice à l'impact de la pièce lors d'une représentation *live* ? Qu'est ce que le film peut apporter dans l'espoir – illusoire ? – de transcender la présence physique des danseurs ; le défaut de présence que l'illusion cinématographique tentera de colmater à la "pointe de ses propres possibilités" (*suspension of disbelief* prise au pied de la lettre, ce qui rend le défi du film de danse à ce point exaltant...).

One Flat Thing, reproduced est un audacieux modèle d'auto-organisation. Cette pièce, en tant que partition chorégraphique, tente dans le champ de la danse une audacieuse percée qui trouve écho dans les modèles scientifiques élaborés ces dernières années sous le terme générique d'*émergence*, où l'on assiste à la naissance d'un ordre global macroscopique à la surface d'un mode local d'organisation complexe.

Imaginez un orchestre où chaque musicien serait tour à tour et simultanément chef, interprète et partition interactive. Imaginez un réseau de rangées de dominos dont la chute suivrait des arbres de ramifications entrecroisées, dont les chemins se déclenchent et se bloquent en séries causales et hiérarchies enchevêtrées, où l'on s'attend l'un l'autre suivant une précise codification de gestes – signaux – (*cues and triggers*) pour culminer en une sorte d'incendie de la forêt des possibles, en un

foisonnement vibratoire où l'observateur assiste à l'*émergence* d'un phénomène d'une autre nature, transcendant la somme des actions locales...

Thierry De Mey, extrait du dossier de presse du film One Flat Thing, reproduced, MK2TV, 2006.

One Flat Thing, reproduced

2006, 26', couleur, recréation

Réalisation : Thierry De Mey.

Production : MK2TV, Arte France, Forsythe Foundation, The Forsythe Company.

Participation : CNC, Charleroi/Danses, Arcadi, Procirep.

Chorégraphie : William Forsythe.

Musique : Thom Willems.

Interprétation : Yoko Ando, Cyril Baldy, Francesca Caroti, Dana Caspersen, Amancio Gonzalez, Sang Jijia, David Kern, Marthe Krummenacher, Prue Lang, Ioannis Mandafounis, Jone San Martin, Fabrice Mazliah, Roberta Mosca, Georg Reischl, Christopher Roman, Elisabeth Waterhouse, Ander Zabala.

Le rythme et la rigueur du cadre, à l'œuvre dans le travail du réalisateur et musicien Thierry De Mey, transposent à l'image avec brio la création éponyme de William Forsythe, signée en 2000. Dans une immense nef industrielle, la pièce propulse les actions de dix-sept danseurs au milieu de tables métalliques. Dans les stridences de la musique de Thom Willems, la scène accueille ce jaillissement, telle une toile clouée entre ordre et chaos.

Le désordre savamment orchestré de **One Flat Thing reproduced** met en scène la puissance du mouvement, son invention permanente. Un concentré de danse pure : scansion de la symétrie, ruptures, cassures des angles animent, transforment, projettent les danseurs au sol et dans l'espace. Cette implacable compilation de gestes multipliés par le nombre des interprètes en autant de formes et figures tient de la fascination. La rigueur du montage quadrille ces vagues chorégraphiques qui semblent parfois déborder du cadre ou juste se retenir, vibrantes, comme scellées dans leur propre tension. Le jeu avec les vingt tables, tour à tour surface, volume, architecture ou accident, ne montre plus que le squelette d'une grille, figure de la postmodernité qui s'achève dans l'explosion d'une nouvelle ère. *I. F.*

repères biographiques

William Forsythe

A 20 ans, William Forsythe, qui a jusque-là travaillé à New York, aborde la scène européenne de la danse contemporaine en tant que chorégraphe résident du Ballet de Stuttgart, tout en créant des pièces pour les compagnies de Munich, La Haye, Bâle, Berlin, Francfort, Paris, New York ou San Francisco. En 1984, il devient directeur du Ballet de Francfort où il va créer de nombreux spectacles, dont **Artifact** (1984), **Impressing the Czar** (1988), **The Lost of Small Detail** (1991), **Alie/n A(c)tion** (1992), **Eidos/Telos** (1995), **Seepers Guts** (1996), **One Flat Thing** (2000), **Woolf Phrase** (2001), **Kammer/Kammer** (2000), dont le compositeur attiré est la plupart du temps Thom Willems. Après la fermeture des Ballets de Francfort en 2004, il monte la *Forsythe Company*, installée à Francfort et à Dresde. Ces créations sont rentrées au répertoire du New York City Ballet, du Ballet national du Canada, du Royal Ballet de Covent Garden et de l'Opéra de Paris.

Thierry De Mey

Après des études de cinéma et de musique auprès de Fernand Schirren, Thierry De Mey signe en 1983, avec la collaboration de Peter Vermeersch, la musique de **Rosas danst Rosas** d'Anne Teresa De Keersmaeker. En 1984, il fonde *Maximalist!*, ensemble de musiciens-compositeurs, et compose une pièce pour percussions pour **Balatum** de la chorégraphe Michèle Anne de Mey. A partir de 1987, il entame une collaboration avec le chorégraphe Wim Vandekeybus qui fera naître de nombreux projets dont **Le Poids de la main**. Il intègre une classe de l'IRCAM en juin 1993, pour développer différentes fonctionnalités musicales dans des programmes informatiques. En 1996, il réalise le film **Rosas danst Rosas**, adaptation de la pièce, et **Tipeke** à partir d'un solo d'Anne Teresa De Keersmaeker. Récompensé par plusieurs prix internationaux (Bessie Award à New York, le Forum des compositeurs de l'Unesco, l'Eve du spectacle à Bruxelles), il poursuit sa collaboration avec Anne Teresa De Keersmaeker (cf. **Corps accords**, p. 47) et son travail de cinéaste.



le lieu du film

Extraits d'un entretien de Laurent Goumarre avec Pierre Coulibeuf.

Laurent Goumarre : J'aimerais que nous parlions du choix des lieux. À chaque fois que vous filmez la danse – je précise que ce ne sont pas des films de danse, – qu'il s'agisse des **Guerriers de la beauté** ou **Somewhere in between**, il y a des lieux du type dédale ou labyrinthe. Pour **Somewhere in between**, dans les scènes tournées au Palais de Tokyo, il y a plutôt un univers troué à la Gordon Matta-Clark. Considérez-vous ces lieux où l'on ne sait jamais où l'on se trouve vraiment comme des topographies mentales ? Il y a un lieu réel dans les deux cas, mais chaque fois, ce lieu est davantage un lieu mental qu'un lieu réel. Autrement dit, ces lieux peuvent-ils être la métaphore non pas de votre conception du cinéma mais de votre façon de travailler avec le cinéma ?

Pierre Coulibeuf : Oui, dans le sens où pour moi le cinéma relève de la sphère mentale. Pour cette raison je m'intéresse à des lieux très particuliers, des lieux qui me permettent de construire un espace mental. Donc ce sont des lieux plutôt labyrinthiques, des lieux où l'on se perd, c'est-à-dire où les identités se perdent, et se retrouvent – mais différentes à chaque fois. J'ai plutôt tendance d'une manière un peu perverse à immerger mes personnages, mes artistes-personnages dans ces lieux-là, pour voir comment ils vont se débrouiller. En général, oui, ils s'y perdent et c'est en se perdant qu'on trouve de nouveaux chemins. On perd son identité puis on la retrouve, mais à chaque retour, il y a une transformation. C'est dans cet aller-venir que les individus font apparaître des images d'eux-mêmes tout à fait inconnues. C'est cela qui m'intéresse quand j'introduis les artistes dans ces lieux, les artistes devenant les "personnages" de mes films. Ils se perdent et, se perdant, font apparaître de nouvelles images d'eux-mêmes.

L. G. : Pour affiner le propos : n'avez-vous pas l'impression qu'en entraînant les artistes dans ces lieux qui permettent la perte, vous cherchez en fait des "personnages" ?

P. C. : Bien sûr, parce que je les oblige à renoncer

à leur propre identité, renoncer à une identité qui finalement se confond avec une identité sociale. Qu'est-ce qu'être artiste, chorégraphe ? C'est avoir une responsabilité dans la vie sociale avec un statut, une identité qui est définie une fois pour toutes. Je parle beaucoup d'identité, parce que c'est une thématique importante dans mon travail. Pour prendre l'exemple de Marina Abramovic dans le film **Balkan Baroque**¹, c'est vrai que subrepticement dirais-je, l'artiste devient actrice ; de star de l'art contemporain, elle devient star de cinéma pendant une heure et demie, le temps des festivals, de la distribution commerciale, le temps que cette image va exister dans le réseau du cinéma. Je fais passer Marina Abramovic dans un autre univers, dans un autre lieu de la société puisqu'elle change d'identité, elle devient une autre. En passant par une multiplicité d'identités d'ailleurs, puisque dans le film elle joue le rôle de l'artiste Abramovic, mais aussi d'autres rôles.

Le projet était celui-là : à la faveur d'un travail cinématographique, produire de nouvelles images de l'artiste, de nouvelles identités. Elle s'est laissée prendre à ce jeu-là. Au point que certains artistes peuvent se faire très peur quand ils voient le film ensuite. Ils ne se reconnaissent plus, évidemment. Donc, il y a un moment de frayeur, d'angoisse même, quand ils se voient ensuite dans cette nouvelle réalité qu'est le film – mon propos étant vraiment de produire une nouvelle réalité. Avec Meg Stuart, ce fut la même chose : je lui ai proposé des lieux qui devaient nous permettre de produire de nouvelles images d'elle-même, et c'est ce qui s'est passé, magnifiquement. Parce que le tournage est une contrainte nouvelle qui la force à montrer de nouvelles attitudes. Ainsi, j'obtiens un nouveau bloc de réalité dont finalement Meg Stuart est l'opératrice principale, à son insu, d'une certaine façon.

L. G. : Tout votre cinéma pourrait se comprendre comme cela : comme un renoncement au statut d'artiste pour ceux qui y pénètrent ?

P. C. : Oui, mais c'est un peu dramatique formulé comme cela. En fait, c'est un processus constructif,

affirmatif. Ce qui m'intéresse, c'est de produire quelque chose qui est de l'ordre de l'indécidable, autrement dit, de montrer que la réalité est quelque chose d'instable, de changeant, en transformation. Il n'y a pas de réalité en soi. Pour reprendre le cas d'Abramovic, dans le film son identité devient indécidable. À partir de quel moment quitte-t-on la performance et entre-t-on dans le rôle, le jeu d'acteur ? C'est cette zone un peu floue qui m'attire. C'est-à-dire qu'il y a une sorte d'oscillation continue entre une identité et une autre. Qu'est-ce qu'on voit dans le film ? Marina faisant des performances ou Marina jouant un rôle ? Je veux faire flotter l'identité des artistes, plutôt que de les faire passer d'une identité à une autre – faire flotter toutes les identités. Mon idée était qu'elle endosse plusieurs identités et que, finalement, on oublie au bout de cette série son identité première, originelle. Dans un festival de cinéma, on m'a demandé dans quel film mon actrice allait jouer prochainement. J'avais créé, avec elle, une nouvelle série d'identités, de nouvelles lignes de vie, en fait. Jusque-là, Marina Abramovic produisait un travail à partir d'une identité sociale bien définie, c'est-à-dire qu'elle déclinait une seule identité dans le réseau artistique. Soudain, grâce au film, elle pouvait enfilier les identités comme on enfiler les perles, elle glissait d'une identité à une autre, dans un seul mouvement, le temps du film. C'est cela mon projet : que l'artiste quitte l'identité première, pour y revenir de toute façon, mais transformé. Il n'est plus le même. C'est le fait de l'expérience vécue. C'est un peu nietzschéen ce que je dis. L'idée de l'éternel retour... C'est pour avoir fait cette expérience du changement d'identité qu'effectivement on ne revient jamais au même ou que le même est toujours différent. Et je peux dire que cette expérience a beaucoup bouleversé Marina. C'était très fort, très violent même.

L. G. : C'est l'expérience du miroir...

P. C. : Voilà. C'est le dédoublement à l'infini.

L. G. : Surtout que la figure du miroir, c'est vraiment le lieu même de l'hétérotopie, c'est-à-dire le lieu de l'indécidable. Le lieu un faux lieu, comme une image dans un miroir ; une image qui n'existe pas mais qui pourtant est inscrite dans la réalité.

P. C. : C'est le sens de tout le travail que j'ai fait avec Michelangelo Pistoletto. Le tableau-miroir m'a

paysages chorégraphiques



Somewhere in between



offert d'énormes possibilités. La figure du double que j'ai trouvée d'abord chez Pierre Klossowski. Un ensemble de concepts : le double, la métamorphose, le changement d'identité, la dissolution du moi. C'est toujours dans cette direction-là que je travaille. C'est ce que je tente d'expérimenter avec des artistes qui, a priori, semblent devoir me permettre de produire ce type de lieu. C'est vrai qu'il y a des artistes avec lesquels c'est tout à fait inenvisageable.

L. G. : Avez-vous déjà pensé travailler à partir d'une œuvre littéraire ?

P. C. : Je travaille sur un projet de long métrage à partir d'un scénario original de Michel Butor. J'ai déjà travaillé à partir de Michel Butor, à partir de son dispositif d'écriture. J'ai fait un film qui s'intitule **Michel Butor Mobile**², qui est une sorte de simulacre de son écriture. Michel Butor n'est pas un scénariste professionnel, c'est un écrivain. Mais le projet est plus traditionnel, du point de vue du cinéma, c'est-à-dire qu'il écrit un scénario avec des personnages. C'est une nouvelle expérience... Mais je veux revenir à ce que j'ai fait jusqu'à maintenant. Par exemple, avec Meg Stuart, je n'ai pas eu l'impression de travailler avec une œuvre préexistante. Je pourrais adapter une œuvre déjà constituée, mais ce n'est pas vraiment ce que j'ai fait jusque-là, c'est un peu plus compliqué. Avec Meg Stuart, j'ai franchi un nouveau pas. Il n'y a pas d'œuvre préexistante, à proprement parler. Pourquoi ? Parce qu'elle n'avait pas envie de cela, même

si elle y a pensé à un moment, pour se rassurer. Assez vite, elle a voulu oublier tout ce qu'elle avait fait antérieurement, et entrer dans un processus de travail où l'improvisation allait avoir une part importante. En fait, le dispositif de travail cinématographique lui permettait d'expérimenter un nouveau type d'improvisation. À partir des contraintes cinématographiques : des lieux et des espaces de tournage que je lui ai proposés, de modalités de tournage particulières, elle a pu développer un travail corporel ou chorégraphique nouveau. Je ne sais pas si c'est de la performance ou de la chorégraphie, et c'est cela qui est intéressant. C'est du jeu d'acteur, en tout cas. Elle développe un travail qui participe d'une narration cinématographique, mais c'est aussi un travail corporel, au sens de la performance ou de la chorégraphie. Comme Marina Abramovic, elle travaille toujours avec le même instrument : son propre corps. Dans le film, Meg Stuart invente des attitudes au fur et à mesure. En fait, c'est le film qui la contraint à cela. C'est intéressant, car on part de rien, de très peu de choses. On a commencé au Palais de Tokyo, à Paris, un lieu *in between*, le concept-titre du film étant *somewhere in between* (concept auquel Meg avait donné son accord). Au Palais de Tokyo, je lui avais proposé des décors, et elle essayait des choses. Il lui a fallu beaucoup de préparation, car elle ne savait pas ce qu'elle allait faire et puis, peu à peu, les actions se sont enclenchées. Même à Zurich, second lieu de tournage, c'était très amusant, parce que le matin, Meg arrivait comme ça, mal réveillée, les cheveux en bataille, et à un

certain moment, un geste, une attitude se répétait, amorçant ce qui allait suivre. Elle était là, dans un lieu physique qu'elle découvrait ou qu'elle avait repéré, mais qu'elle redécouvrait au moment du tournage, et il fallait qu'une réaction corporelle arrive vis-à-vis de ce lieu. Brusquement, des mouvements, des actions apparaissaient, qui allaient interagir avec la mise en scène cinématographique, avec la lumière, les cadres, les mouvements de caméra. Une réalité se construisait peu à peu, dans le plan déjà, puis après, évidemment, au cours du montage.

En suivant ce processus, on quitte toutes les conventions, surtout celles du cinéma qui voudrait qu'on filme quelque chose. Pour moi, filmer est intransitif, comme Barthes disait "écrire est un verbe intransitif". Par exemple, je ne filme pas Meg Stuart, je fais un film dont le sujet est Meg Stuart, ce n'est pas la même chose. Puisqu'en effet, le plus profond sujet de mes films, c'est le cinéma ; mais le cinéma défini par des préoccupations esthétiques ou formelles. Car si je disais "je filme Meg Stuart", cela induirait que je filme une chorégraphie de Meg Stuart ou Meg Stuart au travail. Je serais alors prisonnier de cela, prisonnier du langage. Ne pas filmer Meg Stuart, cela veut dire : trouver le moyen de faire un écart ou un pas de côté, construire le point de vue qui va me permettre de suggérer autre chose, un autre acte de création, une autre façon de produire de la réalité. Et ce moyen, ce changement de perspective, c'est le simulacre.



L. G. : Il me semble que ce que vous filmez, en fait, c'est un processus – votre processus.

P. C. : Oui, exactement.

L. G. : Le processus où l'artiste fait l'expérience du devenir cinématographique de soi-même ou de soi ou de sa propre chorégraphie, par exemple.

P. C. : Effectivement, si on filme quelque chose, on filme un processus de travail. Quand je travaille avec Meg Stuart, on a l'impression que je filme son processus de travail...

L. G. : ...Mais son processus de travail en tant qu'il devient une fiction.

P. C. : Voilà. Il passe nécessairement par là, par ce détour-là, et c'est la fiction – la distance de la fiction, – qui fait voir Meg Stuart comme vous ne l'avez jamais vue. Et l'Autre de Meg Stuart entre en résonance avec ce que vous connaissiez d'elle, tout son travail chorégraphique. Évidemment, ce qu'elle fait dans le film lui appartient en propre, ce n'est pas un rôle de composition, c'est Meg Stuart, mais, en même temps, ce n'est plus Meg Stuart. C'est toujours le Même et l'Autre, c'est-à-dire le simulacre. C'est lui qui permet le dédoublement. C'est lui qui dissout les identités fixes. J'essaie de faire surgir l'Autre, l'Inconnu, plutôt que de représenter Meg Stuart telle qu'on la connaît déjà, artistiquement parlant, ou de la faire passer dans un univers qui n'aurait plus aucun rapport avec ce qu'elle fait habituellement. C'est dans la distance ou l'écart qui fonde le simulacre qu'un événement intensif arrive, quelque chose d'inattendu, d'inopiné.

*Entretien inédit, propos recueillis par
Laurent Goumarre en 2003, revus en mai 2007.*

1. Voir au catalogue *Images de la culture* sous le titre *The Star*, 1999, 58'.

2. Voir au catalogue *Images de la culture*, 1999, 58'.

Somewhere in between

2004, 67', couleur, fiction expérimentale

Réalisation : Pierre Coulibeuf.

Production : Regards productions, Halolalune production.

Participation : CNC, ministère des Affaires étrangères, TV5, RBB/Arte, Mezzo, TV10 Angers, RTBF, SF DRS, SVT, NRK, YLE, Media.

Chorégraphie : Meg Stuart.

Musique : Derek Bailey.

Interprétation : Michael Von Der Heide, Christoph Homberger, Christoph Marthaler, Simone Aughtlerlony, Graham F. Valentine, Thomas Wodianka, Davis Freeman, Antonija Livingston, Benoît Lachambre, Philippe Beloul, Varina Canto Vila, François Brice, Lilia Mestre, Ugo Dehaes, Meg Stuart.

Meg Stuart, chorégraphe américaine dont la compagnie *Damaged Goods* est installée en Belgique, élabore ici une création originale "à partir d'expériences de la vie réelle, en observant les gens dans la rue, notamment les marginaux," comme elle le précise elle-même. Le travail cinématographique de Pierre Coulibeuf (tourné en 35 mm) suscite mouvements et attitudes à travers différentes scènes (parking, appartement, extérieurs) au climat étrange.

Quelque part dans l'entre deux est un espace de rencontre entre le cinéma et la danse. Meg Stuart inspire à Pierre Coulibeuf un récit filmique discontinu, comme une projection mentale. Le quotidien est la source de son travail chorégraphique. Son regard s'attache aux comportements, aux gestes de la vie de tous les jours, en privilégiant certains motifs : la solitude, la relation aux autres, les états du corps ; les gestes se décalent, se détachent, comme s'ils naissaient de cette appréhension. Pierre Coulibeuf s'intéresse au portrait, cadre visages et corps dans les différentes architectures où les protagonistes, à la fois danseurs et acteurs, évoluent. Murs de béton brut, palissades, coursives, entassement de réfrigérateurs... il fait apparaître la lisière qui sépare et réunit les choses. La porosité de la frontière entre les deux langages crée un espace autre, où l'art recompose la réalité. *I. F.*

Pavillon Noir

2006, 23', couleur, fiction expérimentale

Réalisation : Pierre Coulibeuf.

Production : Regards productions, Fine Arts Unternehmen/Suisse, Cityzen Télévision, Images Plus.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA), ministère des Affaires étrangères, Procirep, Angoa, Centre Pompidou, CPA Aix-en-Provence, CR Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Chorégraphie : Angelin Preljocaj.

Interprétation : Craig Dawson, Sergio Diaz, Céline Galli, Thomas Michaux, Lorena O'Neill, Angelin Preljocaj, Zaratiana Randrianantenaina, Nagisa Shirai.

Musique : Sam Rivers, Noël Akchoté, Tony Hymas, Paul Rogers, Jacques Thollot.

Point de départ du film de Pierre Coulibeuf tourné en 35 mm : un bâtiment, objet radical de béton noir ajouré, conçu par Rudy Ricciotti pour le Ballet Preljocaj, 19^e centre chorégraphique national, inauguré en 2006 à Aix-en-Provence. Sept danseurs-acteurs nous font découvrir ses espaces à travers une création inédite. Actions chorégraphiques et situations parodiques mènent le jeu en croisant différents langages et plusieurs thèmes : l'espace, le temps, le mouvement.

Du réel à la fiction, reliant architecture, danse et cinéma, Pierre Coulibeuf ne cesse de confronter images et concepts. Ce film, qui mêle humour et rigueur formelle, brasse de multiples codes. Il y a du burlesque, une satire du monde du travail et une méditation sur le corps et ses possibilités. Cadres et mouvements, lignes, angles et brisures façonnent un labyrinthe fictionnel qui reconstruit les plans de l'architecte, la configuration spatiale du Pavillon noir. Tel un météorite dans la ville, l'édifice conçu par l'architecte en pensant au chorégraphe fait l'objet d'une visite peu ordinaire. L'énergie, les forces, le vide et le corps sont les thèmes explorés dans cette création spéciale composée de scènes et de tableaux chorégraphiés dans les différents espaces du bâtiment. Inspiré par sa forme proche du constructivisme, Pierre Coulibeuf a recours à la fiction pour mettre la réalité à l'épreuve. *I. F.*

paysages chorégraphiques



repères biographiques

Meg Stuart

Danseuse et chorégraphe américaine, Meg Stuart crée ses premières pièces à New York à la fin des années 1980 et connaît un premier succès international avec **Disfigure Study** en 1991, pièce fondatrice d'une *danse du désastre*, qui sera suivie de **No Longer Readymade** (1993) et **No One is Watching** (1995). A partir de 1994, elle s'établit à Bruxelles où elle fonde sa compagnie *Damaged Goods* et entame une série de collaborations avec des plasticiens. L'installation de danse **This is the Show and the Show is Many Things** (1994) est montrée au musée d'art contemporain de Gand ; puis **Insert Skin # 1 - They Live in Our Breath** (1996), avec l'artiste Lawrence Malstaf, **Remote** (1997), avec le graphiste Bruce Mau, **Splayed Mind Out**, avec le vidéaste Gary Hill, en version abrégée pour la Documenta de Kassel en 1997. En 1999, elle signe les chorégraphies des spectacles **Comeback** et **Snap Shots** du metteur en scène allemand Stefan Pucher. *Damaged Goods* a été en résidence au Schauspielhaus de Zurich de 2001 à 2004. En 2006, Meg Stuart a créé **It's not funny** avec Boris Charmatz.

Angelin Preljocaj

Né en 1957, Angelin Preljocaj aborde la danse contemporaine avec Karin Waehner. Après un séjour à New York en 1980, où il a suivi les cours de Merce Cunningham, il travaille au Centre national de danse contemporaine d'Angers avec Viola Farber, puis avec la compagnie de Dominique Bagouet. En 1984, il fonde sa propre compagnie et crée **Larmes blanches** (1985), **A nos héros** (1986), **Le petit napperon bouge** (1987) et **Hallali Romée** pour le Festival d'Avignon 1987. En 1990, il crée **Amer America** pour la Biennale de la Danse à Lyon et un **Roméo et Juliette** futuriste avec le concours d'Enki Bilal pour les Ballets de l'Opéra national de Lyon. En 1992, une résidence au Théâtre national de la danse et de l'image (TNDI) de Chateaufvallon débouche sur la création de **La Peau du monde**. Il reçoit la même année le grand prix national de la Danse décerné par le Ministère de la Culture. En 2000, **Portraits in corpore** est une *installation* chorégraphique où s'établit un dialogue entre le corps des danseurs et leur image. Cette pièce sera suivie en 2001 par **MC 14/22** et **Helikopter**. En 2003, la pièce **Near Life Experience** est créée avec la complicité du groupe de musique électronique Air, et **Les Quatre Saisons**, en 2005, avec celle du plasticien Fabrice Hyber. Depuis 1996, sa compagnie est implantée à Aix-en-Provence où elle devient Ballet Preljocaj – Centre chorégraphique national, dont le nouveau bâtiment conçu par Rudy Ricciotti a été inauguré en 2006 (cf. **Pavillon Noir**).

Voir au catalogue général

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

Sur Angelin Preljocaj en tant qu'interprète, ou chorégraphe, ou réalisateur, ou sujet de documentaire :

Tant mieux, tant mieux ! de Charles Picq et Dominique Bagouet, 1983, 49'.

Insaisies, de Charles Picq, 1983, 69'.

Grande Maison, de Charles Picq, 1984, 86'.

Déserts d'amour, de Charles Picq, 1984, 75'.

Valse des fleurs et **Divertissement 138**, de Charles Picq, 1985, 40'.

Les Raboteurs (collection **Découverte d'une œuvre**), de Cyril Collard, 1988, 8'.

Noces, d'Angelin Preljocaj et Patricia Desmortiers, 1990, 27'.

Roméo et Juliette, d'Alexandre Tarta, 1992, 85'.

Angelin Preljocaj – Centre chorégraphique national d'Aix-en-Provence (collection **Paroles de danses**), de Jean-Michel Plouchard, 1996, 26'.

Paysage après la bataille, de Denis Caïozzi, 1997, 72'.

L'Anoure, de Jean-Michel Plouchard, 1998, 60'.

L'Effet Casimir – Regard sur Angelin Preljocaj, de Valérie Müller, 1999, 55'.

L'homme qui danse, cf. p. 65.



l'appel des sens

Commentaire croisé des deux courts-métrages **Uzès Quintet**, de Catherine Maximoff, et **La Madâ'a**, de Benjamin Silvestre, deux échappées chorégraphiques hors de notre monde urbain, loin des studios de répétitions et de la scène.

À travers des choix artistiques très différents, **Uzès Quintet** et **La Madâ'a** témoignent de la vitalité d'un style, et leur qualité tient avant tout de la souplesse des procédés filmiques. En privilégiant une caméra mobile, comme animée dans un effet d'expansion souple par les mouvements des corps, ils s'immiscent au plus près de l'intime, frôlant la chair pour mieux nous faire ressentir le passage du souffle. Cette volonté de caresser les corps pour les offrir à nos ressentis engage le spectateur à un partage éminemment sensible, qui le convie à évoluer auprès des danseurs.

Uzès Quintet propose une flânerie fantasque et inquiétante, à mi-chemin entre danse, théâtre et cinéma. Les cinq chorégraphies entremêlées dans ce film s'ancrent avant tout dans un dépouillement musical, balayant l'artifice de la mélodie au profit d'une musicalité puissante, brute et envoûtante, celle du silence, auquel certaines vibrations du monde offrent une ponctuation délicate. Le paysage sonore s'active peu à peu, par touches minimales, dans la ferveur amplifiée de nos sens. Nous restons suspendus aux cris d'un aigle, aux murmures du tonnerre, à la cadence rythmée du chant des cigales. Plongé dans cette atmosphère muette, purifiée des surimpressions auditives de nos quotidiens, notre corps devient réceptacle initié.

Ce choix s'inscrit dans une certaine radicalité artistique, et les mouvements des danseurs viennent prolonger cette démarche. Corps entièrement soumis aux éléments qui l'entourent, ils sont le prolongement des douces pulsations de la terre. L'homme explore ses instincts, retrouvant l'animalité mais aussi le désir, l'appétence de l'autre, l'attrait du jeu... Une femme, icône féline, guette, épie, traque, se mettant en mouvement dans une lenteur virtuose ; une ronde d'hommes se forme, derviches d'un autre temps ; un homme et une femme se lient et se délient dans une étreinte impulsive et charnelle. Toute la complexité des relations humaines est exprimée par le geste, ce qu'il traduit des pensées,

des attentes et des aspirations : une jeune femme s'amuse à appuyer sur le ventre d'un vieil homme pour que jaillisse de sa bouche un peu d'eau, le jeu la réjouit, puis le jeu cesse ; à la déception de la jeune femme cède la violence, les coups, jusqu'à la jouissance de sa domination ; l'homme l'arrête, l'enlace, l'apaise, puis l'enserme, la maintenant dans un étau sur sa poitrine ; la femme s'agite ; au réconfort de l'instant précédent succèdent la peur, l'angoisse du contrôle d'un corps étranger sur son propre corps, le refus de la domination.

Cette démarche subtile nous conduit à travers un patchwork de petites nouvelles, dans lesquelles le paysage, élément essentiel de la mise en scène, donne toute sa force à l'interprétation des danseurs.

La Madâ'a s'appuie également sur une écriture scénographique fondée sur l'atmosphère d'un lieu, d'un espace-temps ; deux extérieurs plus exactement, aux consonnances arabes, puisque l'on y voit les ruelles étroites d'une médina, puis le désert. Dans la médina, un jeu délicat s'instaure avec l'architecture : ses sinuosités, ses passages sont sollicités pour accompagner la danse. Portes, escaliers, voûtes deviennent les accessoires naturels du décor – la chorégraphie étant construite sur un principe d'apparition/disparition des danseurs qui jouent avec cet espace. La médina incarne un lieu propice à l'égarement pour celui qui en ignore les secrets.

La musique, rythmée par de nombreuses percussions traditionnelles, vient scander le déplacement des danseurs. Une alternance de rythmes multiples impulse des dynamiques exaltées et des ralentis sensibles, dans lesquels la tension des corps enlacés conte la douceur du contact, la délicatesse d'un accompagnement réciproque. La tonalité ocre des façades, les ornements des portiques, la pâleur sereine des murs tiédies par le soleil confèrent une quiétude inébranlable à la chorégraphie.

Puis vient le désert, contrastant vivement avec la première séquence par son infinité. Les corps

semblent ici suspendus, comme soumis à une densité inconnue de l'air, pris dans une légèreté extatique et fortuite. L'immensité de l'espace leur confère une sorte d'apesanteur. Le vent vient s'enrouler dans la gestuelle des danseurs, froissant la toile des étoffes, caressant les cheveux. Soudain, les têtes virevoltent ; tous semblent en proie à une force qui les domine ; tous résistent quelque temps, puis s'écroulent, terrassés... De cette chute, un seul va renaître, porteur d'un nouvel équilibre, poursuivant sa route à travers le désert.

Au-delà de la différence de leur récit, **Uzès Quintet** et **La Madâ'a** abordent une même recherche, sensible à l'inscription des corps entre ciel et terre. Dans ces décors extérieurs, l'infinité de l'univers s'impose à chaque instant. Cette dimension modifie les champs de perceptions des danseurs et les relie, de fait, à l'ensemble des éléments terrestres et célestes. Enrichis des ressources du paysage, ces deux films nourrissent une esthétique chorégraphique qui s'inscrit dans un genre spécifique ; on pense notamment aux performances d'Anna Halprin, dans la forêt qui environne son studio californien (cf. **My Lunch with Anna**, p. 57) ; Saburo Teshigawara, qui raconte dans **Danser l'invisible** (cf. p. 55) son expérience de la nature qui lui a fait prendre conscience de son enveloppe charnelle et du mouvement ; ou encore, plus près de nous, le duo minéral de Maguy Marin dans **Eden**, les danseurs troglodytes de Joëlle Bouvier et Régis Obadia dans **Derrière le mur**, la chorégraphie *tarkovskienne* de Jean-Claude Gallotta dans **Rei Dom**. Si le *Land Art* incarne une volonté humaine de marquer le paysage, afin de le rendre signifiant, tous ces films semblent plutôt chercher à signifier comment l'être humain est intérieurement défini par l'espace naturel.

Juliane Link

paysages chorégraphiques



repères biographiques

Héla Fattoumi et Éric Lamoureux

Eric Lamoureux a débuté chez Georges Appaix, Anne-Marie Raynaud, Joëlle Bouvier et Régis Obadia. Il rencontre Héla Fattoumi à l'Université où il suivait un cursus pour devenir professeur d'éducation physique. A l'issue de leurs études, ils forment le collectif *Urvan Letroiga*. La compagnie Fattoumi-Lamoureux voit le jour en 1990 et obtient plusieurs résidences : à l'Hippodrome de Douai, aux Théâtre des Gémeaux de Sceaux, à la Maison de la culture d'Amiens. Remarqué dès 1991 avec le prix Nouveaux Talents de la SACD, ils obtiennent en 1999 la bourse pour la Villa Kujoyama de Kyoto où ils séjournent cinq mois. De 2001 à 2003, Héla Fattoumi programme **Le Vif du sujet**, un ensemble de créations chorégraphiques pour le Festival d'Avignon, initié par la SACD. A partir de 2001, ils animent de nombreux ateliers de danse en France (Conservatoire national supérieur de Paris, Centre national du cirque à Châlons-en-Champagne, Conservatoire de Metz), et à l'étranger (Tokyo, Séoul, Tunis, Tel Aviv, Ramallah, Le Caire). Depuis 2004, ils sont codirecteurs du Centre chorégraphique national de Caen/Basse-Normandie.

Emmanuel Gat

Javier de Frutos

Kitt Johnson

Collectif Peeping Tom

Nathalie Pernette et Andreas Schmid

- Emmanuel Gat s'est formé comme danseur auprès de la compagnie Liat Dror et Nir Ben-gal en Israël. En 1995, il devient chorégraphe indépendant et crée un premier solo **Quatre danses**. En 1997, il imagine le projet **Al-Kuds** pour lequel il crée deux spectacles qui connaîtront un succès international. Après une première participation au festival Uzès Danse en 2003, il revient en 2004 pour une création du **Sacre du printemps** pour cinq danseurs. Depuis, il a créé **Voyage d'hiver** (2005) et **K 626** (2006). Il collabore régulièrement avec des danseurs palestiniens et s'approprie à créer le premier centre chorégraphique en Israël.
- Javier de Frutos a été formé à la London Scholl of Contemporary Dance, puis au Merce Cunningham Studio à New York. A Londres, il monte la Javier de Frutos Dance Company en 1990, pour laquelle il crée **L'Herbe** (1997), **L'Oiseau hypochondriaque** (1999) et **Mazatlan** (1999).

- Kitt Johnson, chorégraphe danoise, est reconnue internationalement en tant que performeuse. Directrice artistique de la compagnie X-act depuis 1992, elle a collaboré depuis 1997 avec les chorégraphes Sasha Waltz, Mark Tompkins, Yumiko Yoshioka et le compositeur Jacob Kirkegaard.
- Gabriela Carrizo et Frank Chartier fondent le Collectif Peeping Tom en 1999. Après avoir dansé avec Maurice Béjart, Angelin Preljocaj et Anne Teresa de Keersmaeker, Frank Chartier travaille avec la Needcompany. Depuis 1995, ils collaborent tous deux avec Alain Platel (**La Tristeza complice** et **Lets op Bach**).
- Andreas Schmid, plasticien, et Nathalie Pernette, formée à la danse classique, montent leur premier duo **Les Ombres portées** en 1989. Leurs spectacles (**Frisson d'Alice**, 1992, **Le Mur Palimpseste**, 1993, **Verbo Volant**, 1995, **Le Savon**, 1997, et **Reliefs**, 1999) balisent un itinéraire chorégraphique instinctif et rigoureux. Après avoir travaillé ensemble durant 12 ans, Nathalie Pernette a fondé sa propre compagnie en 2001, même s'ils continuent à collaborer ensemble. En 2002, elle a créé **Délicieuses**, pièce pour 5 danseurs hip hop et un pianiste, et le solo **Je ne sais pas** ; en 2003, **Le Nid**.

La Madâ'a

Uzès Quintet

2003, 26', couleur, fiction

Réalisation : Catherine Maximoff.

Production : Heure d'été productions, Arte/France.

Participation : CNC, Festival de la Nouvelle Danse/Uzès, CG Gard, procirep, CR Languedoc-Roussillon.

Avec les extraits des pièces suivantes :

But the virgin was more available

Chorégraphie : Javier de Frutos.

Interprétation : Sahar Azimi, Yossi Berg, Moshe Cohen, Yaniv Cohen, Emmanuel Gat, Yaniv Mitzahi, Niv Shenfeld, Yoni Suthi.

A Local Recital

Chorégraphie et interprétation : Emmanuel Gat.

Stigma

Chorégraphie et interprétation : Kitt Johnson.

Le Jardin

Chorégraphie : Collectif Peeping Tom.

Interprétation : Gabriela Carrizo, Franck Chartier, Simon Versnel.

Le Sacre

Chorégraphie : Nathalie Pernette, Andreas Schmid.

Interprétation : Nathalie Pernette, Sébastien Laurent.

Tourné pendant de le Festival de la Nouvelle Danse d'Uzès en 2003, ce film composé comme un quintette mêle les univers chorégraphiques de Javier de Frutos, Emmanuel Gat, Kitt Johnson, les Peeping Tom, Nathalie Pernette et Andreas Schmid. Transposés et interprétés en décor naturel, entre bois et champs, les extraits de leurs pièces forment une échappée dans les paysages du sud de la France.

Ce film ne cherche pas à rendre compte d'une pièce particulière. Le regard que porte Catherine Maximoff sur la danse s'attache au travail des interprètes, à la façon dont le corps et les univers de chaque chorégraphe entrent en résonance avec l'environnement. En croisant des propos, des styles et des écritures très différents, **Uzès Quintet** se fonde dans la matière et le temps, et mixe des éléments a priori sans rapport. Le ciel, la chaleur, la lumière, la végétation sont aussi importants que les danseurs. Mouvements d'ensemble, duos ou solos, situations parfois plus théâtrales ou jouées – quelques images rappellent la scène et la dimension spectaculaire des chorégraphies – n'ont pas d'autres motifs que la formation et les variations du paysage, la façon dont les danseurs l'investissent, le révèlent, le transforment. *I. F.*

Voir au catalogue général

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

Cités dans le texte :

Eden, de Luc Riolon, 1997, 16'.

Derrière le mur, de Raoul Ruiz, 1989, 67'.

Rei Dom – La Légende des Kreuls, de Jean-Claude Gallotta, 1990, 90'.

Sur Héla Fattoumi et Eric Lamoureux :

Solstice, de Christopes Bargues, 1997, 11'.

Sur Nathalie Pernette et Andreas Schmid :

Barbara, (collection **Une Danse, le temps d'une chanson**), de Claude Mouriéras, 1997, 5'.



du bruit à la présence muette

Entropie, de Jérôme Thomas, et **Le Corps silencieux**, d'Emmanuel Vantillard, sont deux courts-métrages produits par l'école d'art du Fresnoy. Ils s'inscrivent dans un certain parcours des images où les autres arts ne cessent d'être convoqués. On se souvient de la fameuse "impureté cinématographique", caractéristique ontologique de cet art selon Bazin ; cette définition entendait que les autres arts étaient purs, se servant des possibilités de leurs propres médiums. Aujourd'hui, nous savons que les arts ne se rêvent plus purs et ces deux films, en se tournant vers la danse, vers l'art visuel, nous prouvent toute la richesse de "l'impureté".

Analyse de Florian Torrès.

La Madâ'a

2006, 25', couleur, fiction

Réalisation : Benjamin Silvestre.

Production : Heure d'été productions, Arte/France, CCN Caen/Basse-Normandie.

Chorégraphie : Hélé Fattoumi, Eric Lamoureux.

Interprétation : Philippe Chosson, Hafiz Dhaou, Hélé Fattoumi, Anne Foucher, Eric Lamoureux, Laura Simi Foa, Moustapha Ziane.

Musique : François Narboni.

Après **Animal Regard** et **Entre Temps**, Hélé Fattoumi et Eric Lamoureux poursuivent une complicité de travail avec le réalisateur Benjamin Silvestre. Adapté de la pièce éponyme créée en 2004 pour sept danseurs et deux musiciens, le film est tourné dans le Sud tunisien. Entre ombre et lumière, murs et ruelles, lignes courbes et angles droits, les danses déclinent la figure de l'entrelacs, en lien ou en tension constante avec la musique.

Hélé Fattoumi et Eric Lamoureux ont créé **La Madâ'a** en écho à de précédentes pièces comme **Wasla**, travail sur la trace et la mémoire des origines, ou **Husais**, pièce fondatrice ou prend corps leur collaboration artistique. Une façon d'interroger leur propre parcours avec le souci d'établir des liens, un pont entre des cultures différentes, emblématiques aussi de leurs propres origines et recherches en création. La musique de François Narboni, la rencontre entre la danse contemporaine occidentale et l'oud, le luth arabe, est ici l'enjeu chorégraphique partagé par cinq autres interprètes de différents pays. Proche de la danse impulsive, de ses pleins et de ses déliés, le réalisateur privilégie l'énergie, le jaillissement des gestes, la friction entre les corps, les rapports de l'individu au groupe. *I. F.*

Jérôme Thomas et Emmanuel Vantillard, l'un en noir et blanc, l'autre en couleur, s'interrogent sur la place du corps à l'image et tentent de créer des espaces où l'acteur/danseur/personnage puisse imprimer sa présence sans s'inscrire dans la logique d'un récit. Si toute œuvre parcourt l'histoire de l'art à sa manière, essayons (dans l'esprit d'un Daniel Arasse) de convier Aristote pour saisir de quelle manière ces deux films font en sorte de délier tous les éléments de la dramaturgie classique et d'utiliser l'énergie des êtres sans volonté d'unité – cela ressemble étrangement à la définition de "l'entropie", – afin de rendre le corps silencieux.

Dans **La Poétique**, Aristote compare l'historien au poète et en tire la conclusion suivante : le poète est supérieur à l'historien car il peut arranger les faits de manière à les rendre compréhensibles. Il tisse des liens de cause/conséquence parfaits, alors que l'historien serait condamné à présenter les faits les uns à la suite des autres, reliés empiriquement par le chaos des situations. On comprend donc que pour Aristote, le personnage n'est qu'un agent du récit ; il s'intègre dans le plan qu'a choisi l'artiste ; il contribue à faire avancer le récit, sans volonté propre. Le personnage classique n'est qu'un rouage dans un grand tout, son corps doit juste être à la place qu'on lui a donnée. Il reste à sa place ordonnant à son corps de faire ce qu'il doit faire pour un récit sans excès reliant les faits afin de rendre le monde clair, lisible.

Dans ces deux films, les corps deviennent silencieux, ils ne s'inscrivent dans aucune logique sauf d'être eux-mêmes. Contrairement à ce que nous disent les publicitaires, être soi-même ne signifie

pas un retour vers une unité perdue. Dans une œuvre, la vie d'un corps pour lui-même signifie sa capacité à être sensible à son environnement, à la vie muette des choses, aux tremblements du monde. Le cinéma classique tente de faire parler le corps, de le soumettre aux enchaînements du récit, mais en faisant tout ce bruit, symptôme d'une conduite axée sur la maîtrise, il couvre les respirations et les devenirs d'une peau, d'un muscle, d'un être. Dans **Entropie** et **Le Corps silencieux**, au contraire, les auteurs créent un espace où les corps peuvent peu à peu se livrer. Mais un corps qui se livre ne révèle pas pour autant ses secrets ; il reste encore plus mystérieux, sa parole muette défait le sens en révélant – comme la splendide image où les zones d'énergie d'un corps s'animent en jaune sur un fond blanc dans **Le Corps silencieux** – que nous ne sommes que des lignes de fuite sans cesse mêlées et traversées par les respirations du monde. Ces deux films écoutent ce qui est difficile à entendre : "ça" vit en nous, au-delà de nos volontés.

On pourrait se demander la raison pour laquelle la danse est si présente dans ces films et en quoi elle influence la modernité. Loie Fuller fascina, entre autres, une figure de la modernité artistique : Stéphane Mallarmé. Ce qui le transportait dans le spectacle qu'offrait cette danseuse, c'était le fait que, bien qu'illettrée, elle créait de purs signes qui, à peine apparus, disparaissaient dans les tourbillons de sa robe. Cette capacité à ne pas inscrire de rapport signe/sens fixe, défini, fascinait Mallarmé et à travers lui toute la modernité artistique. Si la danse est tant présente dans les films "impurs" de notre



temps, c'est aussi parce qu'il existe une véritable recherche de la perte du sens, des repères, et une volonté chez les artistes d'être à l'écoute du corps. Précisons les enjeux de cette passion pour la danse contemporaine. Le corps en lui-même est porteur d'excès par sa manière d'être difficilement pensable, de toujours refuser que la pensée dialecticienne ait prise sur lui. Le corps offre un écart, refuse constamment d'être compris dans une synthèse. **Entropie** et **Le Corps silencieux** se positionnent dans une tentative de perte du sens. Face à ces deux films, il ne faut pas s'interroger sur le récit (logique du *muthos*), mais sur la manière dont "ça" vit (logique de la sensation).

Ces films ne cessent d'alterner des transitions nettes de couleurs. On passe du noir au blanc. Les liens de causalité ont disparu. Dans un premier temps, on pourrait se contenter de ne voir en eux que des films rêves, s'inscrivant dans la continuité des films d'un Luis Buñuel ou d'un Apichatpong Weerasethakul. Ils ne seraient qu'une suite de séquences aléatoirement construites pour mimer l'état second du rêve. Cependant, au risque de se répéter, l'intérêt n'est pas de savoir ce qu'on veut nous dire (connaître le sens du récit ou des intentions); il est nettement plus riche de sentir la manière dont ces films se composent.

Dans ces deux films, le son occupe le devant de la scène par un mixage de bruit sourd qui empêche tout repos à l'audition et qui tente de capter les tonalités du rapport entre un corps et ce qui l'entoure, ses infrasons. Dans **Entropie**, Jérôme Thomas commence par mettre en scène un person-

nage, puis tous les éléments de l'appartement dans lequel il évolue sont pris dans une sorte de vibration à travers un tremblement atteignant chaque objet. Le personnage se fait lui-même envahir par ce tourbillon de sensations qui le projette dans un espace blanc, où seul le corps a la part belle, un corps déplié ou replié, incroyablement vivant et captivant.

Entropie comprend un scénario contrarié entre *muthos* (récit) et *opsis* (sensation). **Le Corps silencieux**, quant à lui, est tout à l'écoute des mouvements intérieurs des êtres et inventent sans cesse des espaces où ces flux peuvent se manifester. Les plans rapprochés où l'on ne se repère plus, la saturation des couleurs, la façon de faire coexister deux corps par le montage sont autant de tentatives de mettre en scène l'insaisissable. **Le Corps silencieux** peut ainsi être vu comme un prolongement du film de Jérôme Thomas.

Au régime représentatif de l'art, le cinéma pensait le personnage comme une partie dans un grand tout. Le corps était guidé par les volontés du personnage, lui-même asservi par le récit. Le corps était bruyant, car il ne cessait de donner des indices aux spectateurs sur les raisons de sa place dans le récit, sur la psychologie de son personnage... Au régime esthétique, le cinéma moderne s'intéresse à la possibilité d'offrir des espaces pour que le corps puisse s'exprimer par lui-même. Ce jaillissement met à mal toute dialectique, toute pensée satisfaite du monde, parce que le corps oblige à penser l'indistinction, la non-séparation de l'être et des choses. Le corps ne peut s'exprimer qu'à travers une parole muette faisant advenir les silences

du monde et acceptant de se taire devant eux. Pour tous ceux qui se demandent la raison pour laquelle l'art contemporain en général et ces deux films en particulier s'intéressent tant au corps, il convient de leur remémorer la belle formule de Godard : "Le profond, c'est la peau."

Florian Torrès



Le Fresnoy / Studio national des arts contemporains

Ouvert en octobre 1997, Le Fresnoy est un établissement de formation artistique audiovisuelle, cofinancé par le Ministère de la Culture et la Région Nord-Pas-de-Calais, avec la participation de la Ville de Tourcoing. Sa conception et sa direction artistique et pédagogique ont été confiées à Alain Fleischer. *Studio* indique un lieu d'études mais aussi un lieu de production : son objectif est de permettre à de jeunes créateurs de réaliser des œuvres avec des moyens techniques professionnels, sous la direction d'artistes reconnus, et dans un large décloisonnement des différents moyens d'expression. La production des œuvres est prolongée par une politique de diffusion ambitieuse : expositions et événements variés explorent les enjeux de la création contemporaine, en particulier **Panorama**, qui présente en juin de chaque année, l'ensemble des œuvres produites au Fresnoy. Le champ de travail, théorique et pratique, est celui de tous les langages audiovisuels sur les supports traditionnels, argentiques et électroniques (photographie, cinéma et vidéo) comme sur ceux de la création numérique et hyper médias. (cf. www.lefresnoy.net).

repères biographiques

Emmanuelle Huynh

Après des études de philosophie et de danse, Emmanuelle Huynh a rejoint les projets chorégraphiques d'Hervé Robbe, Odile Duboc, Catherine Contour et du Quatuor Knust. En 1994, après une bourse Villa Médicis hors-les-murs au Viêt-nam, elle crée le solo **Mûa**, puis **Passage** (1997, solo) et **Tout contre** (1998, duo avec Dimitri Chamblas). Artiste séduite par la vitalité des expressions transdisciplinaires, elle collabore régulièrement avec des artistes plasticiens et des compositeurs : Erik Dietman pour **Le modèle modèle, modèle** (1997) ; Cécile Le Prado pour **A Vida Enorme** (2002) ; Fabien Lerat pour **Visite guidée/Vos questions sont des actes** (2003). En 2004, elle a été directrice artistique du festival Istanbul Danse, projet de coopération associant des artistes turcs et français, et regroupant tout à la fois diffusion, pédagogie et débats. Elle dirige depuis 2004 le Centre national de danse contemporaine d'Angers ; elle a signé les créations **Heroes** (2005) et une première version du **Grand Dehors** (2006).

Entropie

2002, 10', noir et blanc, fiction

Conception : Frédéric Dryja, Jérôme Thomas.

Réalisation : Jérôme Thomas.

Production : Le Fresnoy/Studio national des arts contemporains.

Participation : CG Meurthe et Moselle, Ville de Nancy, musée La Piscine/Roubaix.

Interprétation : Emmanuelle Huynh.

Une jeune femme est réveillée en plein rêve par un robinet qui fuit. Lorsqu'elle se lève pour le fermer, les objets qui l'entourent se mettent à vibrer de manière surnaturelle. Elle cherche à comprendre, mais la voilà à nouveau transportée dans un rêve. Le film met en scène la danseuse et chorégraphe Emmanuelle Huynh dans une atmosphère insolite où tout semble soumis à la loi de l'entropie.

Toute chose se transforme au cours du temps, ainsi peut-on définir la loi d'entropie. Dans le film de Jérôme Thomas, rien n'est stable, rien n'est certain. Si la mise en scène est classique, ce court-métrage déroute par l'absence de récit. Ce n'est pas non plus un "film de danse". Ici règne une subtile ambiguïté. La frontière entre rêve et réalité s'est évanouie : l'eau qui coule dans la nuit s'infiltre dans le rêve, et le monde au réveil est agité d'étranges bruits. Dans cet univers flottant, les vibrations sonores dissimulent des rythmes, et la grâce contenue des gestes semble annoncer la danse. Mais cet entre-deux indéfinissable, pour inquiétant qu'il soit, n'est-il pas le propre de cet art du mouvement, par essence transitoire ? Ramenée à un degré d'incertitude, la danse retrouve ses origines : celles d'un jeu avec les éléments. La chorégraphie minimaliste de la dernière séquence le formule mystérieusement : écrasé au sol, en jouant avec la pesanteur, le corps parvient à s'élever. *S. M.*

Le Corps silencieux

Le Corps silencieux

2005, 7', couleur, fiction

Réalisation : Emmanuel Vantillard.

Production : E. Vantillard, Le Fresnoy/Studio national des arts contemporains.

Interprétation : Noël Van Kelst, Léa Lescure.

Présenté dans le cadre de l'exposition **Panorama 6** au Fresnoy en 2005, **Le Corps silencieux**, à mi-chemin entre la danse et l'expérimentation vidéo, explore certains états du corps. De la surface de la peau à la silhouette chancelante de danseurs fondus dans un désert blanc, ce court-métrage abandonne le geste expressif pour accorder aux mouvements les plus infimes une mystérieuse densité.

Sans recourir à la narration, **Le Corps silencieux** établit une tension entre deux espaces : l'un, plongé dans la pénombre, abrite l'intimité des corps ; l'autre, surexposé, semble voué à leur dissolution. Ici, les danseurs, le visage bandé comme des accidentés, se soulèvent avec peine puis sombrent dans la léthargie ; là, dos et torsos nus apparaissent chargés d'une intensité frémissante. Fragmentés, démembrés, ces corps se fondent et se dédoublent par un jeu de surimpressions et de miroirs. Défaits de leur individualité, jusqu'à la confusion des sexes, ils redeviennent matière, pure étendue. Les lumières bleues et rouges qui les caressent y découvrent des paysages océaniques et des cratères de volcan, une texture sensible à perte de vue. Emmanuel Vantillard nous rappelle l'ambiguïté de ce corps à la fois sujet et objet, élément vivant et partie intégrante d'une nature dans laquelle il parvient au langage, et qui pourtant, comme elle, est silencieux. *S. M.*

la ville vue par...

La ville vue par ses habitants, ses artistes, ses écrivains... ou par le prisme de ses friches industrielles, telle est l'occurrence qui s'est imposée en regroupant une quinzaine de nouveaux films entrant au catalogue **Images de la culture** ; des documentaires aux thématiques aussi variées que l'architecture, la littérature, les arts plastiques ou les faits de société.

la rude samba des sans toit

Dans les mégapoles brésiliennes où les mal logés se comptent par millions, le mouvement des Travailleurs sans toit commence à faire parler de lui. Le long métrage documentaire **Dia de Festa** célèbre la joyeuse détermination de ces militants en lutte contre l'égoïsme des nantis. Commentaire d'Eva Ségol.

La ville vue par... ses habitants.

La population de São Paulo en guerre pour le droit au logement, des Parisiens d'un grand ensemble qui constatent amèrement leur repli inévitable derrière de hautes grilles, les résidents d'une cité Le Corbusier qui célèbrent les joies de l'habitat en communauté...

A travers trois films, **Dia de Festa**, **Propriété privée** et **Dans la Maison radieuse**, des paroles d'habitants, engagées, variées, qui dessinent le cadre de notre vie urbaine, en ce début de XXI^e siècle.

"Hoje è dia de festa" (*Aujourd'hui, c'est jour de fête*) chante le grand Jorge Ben dans une samba qui accompagne les dernières images du film **Dia de Festa**. La chanson invite chacun, poète ou manant, à se joindre aux réjouissances collectives du carnaval. Durant quelques jours auxquels on se prépare toute l'année, le pavé appartiendra au peuple pour une immense manifestation, non de colère, mais de joie.

À São Paulo, "dia de festa" est aussi le nom de code par lequel les initiés désignent les opérations d'occupations illégales organisées par les sans-logis. Au terme d'une longue préparation, un bâtiment vide est soudain investi par vingt ou cinquante familles. En l'espace de vingt-quatre heures, l'électricité est branchée, l'eau coule aux robinets, la sécurité est assurée, les marmites de la cuisine collective fument et les marmots peuvent s'endormir à l'abri des rats. Une communauté fondée sur des principes de justice et d'égalité se met en place. Précaire, bien sûr. Les propriétaires – même les plus absents et les plus négligents – ne tarderont pas à faire valoir leurs droits contre ceux qui tentent de conquérir les leurs. La police se chargera du reste, avec plus ou moins de brutalité, plus ou moins de respect pour ce peuple des "sans", dont beaucoup de policiers sont eux-mêmes issus.

Dia de Festa célèbre le mouvement des Travailleurs sans toit (MTST) de São Paulo avec la chaleur et la spontanéité d'une samba. La fête a ses héroïnes : quatre jeunes femmes, déesses des armes et des

lois, de la fécondité et de la sagesse. Leur programme ne s'embarrasse guère de théorie et de phraséologie. "Qui ne lutte pas meurt !" dit sobrement le slogan du MTST. Comme beaucoup d'autres – 1,8 million de personnes, rien qu'à São Paulo, rappelle un des cartons du film – elles ont connu les favelas, les taudis ou la rue. Elles y ont grandi, mis au monde leurs premiers enfants. La plupart ont travaillé dès l'enfance, peu fréquenté les bancs d'une classe, tout appris à la très rude école de la vie. Rien ne leur a été épargné, ni la faim, ni la mort violente de leurs proches, ni la confrontation quotidienne à la domination brutale des plus forts. Autant d'humiliations. Devenues coordinatrices du mouvement, ce sont elles qui préparent la logistique des occupations, elles aussi qui administrent les bâtiments nouvellement conquis, elles encore qui galvanisent les énergies et réaffirment sans cesse les valeurs de justice, d'humanité et de tolérance au cœur de l'action. Lorsqu'il faut faire usage de violence, se confronter aux forces de police, elles tiennent leur place avec courage, parfois héroïsme. Janaína, la plus jeune, dix-huit ans seulement, raconte comment l'adrénaline fait parfois trembler sa lèvre supérieure : "Je me sens alors devenir une guerrière." Ednalva, trente-trois ans, mère de trois enfants et enceinte d'un quatrième, raconte ce moment qui a fait basculer sa vie. C'était en 1999, lors des premières occupations. La police chargeait pour faire évacuer. Les militants reculaient devant l'assaut. Ednalva restait seule en avant à deux



la ville vue par...



mètres du premier rang des policiers. Morte de peur et pourtant décidée à ne pas lâcher. À ce moment où tout semblait perdu, où ses camarades se débattaient par l'arrière du bâtiment, où elle les suppliait de ne pas lui faire honte, l'avis de suspension de l'expulsion est arrivé du tribunal. Sauvée ! D'autres parleraient de miracle. Ednalva est une Jeanne d'Arc à l'autorité désormais reconnue, mais pas une militante professionnelle.

De fait, dans **Dia de Festa**, on ne voit pas trace d'une bureaucratie, point d'organisation dotée de statuts et d'un appareil plus ou moins permanent, point d'idéologues chargés de penser les limites du droit de propriété ou l'articulation entre les actions illégales et la légalité représentée, entre autres, par le président Lula. Ils existent sans doute, mais le film regarde ailleurs, du côté de cette vie qui déferle et réclame ses droits avec l'évidence d'un nourrisson réclamant le sein maternel.

Dia de Festa n'est pas un film militant, plutôt un film sympathisant qui suit le mouvement, l'accompagne, épouse son rythme sans chercher à le dominer d'un regard en surplomb. Pas de voix off, juste quelques cartons qui servent à rappeler quelques chiffres, quelques dates ou à identifier les lieux divers.

Accompagner le mouvement n'est pas si simple. Une première difficulté tient à la brutalité de la confrontation avec la police. Filmer une action collective, illégale, violente et nocturne – une centaine de personnes entrant par effraction dans un immeuble du centre de São Paulo – demande pour le moins du sang-froid. Toni Venturi et Pablo Georgieff, les réalisateurs, n'en manquent pas et savent capter d'étonnants moments où l'affrontement (matraques, gaz lacrymogène) laisse place à la négociation. Les occupants, après avoir attiré l'attention des médias sur leurs revendications plus que légitimes, acceptent de quitter les lieux en bon ordre.

Le film échappe à la tentation d'en dire plus, d'en dire trop. Il ouvre généreusement le champ de l'image et du son, donne la parole à ces femmes en lutte dont les mots sonnent si juste, et il laisse au spectateur le soin de conclure. Belle bouffée d'oxygène !

Éva Ségal

Dia de Festa (Jour de fête)

2005, 78', couleur, documentaire

Conception : Pablo Georgieff, Miguel Georgieff, Nicolas Bonnenfant, Samantha Longoni.

Réalisation : Toni Venturi, Pablo Georgieff.

Production : Grenade productions, Cityzen télévision, Olhar Imaginario, Passaro Films, Neurotika.

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

À São Paulo, quatre jeunes femmes se battent au sein du mouvement des Travailleurs sans toit, pour sortir de leurs conditions misérables les habitants qui vivent dans les taudis de la ville. Leur tactique : occuper de force les bâtiments du centre ville laissés vides par leurs propriétaires pour y créer de nouveaux logements. Pour les membres du mouvement, chacun de ces affrontements est un "jour de fête".

Réalisé par un architecte et un documentariste, **Dia de Festa** offre un regard à la fois précis et bouleversant sur la réalité urbaine de São Paulo. Inspiré par le mouvement des Paysans sans terre, qui se bat au Brésil pour le partage des terres confisquées par les grands propriétaires, le mouvement des Travailleurs sans toit, animé par la population des rues et des favelas, a décidé de lutter pour le droit au logement des plus pauvres. Avoir un toit, ce n'est pas seulement s'abriter, c'est avoir une reconnaissance en tant que citoyen, une adresse et une identité pour chercher du travail. À São Paulo, alors que la ville compte plus de 400 000 immeubles vides, près de 1,5 million de personnes vivent dans des conditions insalubres. Pour réparer cette injustice, quelle autre solution que de prendre les bâtiments vides d'assaut ? Le film accompagne l'organisation de plusieurs de ces occupations, dont l'issue incertaine se solde parfois par la victoire. **S. M.**

Propriété privée

Propriété privée

2004, 54', couleur, documentaire

Réalisation : Thomas Lallier.

Production : Mirage illimité.

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

Construite en 1965 dans le quartier de Belleville à Paris, la cité du Pressoir a d'abord été un modèle de rénovation urbaine et, pour ses 3000 habitants, un lieu de convivialité exemplaire. Au fil des ans, les tensions se sont multipliées et les portes refermées. À travers leur histoire, les habitants témoignent de l'évolution d'une société où les classes moyennes ne cohabitent plus avec les classes populaires, de plus en plus marginalisées.

En 2004, après de longs débats, les résidents du Pressoir ont voté pour l'édification d'une clôture enserrant le périmètre de la cité, cet ensemble de cours et de jardins naguère ouvert sur le quartier. Ce vote auquel beaucoup se sont résignés à contrecœur signe un constat d'échec : la majorité ne supportait plus les "nuisances" causées par les enfants et les adolescents des environs. Pour rendre compte de cette évolution sécuritaire et "ségrégonniste", Thomas Lallier donne la parole aux habitants, toutes générations confondues. Durant la première décennie, la plupart étaient de jeunes couples et leurs enfants en bas âge profitaient amplement des espaces verts. Avec les années, ces "enfants" sont partis et une population non désirée a occupé les espaces communs. Les digicodes sont apparus. Deux décennies plus tard, un abîme s'est creusé entre les résidents (nouveaux et anciens confondus), devenus copropriétaires, et le quartier populaire à majorité immigrée qui l'entoure. **E. S.**



ouvert / fermé

Thomas Lallier et Christian Rouaud, chacun dans leur film – **Propriété privée** et **Dans la Maison radieuse** – donne la parole aux habitants d'un grand ensemble, l'un à Paris, l'autre dans la banlieue de Nantes. Visionnement comparatif des deux films, par Thierry Paquot.

Dans la Maison radieuse

2005, 53', couleur, documentaire

Réalisation : Christian Rouaud.

Production : Lilith production, France 3.

Participation : CNC, Procirep, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA), CR Pays-de-Loire, Fondation Le Corbusier.

Répondant à la demande d'une petite société de HLM, Le Corbusier construit en 1955 une Cité radieuse à Rezé près de Nantes, sur le modèle de celle de Marseille. Cinquante ans plus tard, les premiers habitants témoignent de leur attachement aux lieux et à l'esprit qui les anime, tandis que les nouveaux arrivants évoquent leur découverte d'un monde insoupçonné qui souvent les séduit : ils y ont trouvé bien plus qu'un simple logement.

Avant le béton et l'acier, les premiers matériaux qu'utilise l'architecte pour donner du bonheur aux gens sont le soleil, l'espace et la verdure. Dressant sa façade colorée dans un parc de six hectares, le village vertical d'un millier d'habitants est comme un gigantesque paquebot traversé par des rues intérieures, où se croise une population encore très mélangée : la coopérative de location est devenue, sous la contrainte, une copropriété où la société de HLM reste majoritaire. Accueilli par les habitants qui lui ouvrent ce qu'ils nomment souvent "leurs maisons" tant ils s'y trouvent au calme, Christian Rouaud découvre des intérieurs parfois transformés, mais où l'intelligence constructive transparait toujours. Un service demeure, l'école maternelle juchée sur le toit ; mais la très active association des habitants anime depuis les débuts la vie des familles : bibliothèque, salle de sport en libre accès, ateliers d'art... Dernier projet en date : l'aménagement d'un jardin partagé. *A. M.*

Un film n'est jamais neutre. Chaque cadrage de chaque image, chaque enchaînement des images lors du montage, chaque combinaison de la bande son et de la bande image, les couleurs, les éclairages, les attitudes des personnages, le gros plan ou la vue plongeante, le "flouté" ou l'explicite, le suggéré ou le patent, bref, tout film révèle son réalisateur, ses états d'âme et ses intentions, affichées ou non, son parti pris, le message qu'il souhaite faire passer. Cela est commun au documentaire, au film d'auteur, à la grosse machine commerciale ou au reportage télé. Ici, nous regardons deux documentaires, dont les titres sont déjà évocateurs : **Propriété privée**, de Thomas Lallier, et **Dans la Maison radieuse**, de Christian Rouaud. Ces deux documentaires sont totalement indépendants l'un de l'autre, mais tous les deux concernent le logement collectif, en France, à l'orée du XXI^e siècle. En cela, ils appartiennent à l'esprit d'une époque. Ce qui nous autorise à les associer dans cette brève réflexion.

belleville

Le premier se situe au cœur de la capitale, à Belleville. Des témoignages de premiers habitants, qui y résident encore, rappellent à grands traits l'historique de ce grand ensemble parisien, la cité du Pressoir. Généralement le grand ensemble rompt avec le parcellaire et la voirie du quartier dans lequel il est édifié. C'est un assemblage de tours et de barres qui refusent toute continuité avec le tissu urbain existant. Pour cette raison, il est habituellement construit à la frange des communes de la banlieue, là où le terrain est assez vaste pour l'accueillir.

Celui-ci force, en quelque sorte, l'urbanisme parisien faubourien, il s'incruste dans un quartier populaire peu dense, mais guère salubre. Avec ses aires de jeux, sa végétation et la disposition de ses bâtiments, le grand ensemble paraît être une ville dans

la ville. Le quartier dans lequel il s'installe est surtout peuplé de migrants qui logent dans des conditions indécentes. La population résidant dans le grand ensemble semble plus composite et s'apparente à la classe moyenne, tertiaire, ce qui va, au fil des ans, créer une profonde transformation du quartier, à la fois dans sa physionomie et dans sa sociologie. Les habitants du grand ensemble sont satisfaits de leur logement, les déménagements sont rares, la présence d'un parc, à proximité, ajoute une certaine vastitude au domaine du grand ensemble lui-même. Les enfants, comme toujours, servent de liant entre les parents, car tous fréquentent la même école et par conséquent se retrouvent dans les clubs sportifs, les associations diverses, le conservatoire...

Avec l'adolescence, les relations se distendent, les orientations scolaires séparent et les loisirs se diversifient. C'est aussi le moment de la vie où l'on recherche de nouvelles amitiés hors de la famille et du monde des adultes, du moins de ceux que l'on connaît bien. L'absence d'équipements prévus pour cette classe d'âge, l'habitude contestation de l'autorité parentale, les phénomènes de bande, la découverte de l'autre sexe (et du sien !), etc., se traduisent par une réelle opposition entre les adolescents qui sont dans l'entre-deux (entre-deux âges, entre deux désirs, entre deux lieux...) et les parents qui regrettent le temps béni de l'école primaire et de l'emploi du temps contrôlable et des fréquentations connues. Le bruit que font les jeunes en traînant au pied des immeubles insupporte les résidents. C'est le motif le plus banal de cette guerre larvée entre deux populations incapables de s'entendre.

À cette difficulté interne vient s'ajouter une autre inquiétude externe cette fois, non sans lien du reste, le commerce de la drogue et la généralisation de petits trafics dans les communes du grand ensemble largement ouvert au quartier. Certains escaliers plus ou moins condamnés, des caves abandonnées, les



séchoirs sous le toit, plusieurs endroits peu fréquentés servent pour des échanges illicites. Un sentiment d'insécurité se développe quasi spontanément et conduit les habitants, pourtant ouverts, à se replier sur eux et ce faisant à clôturer leur domaine.

Très rapidement la copropriété s'accorde sur la nécessité de remplacer les haies et leurs supports métalliques (un simple grillage), par une véritable grille et des portes munies d'un code. La peur d'un ennemi extérieur facilite la cohésion du groupe qui s'isole du quartier en s'enfermant dans leur bien. Nombreuses sont les personnes interrogées qui regrettent une telle séparation, mais l'acceptent comme malgré eux, s'excusant presque d'en être contrainsts par "la" société qui n'est plus "comme avant".

rezé

Le second est à Rezé, soit à quelques kilomètres de Nantes, c'est dire si le paysage est davantage champêtre. Le seul bâtiment qui détonne dans un tel environnement campagnard est l'unité d'habitation construite par Le Corbusier en personne pour le compte de la Maison familiale, une société anonyme coopérative d'Habitations à bon marché (HBM) créée en 1911, d'obédience "catholique social". Les témoignages présentés et les documents d'archives choisis sont unanimes : l'architecte est exceptionnel et son œuvre également. Le film, joyeusement hagiographique à l'égard de l'architecte, prend prétexte de la Journée du patrimoine, pour accompagner les visiteurs et écouter leurs guides, toujours des habitants satisfaits de l'unité d'habitation. L'appartement-témoin, les couloirs intérieurs qui servent de rues, le toit (la "cinquième façade" disait Le Corbusier) qui complète l'école située au dernier étage, d'autres appartements dans lesquels les résidents ont entrepris divers travaux, le vaste parc de six hectares, ces endroits font l'objet de commentaires enthousiastes. Le meuble-cuisine, le passe-plat, les judicieux placards et les discrètes portes coulissantes, sans oublier les baies vitrées qui ouvrent à l'horizon et le principe du duplex traversant qui assure une bonne aération et donne l'impression d'être dans une petite maison, où tout est prévu et adapté à la taille idéale du Modulor, sont examinés tour à tour avec une réelle sympathie.

Il est vrai que cette unité d'habitation ne s'est pas embourgeoisée comme celle de Marseille ou paupérisée comme celle de Briey-en-Forêt ; elle reste l'adresse d'ouvriers et d'employés et aussi de chômeurs à la recherche d'un emploi. Depuis cinquante ans, les habitants ont vieilli, des veufs et des veuves y résident encore les souvenirs toujours frais, les enfants sont moins nombreux, les célibataires et les divorcés forment une composante qui n'existait pas lors de l'inauguration du bâtiment. Celui-ci semble fier, un peu hautain sur ses piliers de béton, dominant tout le paysage auquel dorénavant il appartient. Ce "village vertical" impose une vision urbaine aux citadins de cette banlieue de Nantes. L'urbain diffus règne en maître dans cette région et trouve dans cet édifice la marque d'une urbanité possible. Cette copropriété (avec loca-

taires, parfois) est l'héritière d'une idéologie du partage, aussi n'est-il guère étonnant d'y voir des fêtes, des repas collectifs, des réunions d'associations. L'immeuble est fermé dans son architecture et son règlement, mais ses habitants l'ouvrent. Ils ont besoin de la reconnaissance des autres pour s'assurer de leur qualité de vie et de la richesse des rencontres que celle-ci favorise.

des îles ancrées dans la mer urbaine

Deux films, deux regards sur des établissements humains d'une certaine taille, situés l'un à Paris, l'autre à la campagne urbanisée. Les deux magnifient l'architecture avec des prises de vue esthétisantes. Il s'agit de dire que les appartements sont agréables – ce dont nous ne doutons pas. Il s'agit aussi et surtout d'expliquer que ces vaisseaux massifs en béton et verre sont devenus des îles ancrées dans la mer urbaine à cause des "pirates" et "corsaires" qui la sillonnent, que leurs habitants ne voulaient pas cette situation imposée par l'extérieur. C'est le dehors qui ferme le dedans. La preuve en est que le dedans, dès qu'il peut, s'ouvre tel un coquillage, du moins sont-ce les propos tenus par les interviewés...

Pourtant le dehors et le dedans n'existent plus ailleurs dans l'imaginaire de certains. Ces deux éléments de notre espace vécu et des territoires de notre imaginaire s'entremêlent, se mutualisent, s'opposent, se superposent... En permanence, ils dialoguent ensemble, parfois sans s'entendre. Le dehors pénètre le dedans, avec la télévision par exemple, et le dedans sort dehors avec le cellulaire, bref, les modes de vie, comme les technologies des communications contribuent à ce brouillage. Et le mur ? La grille ? La vidéosurveillance ? Ce sont des protections internalisées. Il y a longtemps, dans un autre monde, la ville – le mot *bourg* l'atteste dans son étymologie – était fortifiée, son enceinte la séparait d'avec l'extérieur, or, de nos jours, avec la globalisation de l'économie et la généralisation de l'urbain, les "murs" sont à l'intérieur même de la ville. Nous assistons à une configuration inédite du partage des territoires du quotidien urbain, que ces deux films, de fait, éclairent.

Thierry Paquot

Thierry Paquot est philosophe de l'urbain, professeur des universités, éditeur de la revue *Urbanisme*, codirecteur de *La Ville au cinéma. Encyclopédie* (avec Thierry Jousse, éditions des Cahiers du cinéma, 2005), auteur de nombreux ouvrages, dont, *Terre urbaine. Cinq défis pour le devenir urbain de la planète* (La Découverte, 2006) et *Petit manifeste pour une écologie existentielle* (Bourin-éditeur, 2007).

La ville vue par... ses paysagistes.

“Au final, en passant par la question de l'écologie qui nous est enseignée à l'école, et qui fait partie de mon métier, on arrive indirectement au projet urbain.” Christophe Delmar.



les anges gardiens de nos villes

Centré sur le travail des paysagistes Anne-Sylvie Bruel et Christophe Delmar, **Des villes à la campagne**, de Françoise Arnold, cerne une profession, qui, aux côtés des urbanistes et architectes, remodèle en profondeur l'aspect de nos paysages urbains. Commentaire d'Annick Spay.

Des villes à la campagne

2006, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Françoise Arnold.

Production : TS productions, Paris Brest productions, TV Rennes.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication, CR Picardie, CR Bretagne.

Appelés par les municipalités, les paysagistes interviennent de plus en plus dans les projets urbains pour aménager une artère, apprivoiser un cours d'eau ou, plus largement, améliorer le rapport des habitants à leur environnement. Engagés dans une démarche écologique, Anne-Sylvie Bruel et Christophe Delmar présentent quelques phases de leur travail, depuis l'analyse des sites au suivi des chantiers, en passant par la conception des aménagements.

À Saint-Jacques de la Lande près de Rennes, l'urbanisation s'est développée en prenant en compte la topographie et l'hydrographie. Depuis quinze ans, Anne-Sylvie Bruel et Christophe Delmar ont conçu avec les élus un centre urbain bien intégré dans le paysage, un parc public, des promenades et des cours d'eau épurés selon des procédés naturels. Économes et respectueux des sites, ils tentent de préserver une partie des végétaux d'origine, y compris ronces et roseaux quand ils ont leur utilité. En pépinière, ils choisissent avec soin les arbres qu'ils planteront dans le nouveau parc. Autre exemple de chantier à Hirson, en Picardie, une ville qui souffrait d'inondations à répétition. L'aménagement de quais a permis aussi de créer des promenades et des belvédères. À Nancy, les deux paysagistes ont rejoint un projet d'urbanisme plus vaste, dirigé par Alexandre Chemetov, dont ils partagent les grandes options : faire mieux avec moins et, surtout, en associant les usagers. *E. S.*

Les paysagistes ont le vent en poupe. À la fin des années quatre-vingt, ils ont accompagné la politique de reconquête des espaces publics dans les centres villes et dans les grands ensembles d'habitat social de quelques agglomérations. En périphérie est du Grand Lyon, par exemple, le quartier de la Darnaise à Vénissieux s'est vu transformé au fil des aménagements de places, squares et boulevards urbains. Ailleurs, parcours de lignes de tramway, jardins de poche ou plans de végétalisation diversifient les dispositifs paysagers. Aujourd'hui, les métiers de paysagiste et d'urbaniste tendent à se confondre : aussi bien Alexandre Chemetoff, Grand Prix de l'Urbanisme en 2000, que Michel Corajoud, Grand Prix en 2003, ont participé à l'échelle d'une agglomération à l'invention de grands projets urbains. Lyon, Montpellier, Nantes, Rennes mais aussi Bordeaux, Amiens, Paris et Strasbourg sont devenus pendant les années quatre-vingt-dix des laboratoires, terrains d'élection pour une “école française” du paysage, dont les principaux représentants sont Michel Corajoud, Gilles Clément, Alexandre Chemetoff, Michel Desvigne, Alain Marguerit, Gilles Vexlard ; des laboratoires qui sont autant de tremplins à une carrière internationale pour certains d'entre eux. Michel Corajoud, par exemple, travaille depuis les années soixante à la transformation du territoire de la périphérie de la ville contemporaine, à partir d'une relecture de la campagne française fondée sur la géographie (orographie, hydrographie, végétation, agriculture) et sur l'histoire (cartographie du système viaire, du parcellaire et du bâti). Entre 1997 et 2002 à Lyon, il a transformé l'ancienne friche industrielle du quartier de Gerland en un grand jardin linéaire, une mégaphorbiaie¹ qui emprunte labours, semis, bouturages et fauches aux champs cultivés de nos campagnes. Les maîtres d'ouvrage demandent aujourd'hui aux paysagistes de conférer du sens et de l'identité aux espaces urbains existants ou en cours de renouvel-

lement, afin de faire face aux exigences de l'intégration spatiale et sociale. Les stratégies sont diverses et les échelles variées : microjardin en terrasse ou parc urbain, préservation de la diversité biologique de la nature, intervention artistique du type *land art*, reconquête de friches industrielles, invention de nouveaux territoires urbains ; comme pour l'île de Nantes, un projet fondateur de reconquête des rives de la Loire, où Alexandre Chemetoff a redessiné trois cent quatre-vingts hectares à proximité du centre ville en remaillant un site hétérogène composé de friches industrielles, de faubourgs anciens et d'immeubles modernes².

Une approche paysagère plus globale doit permettre de travailler sur l'articulation de tissus, en effet, souvent très hétérogènes. Dans le quartier du Prainet à Décines, en banlieue de Lyon, l'intervention de l'agence Ilex a permis d'accroître la lisibilité de la périphérie en donnant forme à un *no man's land* d'espaces privés et publics sans transition. Ilex a créé un parc urbain fondé sur une trame d'espaces publics (place, mail, terrain de loisirs) et sur un réseau de jardins privatifs au pied des immeubles : une trame à l'échelle des infrastructures routières très présentes, intégrées en tant qu'éléments du paysage, mais restructurées par la séparation des voies de circulation et l'accès aux différents modes de transport.

L'aménagement du territoire urbain sur une grande échelle permet aux paysagistes de concevoir une identité locale, contre la déterritorialisation mise en œuvre par la globalisation. L'approche paysagère repose sur l'étude du site – relief et orientation – et la mise en place d'axes, de lignes de force ou de repères monumentaux. Aménagée à partir des années soixante, la ville nouvelle de Cergy-Pontoise exploite son site naturel : les méandres de l'Oise, les coteaux qui la bordent, les tracés des voies royales, etc. ; la ville en gradins domine la cuvette parisienne ; et l'Axe Majeur, parcours monumental

la ville vue par...



de trois kilomètres de long conçu par le sculpteur Dani Karavan dans les années quatre-vingt, va amplifier symboliquement ce parti pris d'aménagement paysager non linéaire³.

À présent, la réconciliation de la ville avec son territoire périurbain passe de manière incontournable par l'utilisation de techniques horticoles pour mieux protéger la biodiversité : les concepts de "jardin planétaire"⁴ et de "jardin en mouvement"⁵ du paysagiste Gilles Clément (les Jardins André Citroën à Paris) ont permis de comprendre les dynamiques de toutes les variétés naturelles afin de mieux intervenir en harmonie avec elles.

Dans les années quatre-vingt-dix, l'agglomération de Rennes a bâti un projet qui la définit à la fois compacte et polycentrique, pour mieux lutter contre l'étalement urbain. Le schéma directeur prévoit l'aménagement de six bourgs enserrant dans une ceinture de bocages la ville compacte de Rennes. Le film **Des villes à la campagne** retrace la commande de ce projet d'envergure, l'analyse du site par les paysagistes Sylvie Bruel et Christophe Delmar, puis sa mise en œuvre, inscrite dans la longue durée (de 1992 à aujourd'hui). L'atelier Bruel-Delmar a imaginé une trame orthogonale à la manière d'un tracé urbain, en s'appuyant sur les lignes de force du site (le bocage, les ouvrages hydrauliques, les plantations végétales et le mobilier urbain des clôtures) pour construire le nouveau bourg de Saint-Jacques-de-la-Lande, un centre dense en bordure d'un grand parc libre qui intègre une zone de loisirs. La géographie du territoire (fond de vallée, coteau et plateau colonisés par le vent et

l'eau) donne la direction des voies Nord-Sud. La structure paysagère prépare la construction de la ville : les voies est-ouest fondées sur le parcellaire agricole découpent le quartier en îlots. Les plantations locales (les haies bocagères) soulignent les différents tracés et délimitent les voiries piétonne et cyclable. Les espaces publics sont organisés en fonction du réseau hydrographique. La récolte des eaux pluviales dans un bassin qui sert à la décantation des eaux à travers le processus de phytoremédiation⁶ donne lieu à la création de gouttières, rigoles, fossés et canaux jusqu'à la rivière au fond de la vallée. Même la couverture du centre commercial revendique la naturalité des lieux : un jardin sur dalle planté d'arbres fruitiers est traversé par un canal de recueil des eaux. En suivant Bruel et Delmar sur ce projet, Françoise Arnold met bien en évidence l'approche projectuelle et sensible des paysagistes, qui s'appuient sur la géographie et l'histoire du site pour réinterpréter librement les traces existantes.

De plus en plus, la proposition paysagère intègre les processus d'urbanisation dans une réflexion plus ample liée à la connaissance géographique du territoire. Les dimensions territoriale, sociale et sensible – l'affirmation d'une ambiance tactile, sonore, olfactive et visuelle – du projet urbain renouvellent les approches théoriques du paysage, comme un trait d'union entre la ville et la campagne.

Annick Spay

1. Groupement de trois cents types de végétaux différents.

2. Cf. catalogue **Images de la culture : La Ville, le fleuve et l'architecte**, de Pierre-François Lebrun, 2000, 60'.

3. Cf. catalogue **Images de la culture : Intérieurs ville**, de Caroline de Saint-Pierre et Olivier Segard, 2002, 75' ; **Dani Karavan, œuvres majeures**, de Yann Wild, 2000, 27'.

4. L'espèce naturelle n'est qu'un échantillon de la biodiversité globale.

5. Des herbes vagabondes viennent coloniser petit à petit un terrain en friche, le paysagiste sélectionne les espèces.

6. Technique qui utilise les plantes pour décontaminer les sols, ici une roselière active le processus en fixant les métaux lourds sur les tiges.

La ville vue par... ses friches.

“On travaille en continuité avec ce qui est déjà là. En architecture, ça se traduit par prendre en compte, notamment, la mémoire des lieux. L'énergie des gestes que les gens faisaient dans certains lieux a marqué ces espaces.” Pascal Rollet, architecte, in **Suivi de chantiers**.

l'atout friches

Les trois films **Petite Histoire périphérique**, **Une Boîte en or** et **Suivi de chantiers** mettent en images ces lieux de travail monumentaux à présent désertés de leurs ouvriers, en voie de reconversion en projets culturels la plupart du temps. Comment la ville vit-elle ses friches industrielles aujourd'hui ? Réponse de Sylvain Maestraggi, avec l'aide du sociologue Fabrice Raffin.

Le vieux Paris n'est plus ; la forme d'une ville Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel
(Charles Baudelaire, **Le Cygne (I)** in **Les Fleurs du Mal**)

Ces vers célèbres de Baudelaire témoignent de l'époque où la ville fut soumise par Napoléon III à une transformation radicale. Le vieux Paris cédait la place au nouveau, celui d'Hausmann, porté par les forces de la production industrielle et l'idéologie du progrès. Nous nous tenons aujourd'hui à l'autre extrême de ce processus historique. Les idées de progrès et de croissance, la confiance dans l'avenir, ébranlées par la Seconde Guerre mondiale, se sont effondrées dans les années soixante-dix avec la crise de l'industrie. Les lieux du travail industriel qui étaient l'emblème du modernisme sont devenus à leur tour des figures de l'ancien, des friches désertées par l'homme, abandonnées à la végétation, entre rebuts hors d'usage et ruines antiques.

Avec la crise du monde industriel, s'opère un changement dans la conscience historique qui se manifeste, d'une part, dans une attention accrue au patrimoine industriel, d'autre part, dans une volonté de faire avec l'existant. En France, c'est en 1985 que les bâtiments industriels deviennent éligibles au titre de monuments historiques. Le patrimoine jusque-là était associé à l'ancien régime, la civilisation industrielle qui suivit la Révolution n'ayant pas encore conscience d'être mortelle.

Le film **Une Boîte en or**, qui retrace la fermeture de l'Imprimerie nationale, témoigne de cette crise, mais démontre que le véritable patrimoine est plus souvent du côté des récits et des techniques, que de l'architecture. Le film **Petite Histoire périphérique**, à travers l'oubli des usines à gaz de la région parisienne, montre également que la mémoire est sélective. En architecture, le programme moderniste

qui se voulait créateur de formes nouvelles, quitte à faire table rase du passé, a trouvé ses limites. Comme en témoigne la Charte d'Athènes, rédigée en 1933 par Le Corbusier, il s'agissait alors de réorganiser la ville de fond en comble pour l'adapter à la production industrielle, en séparant les fonctions de l'habitat et du travail, et en optimisant la circulation. Le postmodernisme rompt avec ce programme en passant un nouveau pacte avec l'ancien : des années quatre-vingt jusqu'à aujourd'hui, s'affirme la volonté de faire avec ce qui existe, ce qui est affaire d'humilité, mais répond également à la nécessité de disposer d'un héritage : refaire de la ville sur les ruines du monde industriel.

Car la friche urbaine n'est pas une pièce vacante isolée du reste de la ville. La ville s'est construite avec elle, autour d'elle, et parfois pour elle. Ce dont nous héritons, ce n'est pas seulement d'anciennes usines mais d'une ville conçue selon la rationalité des modes de production industrielle, et qui sans elle se trouve menacée dans son équilibre social. Rénover une friche, c'est alors requalifier l'espace urbain. Les extraits du colloque Nouveaux territoires de l'art, tenu à Marseille en 2002¹, dans le film **Petite Histoire périphérique**, insistent sur ce “devenir friche” de la ville : l'abandon des friches est symptomatique d'une absence de projet politique, qui voue les territoires périphériques à la spéculation foncière et au contrôle sécuritaire.

Même s'il existe différents types de projets, la réhabilitation des friches est depuis les années quatre-vingt-dix fortement associée à la culture. Les friches accueillant des projets culturels et artistiques font aujourd'hui parties intégrantes du paysage. Des exemples extrêmes comme ceux du Palais de Tokyo à Paris ou de la Tate Modern à Londres montrent à quel point l'art et la création sont étroitement liés à l'image de la friche, qu'il s'agisse



de transformer un bâtiment en *friche ready-made* à Paris, ou de reconvertir une monumentale centrale électrique des bords de la Tamise en musée d'art moderne. Le film **Suivi de Chantiers** présente ainsi la reconversion d'une fabrique de chauffe-eau de Grenoble en un espace pour la danse : Le Pacifique. Cette relation de l'art avec l'industrie, on peut pourtant la faire remonter au XIX^e siècle de Baudelaire, le mode de production industriel ayant radicalement modifié le statut de l'artiste : contraint d'affronter le marché et la clientèle bourgeoise, sa situation précaire l'amène à fréquenter les marges. C'est par les marges, et parce qu'il est en quête d'autonomie, que l'artiste va investir dans les années quatre-vingt les espaces laissés vides par l'industrie. C'est la période héroïque des squats et de la culture alternative, dont la capitale symbolique est Berlin. Avant de revendiquer le sauvetage du patrimoine et la mémoire ouvrière – discours souvent entendu, – l'artiste a tout simplement besoin d'espace. La culture des friches s'est développée à l'initiative de gens qui n'étaient pas reconnus par l'institution. La friche répond à une volonté d'intervention dans le débat public, elle est un moyen de s'inscrire sur un territoire, de trouver son identité dans un contexte urbain, voire d'influer sur les politiques d'aménagement.

Pour revenir sur l'histoire des “friches culturelles”, nous avons rencontré le sociologue Fabrice Raffin, qui est l'auteur de plusieurs ouvrages sur la question², et qui a participé en 2002 au colloque Nouveaux territoires de l'art et au livre **Les Fabriques, lieux imprévus**³, qui présente dix-sept projets de “friches culturelles”.

La reconversion des friches industrielles en projets culturels semble aujourd'hui parfaitement intégrée dans le paysage urbain. À quand remonte l'initiative de ce mouvement ?

Fabrice Raffin : Malgré l'appellation de “Nouveaux territoires de l'art”, les projets de “friches culturelles” sont dans la continuité de postures artistiques qui existent depuis longtemps, mais qui, pour des raisons politiques ou économiques, avaient été perdues de vue. Pour ma part, j'évite d'employer le terme de “friche” pour qualifier ce genre de projet. L'installation dans une friche est la conséquence d'un processus complexe d'opportunité et de mise à l'écart des dispositifs institutionnels. Le fait de se retrouver à l'écart du centre ville dans une friche est

la ville vue par...



Suivi de chantiers



Petite Histoire périphérique

2004, 28', couleur, documentaire

Réalisation et production : Nicolas Thiébaut.

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

Des usines à gaz ont occupé pendant plus de 150 ans d'immenses territoires de la banlieue parisienne, mais leur mémoire est aujourd'hui occultée. De ces installations perdurent des friches, dont Nicolas Thiébaut offre des images étranges et fugitives. Visions actuelles et photographies d'archives s'enchaînent en musique, tandis que diverses interviews expliquent le phénomène de cet oubli majeur et élargissent l'horizon de ce questionnement.

Entre lyrisme, témoignage et interrogation prospective, Nicolas Thiébaut rend compte d'une réalité peu connue, celle des usines de Saint-Mandé, Vaugirard, Passy, Alfortville ou Choisy, qui ont produit du gaz à partir de la houille pour éclairer Paris jusqu'à l'arrivée du gaz naturel. Comment la présence de terrains aussi vastes et le souvenir de milliers d'ouvriers ont-ils été gommés des mémoires, se demande l'ancien gardien de l'usine de Gennevilliers – dont les friches s'étendent, encore en 2004, à perte de vue, – tandis que l'architecte Michaël Fellmann souligne le potentiel exceptionnel des sites abandonnés. Photographies de gazomètres et portraits d'ouvriers surgissent d'un lointain passé dont on veut oublier la noirceur. Des propos de Roland Castro et de Jack Ralite, enregistrés lors de la rencontre Nouveaux territoires de l'art en 2002, concluent ce documentaire dont l'écriture personnelle donne à voir autant qu'à penser. *A. M.*

Le photogramme de la p. 85 est extrait de ce film.

Une Boîte en or

2006, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Bernard Louargant.

Production : Adocs films, Télésomme.

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

En 2005, le site de l'Imprimerie nationale rue de la Convention (Paris 15^e) ferme ses portes. Les bâtiments classés sont vendus à des investisseurs américains et les machines démenagées en banlieue. Avec la participation d'historiens et d'ouvriers du livre retraités ou encore en activité, Bernard Louargant retrace l'histoire de cette entreprise exemplaire dans ses dimensions politiques, culturelles, techniques, sociales et économiques.

Fondée en 1540 pour conforter la monarchie et l'Église, l'Imprimerie royale fut d'emblée un lieu d'excellence pour les métiers du livre. C'est là que furent créés les premiers jeux de caractères grecs (Garamond) et orientaux, gravées les planches monumentales du **Cabinet du Roy** ou de l'**Histoire naturelle** de Buffon, imprimées sous la Révolution les lois de la République. Au XX^e siècle, l'Imprimerie devenue "nationale" fut à la fois un centre d'art – Chagall, Dali ou Giacometti confièrent leurs dessins au cabinet de lithographie – et une entreprise industrielle prospère monopolisant les marchés publics (annuaires, coupons d'emprunts). Des dynasties de typographes (les *singes*) et d'imprimeurs (les *ours*) y ont fièrement perpétué des savoir-faire, des jargons et des traditions syndicales. Mais l'informatisation puis l'ouverture des marchés européens lui auront été fatales. De ce grand établissement prestigieux ne survivent que quelques ateliers d'art voués au luxe des bibliophiles. *E. S.*

Suivi de chantiers

2004, 51', couleur, documentaire

Réalisation : Myriam Copier.

Production : Seven Doc.

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

Dans un faubourg de Grenoble, dans les murs où se fabriquaient les chauffe-eau Pacific, un lieu voué à la danse contemporaine voit le jour en 2004-2005. Architectes et chorégraphes dialoguent afin que la réhabilitation de cette halle industrielle prenne en compte les besoins évolutifs des compagnies. Un échange fécond, où les architectes s'approprient les concepts de la danse tandis que le chantier nourrit de nouvelles créations chorégraphiques. Grâce à un tournage étalé sur toute la durée des travaux, le film accompagne les étapes de la transformation de cette friche industrielle jusqu'à l'inauguration et l'ouverture au public. Il montre aussi largement les échanges entre les futurs utilisateurs du lieu, principalement la chorégraphe Christiane Blaise, et l'équipe d'architectes (Gérard Gasnier, Pascal Rollet, Florence Lipsky), tous soucieux de prendre appui sur la mémoire de ce lieu de travail. Les réflexions des uns et des autres abordent les questions de temps, d'espace et de mouvement. Mais le film s'ouvre aussi aux témoignages des anciens occupants, les ouvriers retraités de l'usine Pacific, pour qui ces murs conservent une longue histoire d'efforts, de camaraderie et de luttes ; ainsi qu'aux réactions plutôt mitigées des habitants du quartier devant l'irruption inopinée de la danse contemporaine dans leur paisible univers. *E. S.*



rarement un choix. L'espace occupé ne suffit donc pas à qualifier la spécificité de ces projets culturels. Par rapport aux milieux institutionnels ou aux industries de la culture, cette spécificité se joue au niveau du sens que les initiateurs donnent aux productions esthétiques. Si le registre artistique est central, il n'est jamais exclusif, et toujours associé à d'autres registres : politique, social, économique, urbain. Ces projets se veulent participatifs et revendicatifs. Nous ne sommes plus sur le terrain de l'art pour l'art, mais sur celui d'un art utile, à qui les porteurs de projet veulent faire jouer un rôle dans la société. Cette posture a toujours existé en marge de l'institution, on peut la faire remonter à Dada et aux Surréalistes, voire à l'occupation d'espaces par la "bohème" décrite par Murger au XIX^e siècle.

Quelles ont été les premières expériences significatives ? Comment se passent les premières installations ?

F. R. : Les premières expériences remontent aux années soixante-dix, avec les mouvements contestataires et révolutionnaires hippies. Ce sont des projets à dimension communautaire comme The Farm, aux États-Unis, le Melkweg à Amsterdam, ou la UFA-Fabrik à Berlin. L'histoire qui précède l'occupation des friches est très importante pour le sens de ces projets et leur inscription dans la ville. On arrive dans les friches à l'issue d'un parcours d'expulsion du centre ville. Les artistes et les acteurs culturels sont des acteurs communautaires comme les autres, qui se retrouvent dans les jeux urbains en concurrence avec des acteurs institutionnels et économiques. Les collectifs, soumis à une concurrence pour l'espace et souffrant d'illégitimité artistique, ne parviennent pas à s'installer dans le centre. Avant de s'installer à la UFA, dans le quartier de Tempelhof à Berlin, les initiateurs du projet ont essayé de squatter dans le quartier de Kreuzberg. Ils se sont fait expulser par la police jusqu'à se retrouver dans un lieu où les enjeux urbains étant moins forts, ils pouvaient pérenniser leur action. Dans les dix-sept projets présentés par le livre **Les Fabriques**, tous sont dans cette recherche de centre ville, qui correspond à une volonté de participer aux affaires de la cité, et tous se font expulser à la lisière des faubourgs, la distinction entre centre et périphérie se mesurant au prix du foncier, donc à une moindre concurrence avec les promoteurs immobiliers.

Ces premières initiatives sont-elles l'expression d'une culture marginale ? Quel rapport ont-elles avec le mouvement alternatif qui s'est développé en France dans les années quatre-vingt ?

F. R. : Les initiateurs de ces projets, que ce soit les hippies ou plus tard les punks, sont bien souvent stigmatisés comme marginaux. Mais contestataire ne signifie pas forcément marginal. Même si l'engagement culturel est la formalisation d'une posture critique sur le monde, la volonté participative et citoyenne est essentielle. L'art a une valeur identitaire pour le collectif qui le porte, il est ancré dans une temporalité quotidienne et une spatialité urbaine locale, qui marquent une rupture par rapport à la vision institutionnelle française de l'art défini par son unicité, son universalité et son atemporalité. De nombreux lieux apparaissent dans les années quatre-vingt : la UFA-Fabrik existe déjà, d'autres lieux se développent en Allemagne, mais aussi la Rote Fabrik à Zürich, l'Usine à Genève, le Confort moderne à Poitiers. La plupart du temps, ce ne sont pas des artistes qui montent ce genre de lieux, mais des publics. Si l'on prend l'exemple du Confort moderne : le public des concerts de punk ne trouvait pas localement ce à quoi il aspirait. Quand les gens du Confort moderne ont épuisé toutes les solutions en terme institutionnel, ils ont décidé de monter leur propre lieu dans une friche. Face aux lenteurs de l'administration et au manque d'équipement adéquat, la friche est une solution pour s'organiser sur son propre modèle, moyennant un faible coût d'aménagement. Les espaces sont loués ou squattés, avant d'être régularisés comme à Genève par exemple. L'absence de savoir-faire est compensée au début par la passion mais, pour pérenniser l'action, on prend exemple sur Berlin. Un an ou deux après l'ouverture du Confort moderne, à un moment où le projet s'essouffle, toute l'équipe va voir la UFA-Fabrik. Cela prend les traits d'un voyage initiatique. On va voir ces lieux qui sont repérés comme relevant de l'alternative culturelle mais qui fonctionnent, alors que les initiatives semblables sont encore jugées non-viables en France, et on en ramène des savoir-faire. Les squats parisiens, autour du groupe punk Bérurier Noir, servent à leur tour de référence à la province, comme pour la création de l'Antre-Peaux à Bourges.

Quand est-ce que l'art contemporain entre dans les friches ?

F. R. : En France, le mouvement musical est très important au départ, mais il y a déjà, en minorité, des gens qui viennent du théâtre ou des beaux-arts. Le Confort moderne, c'est la structuration d'un "monde de l'art" du hardcore, une structuration de ses conventions et de ses valeurs. Dans les années quatre-vingt-dix, il y a un rapprochement de ce monde-là avec le monde de l'art contemporain, et il va commencer à y avoir hybridation. L'apparition de l'art contemporain au Confort moderne joue d'abord un rôle de légitimation de la culture rock. Les arts majeurs viennent légitimer les arts mineurs. Au même moment, l'apparition de la notion d'interdisciplinarité participe de la construction d'un discours en direction des institutions. Cela dit, dans chaque lieu on va retrouver toutes les passions en présence dans le collectif. À l'Usine de Genève, on trouve un cinéma, deux espaces de rock, un espace d'exposition, des ateliers photo et cinéma. Ce qui fonde le collectif, c'est de rassembler tous ceux qui sont dans une posture de manque culturel, qui ne trouvent pas localement soit les disciplines auxquelles ils aspirent, soit la manière dont ils voudraient les voir diffusées ou produites. Il n'y a pas de projet artistique commun, comme au sein d'une école ou d'un mouvement, mais un regroupement de manques artistiques.

Quelle relation les friches entretiennent-elles avec l'institution ?

F. R. : Les "friches" ne sont pas systématiquement en opposition avec les institutions. Elles peuvent prendre une posture de service public, avec un projet qui répond à des demandes non prises en compte par les institutions ou l'industrie de la culture. Elles se donnent alors un rôle d'aide à la création. De ce point de vue, elles revendiquent le fait d'être financées. On n'est pas dans une posture révolutionnaire radicale, mais dans une posture participative. Dans les années quatre-vingt-dix, les formes de militantisme s'atténuent, la relation aux institutions se pacifie. Cette tendance vient également de l'injonction des politiques culturelles françaises. En 2000, Michel Dufour, alors secrétaire d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle, commande à Fabrice Lextrait, ancien administrateur de la Friche la Belle de Mai à Marseille, un rapport sur les friches, les laboratoires, et les squats⁴. C'est une étape majeure dans la reconnaissance institutionnelle des friches, qui sera

suivie du colloque Nouveaux territoires de l'art. L'État décide de reconnaître les friches dans une perspective d'aide aux projets au niveau des collectivités territoriales. Si cette initiative est nécessaire, en créant le label Nouveaux territoires de l'art, on gomme le fait que ces projets ne sont pas toujours des projets artistiques, mais avant tout des projets culturels. L'évaluation des projets se fait sur la base de leur qualité artistique, au détriment de la complexité et de la diversité des formes d'action culturelle. Résultat, dans les années deux mille, certains lieux ne se positionnent quasiment plus que comme des espaces de création artistique, alors qu'avant, ils se positionnaient comme des lieux de construction de soi et d'expérimentation sociale.

Ce processus d'institutionnalisation annonce-t-il la fin des "friches" ?

F. R. : Jamais l'institution ne pourra recouvrir toutes les formes de militantisme individuel formalisées par la culture. Des projets militants réapparaissent sporadiquement, je pense à la friche RVI à Lyon ou aux squats de Grenoble. Les institutions s'inspirent des friches et les friches essaient de se professionnaliser, mais les fonctionnements restent incomparables. Surtout au niveau de l'économie des lieux. Si on prend Mains d'Œuvres à Saint-Ouen, le fonctionnement reste militant, dans le sens où même en étant un des endroits les plus reconnus et les plus subventionnés, la subvention ne suffit pas à faire en sorte que tout le monde travaille dans les meilleures conditions. La précarité détermine le fonctionnement des lieux, leur organisation et la division du travail. Elle implique que l'on ne puisse jamais se contenter d'un seul rôle, qu'il y ait toujours une polyvalence plus ou moins grande, chacun étant obligé de multiplier les savoir-faire, au-delà des hiérarchies. C'est une "culture du faire", dans laquelle le pragmatisme est à la fois une nécessité et une valeur, le mode de fonctionnement précaire étant compensé par un engagement passionné.

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, mars 2007.

1. **Nouveaux territoires de l'art**, propos recueillis par Fabrice Lextrait et Frédéric Kahn, éditions Sujet-Objet, Paris, 2005.
2. **Les Ritournelles de la culture. 30 ans de culture européenne en friche industrielle**, éditions de L'Harmattan, Paris, 2006. Voir également les articles et la bibliographie publiés sur le site internet www.fabrice-raffin.com.
3. **Les Fabriques, lieux imprévus**, éditions de l'Imprimeur, Besançon, 2001. Cet ouvrage présente des projets associés au sein de Trans Europe Halles, un réseau européen de centres culturels indépendants. Voir les sites internet www.artfactories.net et www.teh.net.
4. **Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... une nouvelle époque de l'action culturelle**, rapport consultable en ligne : www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/lextrait/lextrait.htm. Voir également l'article de Christian Ruby et David Desbons, **Des friches pour la culture ?** sur le site internet www.espacestemp.net/document338.html.

La ville vue par... ses artistes.

"Pendant un moment, j'allais au Louvre tous les matins pour y passer quelques heures... comme on va faire son jogging !" Miquel Barceló.

pour un art sans estomac

Avis de recherche : André Marchand, Dina Vierny, une vie pour l'art, L'Apothéose d'Arthur Bispo do Rosario, 3004 P et Au Louvre avec Miquel Barceló, ces cinq films dépeignent hors champ de leur sujet les lieux où ces artistes évoluent. Comment la ville, puisque c'est bien d'elle dont il s'agit, traverse leur art ? La ville, même totalement absente à l'image, comme dans le film de Ludwig Trovato, **3004 P**, où le huis clos de l'atelier entre Vincent Corpet et son modèle, ne laisse rien filtrer de l'extérieur... Digressions au fil des visionnements.

À propos de ces cinq films, une formule de Roland Barthes me revient à l'esprit : "L'écriture fait du savoir une fête." On pourrait en dire autant de ces documentaires et ils ont l'amabilité de nous y convier. En mauvais amphitryon, nous nous nourrirons d'eux pour aller ailleurs, en oubliant à tort de parler de l'élégance des films d'Alain Jaubert et de Daniel Le Comte, de l'inventivité des films de Ludwig Trovato et de Maïone de Queiroz Silva, en passant par l'humilité du film de Valeria Sarmiento.

Le mot "ville" convoque l'imaginaire. C'est un lieu (Arles, Paris, Rio de Janeiro...), un espace (lieu représenté), une image désignant un grand tout dans lequel je suis mais qui n'est pas moi. Un aboutissement de la vie moderne où l'être et l'avoir pourraient se concilier, où le talent serait reconnu. Dans ces cinq films, le rapport entre la ville et les artistes consiste en un malentendu. Bien qu'à première vue, la ville ne semble pas importante, elle est pourtant sans cesse présente : André Marchand traverse la France de bas en haut, part au Maghreb, connaît les vicissitudes de la vie à Paris ; Aristide Maillol semble profondément ancré dans son domaine (Banyuls-sur-Mer) ; Miquel Barceló, Arthur Bispo do Rosario et Vincent Corpet, quant à eux, sont saisis dans un espace clos, respectivement un musée, un asile, un atelier. Tous sont présents dans la ville mais brillent par leurs absences ; les artistes y sont hors sujets.

Chaque cité a ses raisons pour placer ses artistes à la marge : Bispo do Rosario, sa folie, Marchand et Maillol pour, entre autres, s'être pensés à l'écart d'écoles esthétiques. Mais ne soyons pas trop romantique, ce n'est pas la ville qui les met au ban. Cette exclusion, disons cette reconnaissance en suspens, ils la subissent autant qu'ils la cultivent.

Traversés et nourris par la ville – en tant que décor mais aussi en tant que lieu d'infrastructures liées à l'art : galeries, musées, etc., – les artistes semblent être engloutis par elle ; ils peinent à réapparaître dans l'espace commun. L'enjeu n'est pas de trouver un fautif – qui exclut qui ? qui rejette qui ? – mais de tenter de dessiner une certaine mésentente liant les artistes de notre temps et le lieu de concentration de tous les diktats de l'art.

Résumons notre proposition simplement : la ville est un décor où les artistes n'ont de cesse de se placer ou d'être placés comme hors sujets par leur manière de partager le sensible. Leur rapport à la ville est comme une métonymie de leur art. Entendons-nous bien : il ne s'agit pas de trouver un quelconque point commun à tant d'esthétiques différentes. Je parle ici de régime de pensée de l'art. Malgré les différences temporelles, les dissonances artistiques, de langues, de milieux, tous ont en commun de faire partie du "régime esthétique" de pensée de l'art pour reprendre les distinctions de Jacques Rancière. Traversons l'histoire de l'art à toute allure. Dans **L'Art poétique**, Horace adapte les catégories d'Aristote en trois termes : *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Un bon artiste est celui qui respecte cet ordre-là lorsqu'il crée. Il commence par élire son sujet (*inventio*), il devra arranger son œuvre pour qu'elle forme un tout, une unité bien définie (*dispositio*), puis il donnera le style correspondant à son sujet (*elocutio*). S'il représente le peuple, ce sera une comédie ; s'il représente un sujet noble, il devra faire une tragédie. L'artiste est donc un sujet bien affirmé qui règne sur son art et qui sait parfaitement maîtriser les règles de convenance. C'est un bon ordonnateur, un metteur en ordre, prenant "le contrôle de l'univers" (Godard à propos d'Hitchcock).

L'Apothéose d'Arthur Bispo do Rosario



Pour reprendre les catégories de Jacques Rancière, "le régime esthétique" débute lorsque Flaubert écrit : "Le style est une manière absolue de voir les choses." Cela renverse les catégories classiques en faisant en sorte que le primat de l'œuvre soit porté sur le style (*elocutio*) et non sur la capacité d'élection (*inventio*).

Cependant, cette notion de style pose problème. Même de nos jours, le style est entendu comme l'expression personnelle d'un individu unique. Certains ont tendance à reprocher à l'art de notre temps de manquer de style, à la littérature d'être un recueil de poncifs, à la peinture de n'avoir rien à montrer, à l'art en général d'être sans estomac. Mais la formule de Flaubert n'entend pas que le style soit l'expression d'un "je" bien affirmé et sûr de lui, mais qu'il est "une manière absolue de voir les choses", c'est-à-dire délié de la notion de regard personnel. Le style est un regard qui voit à travers ce qui le regarde : la notion de point de vision – "je te vois" – et la notion de maîtrise – "je te choisis et te dessine" – perdent tout leur sens. L'artiste ne traverse plus les choses, la ville ; ce sont les choses qui le traversent. Le sujet s'efface peu à peu, l'esprit se laisse posséder. Maillol, Marchand, Bispo do Rosario, Barceló, Corpet n'ont pas besoin d'avoir les mêmes matériaux, d'être plus ou moins proches de tels courants (école de Paris, Art brut, hyper réalisme...) pour se retrouver. Ils se ressemblent sur leur capacité à devenir hors sujets.

Cette explosion du moi prend des formes différentes selon les artistes et la forme des cinq documentaires. Le modèle peut désormais occuper le

premier plan (Dina Vierny), prendre la parole et la garder (Alix Valin, modèle de Vincent Corpet dans le film) parce qu'il a autant de choses à dire que l'artiste dans ce va-et-vient d'affects. Le modèle est l'initiateur de la traversée, remémorant le désir que Maillol ressentit pour sa sœur, faisant prendre conscience de ses limites de peintre chez Corpet. Marchand tente d'expliquer son devenir chose lorsqu'il peint. Bispo do Rosario nous dit qu'il ne fait qu'obéir à des ordres de Dieu, que sa volonté est annihilée. Barceló ouvre une autre perspective : non plus sur la création mais sur la réception. De la difficulté de mettre en mot cette langue étrangère qu'est la peinture surtout quand elle nous regarde, Barceló fait de fines analyses parsemées de bégaiements ; il n'a pas le discours universitaire d'un maître parlant de son sujet, bien qu'il parle de filiations, des origines de la peinture jusqu'à lui. Le moi dominant est hors sujet si l'on est transpercé par les devenirs d'une couleur, par la vie de la peinture.

L'artiste du régime esthétique ne peut être qu'hors sujet, son rapport à la ville n'est qu'un reflet de sa relation aux choses. Dans **Matière et Mémoire**, Bergson écrit que nous ne regardons pas les choses, ce sont les choses qui nous regardent. Pour ne pas devenir fou, "le corps limite la vie de l'esprit", nous ne nous laissons traverser que par ce sur quoi nous avons prise. Ces artistes ont le courage d'annuler tout lien sensorimoteur, de rompre la distinction entre le dedans et le dehors, d'approcher la schizophrénie pour créer leur art. Un art... sans estomac. Ils ont donc composé avec leurs "corps sans organe", où les liens entre les images et les

mots, entre les signes et le sens, entre le modèle et l'artiste ne cessent de tourbillonner en refusant de s'organiser en un cosmos où tout aurait sa place et où l'artiste régnerait sur son art. L'art de ces artistes fait penser aux plans de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, quelque chose y brûle : les repères, la renommée, le sujet. Nous sommes finalement partis loin de la ville, sur les traces de cette déterritorialisation-là.

Florian Torrès



Avis de recherche : André Marchand

Avis de recherche : André Marchand

2005, 62', couleur, documentaire

Réalisation : Daniel Le Comte.

Production : Accord.

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

À Aix-en-Provence, Paris et Arles, Daniel Le Comte retrouve les traces, archives à l'appui, du peintre André Marchand (1907-1997). Enquêtant auprès de l'artiste (des entretiens peu de temps avant sa mort), d'amis, de galeristes ou de conservateurs de musées, il cherche à comprendre pourquoi cette figure emblématique de l'École de Paris au renom international, fleuron de la galerie Maeght après la guerre, tombe dans l'oubli dans les années 1960.

Marqué par Cézanne et par le hiératisme des figures égyptiennes, André Marchand crée d'emblée une peinture proche de la *Metafisica*, où des personnages inexpressifs sont placés comme sur une scène devant des cabanons austères. Les visions de la guerre marquent son art au point d'y introduire la couleur intense, d'abord sanglante, et la ligne noire, épaisse. Dès lors, le noir sera pour lui l'un des moyens d'évoquer la lumière qu'il traque partout. Exposant au côté de Bazaine, il n'évoluera pas comme lui vers la "non-figuration", car il veut percer les secrets de la Création. Ses **Baigneuses noires** très stylisées, présentées par Maeght à Paris, enthousiasment la critique. Plus tard, le peintre va troquer la lumière de la garrigue contre la "grande germination" des sous-bois. Le public déconcerté ne le suit pas. La figure humaine quitte l'œuvre qui se peuple d'animaux ou de reflets marins. Retrait volontaire du monde ? Cabale de Picasso ? La scène artistique oublie son nom. *L. W.*

Dina Vierny, une vie pour l'art

2006, 52', couleur, documentaire

Conception : Alain Jaubert, Marie-José Jaubert.

Réalisation : Alain Jaubert.

Production : Palette production, France 3 Sud.

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

Alain Jaubert nous dévoile, en sa compagnie, l'étonnante personnalité de Dina Vierny, Russe née en 1919 et émigrée très jeune à Paris. Durant ces dernières décennies, elle a lutté pour redonner au sculpteur Aristide Maillol dont elle fut le modèle, la place officielle que son œuvre méritait. Devenue galeriste après la guerre, elle a pu finalement créer en 1995 un musée et une fondation consacrés au Maître et à l'art moderne.

Avec une fougue qui semble ne l'avoir jamais quittée, Dina Vierny revient sur les épisodes décisifs de sa vie. Sur des photographies des années 1930, une jeune fille en short, au visage très rond, les yeux en amande, sourit radieusement. On retrouve son corps nu très plastique dans les sculptures du vieux Maillol qui magnifient ses mouvements naturels. Mais Dina est un modèle insolite : pendant qu'elle pose, elle étudie la biologie. Intellectuelle, engagée politiquement, elle va conduire pendant la guerre les réfugiés en Espagne à travers les montagnes près de Banyuls. Quand Maillol l'apprend, il la peint dans sa robe rouge, son signe de reconnaissance. Elle échappe finalement à deux arrestations, pose pour Matisse et Bonnard. Après la mort du Maître, cette collectionneuse invétérée ouvre une galerie et expose Rodin, Laurens, mais aussi des abstraits ou des Primitifs. Elle suit avant tout sa "sensation". Sa fondation Maillol sera pour elle une consécration. *L. W.*

L'Apothéose d'Arthur Bispo do Rosario

2004, 26', couleur, documentaire

Réalisation : Maione de Queiroz Silva.

Production : I. Synchron production.

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

Sous la forme d'une lettre, en voix *off*, Maione de Queiroz Silva adresse un hommage émouvant au visionnaire illuminé Bispo do Rosario, décédé en 1989. Durant sa longue vie passée en grande partie à l'hôpital psychiatrique, celui-ci n'a cessé d'accumuler des objets et de broder des tissus pour remplir sa "mission" divine de témoin du monde. Artiste à son insu, il est devenu le chef de file involontaire de l'art contemporain brésilien.

Fascinée par le "mystère de la créativité" dont Bispo est l'incarnation, la réalisatrice filme avec respect les patients actuels d'un asile d'aliénés près de Rio de Janeiro et dénonce les conditions inhumaines qui y régnaient jusqu'en 1980. Entré là en 1939 après sa vision, le mystique afro-brésilien va, malgré tout, prodiguer ses œuvres pour la reconstruction d'un monde meilleur. Les objets qu'il rassemble (chaussures, uniformes, draps, outils) sont autant de moyens de "représenter l'existence sur terre", tout comme ses *étendards* où les broderies évoquent noms de lieux, mots sacrés ou animaux de ferme. Au détour des phrases adressées à l'artiste en offrande posthume, des interviews de médecins ou d'un commissaire de la biennale de Venise, se dessine un créateur inlassable dont l'œuvre confine à l'art brut. Une énergie qui touche l'âme du Brésil : ce "battement qui vient de l'Afrique" et que l'on retrouve dans les fêtes religieuses de Japarutuba, la ville natale de Bispo. *L. W.*



Au Louvre avec Miquel Barceló

2004, 25', couleur, documentaire

Réalisation : Valeria Sarmiento.

Production : Ina, musée du Louvre, France 5.

Participation : CNC.

À sa table de travail ou déambulant dans les salles du musée du Louvre, l'artiste espagnol Miquel Barceló (né en 1957) évoque, par la parole et des croquis, son rapport avec les peintres qui l'ont précédé. Il commente les tableaux qu'il "fréquente" assidûment et dont quelques réminiscences s'invitent dans ses propres œuvres. Valeria Sarmiento pointe de la caméra les détails picturaux que Barceló dissèque goulûment. Pour Barceló, toutes les œuvres d'art sont contemporaines et dans une biographie télescopée de peintres qu'il s'est amusé à composer, il fait remonter sa filiation par ricochet jusqu'à Duccio en passant par Pollock et Velazquez. Arpenteur du Louvre, c'est en praticien qu'il regarde les tableaux de ses pairs. **La Raie** de Chardin, qui affiche ses tripes et laisse voir toutes les couches colorées qui la constituent, est pour lui "la peinture qui se montre". La matière épaisse et vive de ses propres natures mortes fait écho à "l'envie tactile" qu'il souligne chez Chardin. Dans les figues toujours plus crevassées de Melendez, Barceló voit nos portraits gagnés par la vieillesse. On en trouve chez lui la trace en 1994, dans **In extremis**. Mais l'artiste n'est pas pour autant bridé par le passé ; lorsqu'il illustre de ses aquarelles **La Divine Comédie** de Dante, il revendique la liberté de représenter les âmes qui se noient comme des *boat people* africains qui n'atteindront jamais l'Espagne. *L. W.*

3004 P

2002, 48', couleur, documentaire

Réalisation : Ludwig Trovato.

Production : La Terra Trema.

Participation : ministère de la Culture et de la Communication (DAP, Drac Champagne-Ardenne).

De la toile blanche au tableau terminé (**3004 P**), Ludwig Trovato filme Vincent Corpet à l'œuvre dans son atelier, face à son modèle. Le peintre transforme patiemment une matière picturale épaisse et colorée en un nu féminin grandeur nature, réaliste et tout en nuances. En voix *off*, l'artiste et la jeune femme commentent l'expérience vécue, avec la distance du spectateur regardant pour la première fois ces images.

Pour construire ses portraits en pied, Vincent Corpet part de couleurs pures, brossées en taches, qu'il ne cesse de recouvrir pour les fonder et obtenir des demi-teintes, elles-mêmes retouchées (parfois même au cutter), plus aptes à imiter la chair. La confrontation permanente entre le modèle en pose et la toile à laquelle le peintre donne forme nous fait éprouver le passage de la vie à l'art. L'art fige la vie et Alix Valin dit se sentir comme un "gisant redressé". Mais si la représentation tue l'individu qu'est le modèle, c'est pour mieux saisir ce qu'il a en commun avec ses semblables : le destin. L'expérience acquiert une valeur générique. La nudité qui mettait la jeune fille mal à l'aise se transforme en un nu universel. Et les couches picturales claires laissent affleurer "le bouillonnement de la couleur sous la peau", donc la vie. Vie qui se dégage aussi du film, grâce aux réactions tantôt émotives tantôt finement réfléchies de la jeune modèle. *L. W.*

la ville vue par...

La ville vue par... l'écrivain, le libraire et la médiathèque.

"Il sera toujours plus beau d'aller au belvédère en passant par le pont, qu'au ciel en traversant la rivière." Franz Kafka.



la puissance des lieux

Au fil des films **Qui était Kafka ?** de Richard Dindo, **Edmond Charlot, éditeur algérois** de Michel Vuillermet, **La Médiathèque de Sendaï** de Richard Copans et **Autour de La Virgule** de Christian Girier, "divagations en quatre stations" par Marie-H. Desestré.

prague

Kafka aimait et n'aimait pas Prague ; il y vivait sans pouvoir y vivre. Il la connaissait par cœur ; elle l'étouffait, justement parce que c'était sa ville natale, celle du père. Son atmosphère était, disait-il, à l'origine de sa maladie. Sa haine des juifs y est palpable, qu'il ressentait avec acuité et qui marque toute son œuvre, selon Max Brod.

Même si le film de Richard Dindo n'est pas une analyse de la relation de Kafka à sa ville et de sa place dans son œuvre, Prague d'hier et d'aujourd'hui est très présente. Les visages des témoins viennent s'y incruster. Vraie ville, vrais faux témoins qui, de l'endroit indéfini où ils se trouvent, nous disent "leur" Kafka, la personne surtout, et un peu l'écrivain.

Le cinéma de Dindo est un cinéma du deuil et de la reconstitution : les témoins d'une vie et d'une disparition reviennent toujours sur les lieux (de l'énonciation, du récit) pour appuyer leurs dires, revivre les événements et s'en délivrer. Peu importe si les témoins (Felice Bauer, Max Brod, Dora Diamant, Milena Jesenska, Gustav Janouch, Max Pulver) sont morts : des acteurs jouent leur rôle, disent ce qu'ils ont écrit. Peu importe si les acteurs ne sont pas physiquement sur les lieux (comme dans **Rimbaud, une biographie**, 1991) : l'artifice du film les y replace. Leurs voix construisent les facettes du portrait. Les images vont et viennent de l'intérieur à l'extérieur : des vues générales à une tasse bleue, du ciel changeant aux motifs des tentures et tapis, de la couleur intense au noir et blanc. Les fondus enchaînés, quasi systématiques, contribuent à l'élégie, comme la musique – chants en hébreu ou yiddish accompagnés ou non de piano – la brume et les fumées à l'horizon, les statues du pont Charles.

La ville en hiver est immobile ; dans les images d'archives seulement l'animation règne. Le calme culmine dans le cimetière ; pourtant, la caméra

s'ébranle dans un travelling latéral qui nous mène jusqu'à la tombe de "Franz Kafka, 1883-1924". Tout tourne autour de l'absence et de la postérité. Les phrases de Kafka, extraites de ses lettres – variations sur les thèmes de la promenade, de l'amour et de la difficulté profonde de vivre par la voix de Sami Frey – et le visage de Kafka, par les photographies, viennent hanter le film. On pense à Robert Walser, à son ultime promenade dans la neige. Comme en écho, un travelling avant sur un chemin enneigé que veillent de grands arbres noirs.

Kafka n'est plus là, et pourtant si : il se raconte et sourit. Gustav Janouch, le jeune homme pétri d'admiration, dit que le Docteur Kafka vit toujours en lui, qu'il lui "a donné force et soutien" et qu'il est "un exemple inébranlable de force et de vie". Cet homme torturé, génial et désespéré, qui est mort "de voir trop clairement le monde" (dit Milena Jesenska), laisse aussi cette trace.

Richard Dindo montre encore une fois avec précision la puissance de la parole, des choses et des lieux. Le gramophone tourne. Dora Diamant est partie en Palestine sans Kafka. Le lit blanc devant lequel s'agite un rideau est à la fois celui de la mort et celui de "l'éternel printemps".

alger

Edmond Charlot aime Alger. Il y est né, comme son père et son grand-père. Ce vieil homme discret était l'un des plus grands éditeurs de langue française. Dans les années trente, il a suivi avec Albert Camus les cours de philosophie de Jean Grenier. Il aurait pu rester vendeur de cachous, mais est devenu libraire de la petite et mythique librairie algéroise, *Les Vraies Richesses*, et éditeur des premiers textes de Camus, comme **L'Envers et l'Endroit** ou **L'Été à Alger**.

Une histoire "d'amitié et de Méditerranée", une histoire aussi d'engagement, tout autant littéraire que politique, loin du folklore colonial. Après le débarquement américain en Algérie en 1942, il est

l'éditeur de la France libre. Après quelques années dans le Paris d'après-guerre, d'où le chassent ennuis financiers et jalousies de ses confrères, il rentre à Alger où il restera jusqu'au début des années soixante. L'OAS plastique sa librairie en 1961, détruisant toutes ses archives. Puis l'Indépendance le contraint malgré tout à l'exil. Jusqu'à sa dernière librairie, installée à Pézenas, toujours proche de la Méditerranée.

Ses revues ont été les égales de la NRF, et sa collection de littérature étrangère, *Les Cinq Continents*, l'égale de *Du monde entier*. Il a publié Max-Pol Fouchet, Vercors, Aldous Huxley, Emmanuel Roblès, Joë Bousquet, André Gide, et dans les années cinquante, la première génération d'écrivains algériens francophones. Son influence est grande, aussi bien dans l'histoire de la littérature que sur la vie culturelle d'Alger et les remous politiques de l'Algérie ; jusqu'aux années quatre-vingt-dix, où "la bande à Charlot" aide les écrivains algériens en danger. Il a créé, par son travail et contre vents et marées, une grande communauté vivante.

Edmond Charlot est un passeur de livres, un passeur de textes, auprès des écrivains comme auprès du grand public. Son visage en gros plan, presque aveugle, impressionne. Il semble s'effacer devant ce qu'il a accompli, avec humour et légèreté. Dans le film l'accompagnent les images du port et des rues d'Alger, les enfants qui plongent dans la Méditerranée, les livres bien sûr, les écrivains qui se sentent ses héritiers, l'intégrité de Jules Roy, la voix d'Albert Camus, dont on entend le discours de réception du prix Nobel. Cette voix arrive jusqu'à nous, malgré l'accident de voiture de 1960. Edmond Charlot est mort peu après le film. Auprès de lui, auprès d'eux, passe le siècle.

Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde ne se défasse. Héritière d'une histoire corrompue où se mêlent les révolutions déchuës, les techniques devenues folles, les dieux morts et les idéologies exténuées, où de médiocres pouvoirs peuvent aujourd'hui tout détruire mais ne savent plus convaincre, où l'intelligence s'est abaissée jusqu'à se faire la servante de la haine et de l'oppression, cette génération a dû, en elle-même et autour d'elle, restaurer à partir de ses seules négations un peu de ce qui fait la dignité de vivre et de mourir.

(Albert Camus, in **Discours de Suède**)



Qui était Kafka ?

Qui était Kafka ?

2005, 97', couleur, documentaire

Réalisation : Richard Dindo.

Production : Les Films d'ici, Arte France, SF Schweizer Fernsehen, Lea Produktion/Zürich.

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

Prague, ville chérie et honnie par Franz Kafka, sert de cadre à une biographie intimiste de l'écrivain, allemand par la langue, juif par l'hérédité et tchèque en dépit de tout. Le récit chronologique de ses tribulations, depuis sa naissance en 1883 dans une famille de commerçants bornés jusqu'à sa mort précoce en 1924 d'une tuberculose du larynx, s'appuie sur son propre témoignage (ses journaux, sa terrible **Lettre au père**) et ceux de proches.

La personnalité tourmentée de Kafka ressort moins ici de ses livres (la plupart posthumes) que des souvenirs de ceux qui l'ont aimé, écouté, épaulé dans ses innombrables moments de faiblesse physique et de désespoir moral. Interprétés par des comédiens quadra voire quinquagénaires, les personnages de Max Brod, Max Pulves, Gustav Janouch, Felice Bauer, Milena Jesenska et Dora Diamant témoignent une dizaine d'années après sa mort, lorsque le génie de leur ami a été pleinement reconnu. Ils évoquent sa vie publique d'employé d'une compagnie d'assurances, sa vie secrète et nocturne d'écrivain (Max Brod s'est bien gardé de brûler les manuscrits dont il était dépositaire), son ressentiment violent contre un père destructeur, ses exaltations amoureuses... Tourné dans le centre historique de Prague, notamment à la synagogue espagnole et au vieux cimetière juif, illustré de mélodies juives, cette évocation mélancolique s'appuie aussi sur des photographies d'archives peu connues. *E. S.*

Edmond Charlot, éditeur algérois

2005, 50', couleur, documentaire

Conception : Dany Toubiana.

Réalisation : Michel Vuillemeret.

Production : Tara films.

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (CNL), Drac Limousin, CR Limousin, ENTV.

Fondateur d'une librairie à Alger, Edmond Charlot joue, dès les années 1930, un rôle central dans le réveil littéraire de la colonie. Organisé autour d'un entretien, ce portrait s'appuie sur les témoignages d'écrivains des deux rives de la Méditerranée et sur des documents d'archives. Des citations de Camus, Roblès, Audisio, Amrouche, Tandjaoui et Metref complètent cette évocation d'une vie consacrée à la littérature, l'amitié et la résistance.

Né en 1915, Edmond Charlot se lie avec Camus dès ses années de lycée. Il a vingt ans lorsque, encouragé par son ancien professeur de philosophie, Jean Grenier, il ouvre la librairie des *Vraies Richesses* et commence à éditer la jeune littérature anti-fasciste. Premier éditeur de Camus, il encourage de nombreux talents parmi les Européens progressistes et reçoit le soutien prestigieux de Gide. Lorsque Alger devient le QG de la France Libre, Charlot est l'éditeur officiel de la Résistance. Mais malgré quelques grands succès à la Libération (Kessel, Roblès, Jules Roy), il ne parvient pas à s'imposer à Paris. De retour en Algérie, il s'engage dans le combat anti-colonial et publie les premiers auteurs indigènes (Mouloud Feraoun, notamment). Après l'Indépendance, il regagne la France d'où il continuera à soutenir la nouvelle littérature algérienne. La caméra revisite la ville d'Alger et les paysages éblouissants, tragiques et sensuels qui ont marqué à jamais Charlot et ses amis. *E. S.*

Autour de La Virgule

2005, 58', couleur, documentaire

Réalisation : Christian Girier.

Production : Yenta production, Image plus.

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

S'il existe en France quelques milliers de points de vente de livres, les véritables librairies sont rares. Une centaine d'entre elles jouent un rôle d'avant-garde ; elles entretiennent une sorte "d'effervescence autour du livre", selon le beau mot de l'éditeur-écrivain Hubert Nyssen, en reliant entre eux lecteurs, auteurs, éditeurs et diffuseurs. Pierre Akiane anime une de ces librairies phares, *La Virgule*, sise rue Guy Moquet, Paris 17^e.

Depuis vingt ans qu'il a ouvert sa librairie, ce passionné de littérature a su tisser des liens avec les habitants et les commerçants du quartier. On vient à La Virgule pour acheter des livres, bien sûr, mais aussi pour solliciter un conseil, bavarder avec le patron, rencontrer un écrivain (Fred Vargas, Nancy Huston, Pierre Péju...) à l'occasion d'une vente-signature, écouter un concert de clarinettes, échanger des impressions avec d'autres lecteurs (des lectrices surtout), composer des haïkus ou donner un coup de main bénévole. À l'occasion, on y boit un verre en dégustant des fromages choisis avec autant de gourmandise que les livres. Le film s'attache à présenter toutes les facettes de l'activité de ce libraire exemplaire, engagé dans un dialogue permanent avec des professionnels aussi divers que le diffuseur indépendant Bernard Baron, l'éditeur artisanal Olivier Brun, les bibliothécaires de la section jeunesse de Saint-Ouen ou le poète et typographe Jean-Hugues Molineau. *E. S.*

sendaï

La médiathèque construite par l'architecte japonais Toyo Ito à Sendaï aime la ville au point de la laisser entrer en elle par ses grandes parois de verre escamotables. Cet étonnant bâtiment, au cœur duquel le vide est capital, joue le rôle d'une agora, et c'est logique, car ce sont les habitants qui en ont élaboré le projet. La médiathèque est ouverte tous les jours, de 9 h à 22 h : un idéal pour tout usager, pour tout citoyen.

Le film, comme tous ceux de la série **Architectures**, démonte et remonte le bâtiment, afin que le spectateur s'en fasse une image claire, compréhensible, lumineuse. C'est bien de transparence et de lumière qu'il s'agit ici : quelque chose de flottant y est à l'œuvre, qui tient un peu de la fluidité de l'eau, de l'immatérialité de l'air.

D'abord, par un lent travelling nocturne, on découvre le bâtiment dans la ville, avec la végétation des abords. Il ressemble à un millefeuille d'étages vitrés, aux lumières ondoyantes.

Puis apparaît sa structure, des cylindres irréguliers qui semblent onduler vers le ciel comme des tiges de bambou, autour desquels les six étages sont construits. Tout le bâtiment paraît si peu solide... Le verre est partout, dépoli ou sablé, doublé pour l'isolation, strié. La femme de ménage qui essuie les vitres semble dessiner sur le ciel. À l'intérieur, le moins de cloisons possible. Elles sont mobiles, parfois en tissu, rarement rectilignes, sauf à l'étage des expositions. Le bâtiment permet respirations et circulations ; des pratiques apparemment antagonistes s'y croisent harmonieusement, comme obéissant à une évidence. Il y a peu de frontières entre le travail interne ou face au public pour le personnel, entre public enfants et public adultes, entre être lecteur et spectateur d'un film, entre la visite d'expositions et la consultation d'Internet, entre boire un verre ou simplement laisser son regard s'évader, au bord du vide. C'est presque trop beau pour être vrai.

L'architecte dit que dans ce lieu-là tout peut s'écrire, des usages actuels aux usages futurs. Le virtuel semble en harmonie avec le réel, les frontières entre la réalité et le rêve s'effacent. On entre dans une modernité accueillante, tout en calme et douceur, qui rejoint une forme d'éternité en action, ou d'infini si l'on veut. Tout est là, à portée de main : on est libre de le prendre si on le souhaite.

paris

Ce quartier du XVII^e arrondissement de Paris aime sa librairie, *La Virgule*. Pour aborder cette dernière station, on aurait envie d'écouter de la musique. C'est ce que fait le film, s'accompagnant de l'enregistrement d'un concert donné pour les vingt ans de la librairie. Mais on préférerait le rock'n roll au hautbois, moins de consonance sur l'air de "avant c'était mieux" ! Bien sûr, Kafka n'est plus seul, il a plein de petits copains pas toujours fréquentables, qui ne durent que le temps d'un d'été et vont droit au pilon. Mais la situation n'est pas si simple : les "vrais de vrais", on les reconnaît comment ? Voici ce qu'écrit Jérôme Vidal, dont le texte a été publié dans une plaquette diffusée lors de la Journée

de la librairie indépendante (aux éditions Thierry Magnier) : "Il faut recevoir avec la plus extrême prudence les discours qui décrivent notre présent comme un désert culturel et éditorial."

On s'était dit : un film sur un libraire, quel bonheur ! Mais patatras. On n'a rien *a priori* à lui reprocher à ce film, son sujet est respectable, tout est bien comme il faut : on y retrouve la chaîne du livre, de l'écrivain au lecteur en passant par l'éditeur (Hubert Nyssen en figure tutélaire et *leitmotiv*), l'imprimeur, le diffuseur et les bibliothécaires. Il montre l'espace exigu de la librairie inscrite dans son quartier – le voisin fromager est savoureux – et la convivialité et l'amour de la littérature au moment des rencontres avec les écrivains (Fred Vargas, Nancy Huston, Pierre Péju) qui lisent, causent et partagent un repas avec leurs lecteurs. Le libraire et son travail de fourmi industrielle et amoureuse sont importants, et il est important de les montrer, quand la lecture et la culture pourraient devenir seulement un divertissement soumis aux lois du marché. Ça n'empêche, on s'ennuie devant tant de bonne conscience, devant tant d'efforts pour faire joli. Il suffirait d'un rien, d'un quart de tour, pour que le film prenne un peu plus de hauteur et moins d'application, plus d'invention et moins d'explications. Il aurait eu tout à gagner de donner une vision moins folklorique et plus polysémique du lecteur et de son acte de lecture. À ce propos, écoutons Michel de Certeau : "Lire, c'est être ailleurs, là où ils ne sont pas, dans un autre monde [...], c'est créer des coins d'ombre et de nuit dans une existence soumise à la transparence technocratique". Être ici, dans la ville, et à la fois être partout, dans l'espace ouvert des récits.

Marie-H. Desestré



Architectures La Médiathèque de Sendaï

2004, 26', couleur, documentaire

Conception : Richard Copans, Stan Neumann.

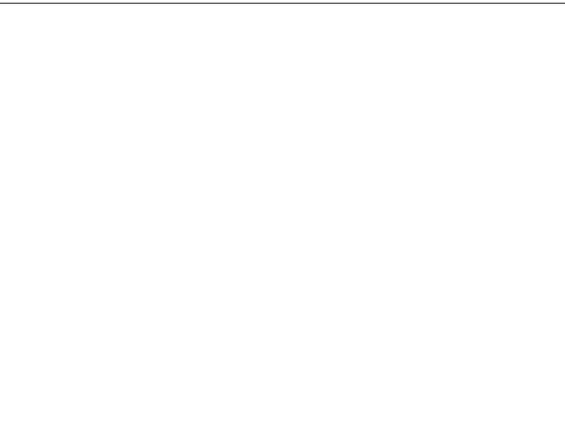
Réalisation : Richard Copans.

Production : Les Films d'Ici, Arte France, Centre Pompidou.

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

Derrière une façade de verre, d'étranges structures en tubes blancs traversent le bâtiment sur toute sa hauteur. Construit par Toyo Ito, de 1995 à 2001 à Sendaï au Japon, ce "grand magasin des médias" répond aux attentes de transparence et de liberté exprimées par la commande. L'architecte s'en explique. Richard Copans compose avec la fluidité de cette architecture qui s'efface... mais qui peut résister aux plus violents séismes.

"Cela a commencé par l'image de quelque chose de flottant dans un aquarium", dit Toyo Ito. Les treize structures de tubes torsadés qui s'élèvent dans un mouvement aléatoire ont, en effet, la fluidité des algues. Une maquette indique leur répartition et rend visible des principes constructifs innovants. La caméra explore les sept plateaux sur lesquels se répartissent la bibliothèque, les lieux dédiés au multimédia, les galeries d'exposition, les bureaux. Un programme complexe, où règne pourtant un sentiment de liberté : les cloisonnement fixes sont quasi inexistantes et des espaces volontairement indéfinis sont disponibles au gré des usagers. Au rez-de-chaussée, intérieur et extérieur se confondent pour former une place publique, ouverte par beau temps. Entre métaphore et prouesse technique, cette architecture qui dialogue avec la ville semble aussi inspirée que les univers virtuels qu'elle abrite. **A. M.**



image/mouvement [2]

Suite du dossier **image/mouvement** publié dans le n° 21, les deux courts-métrages **Manmuswak**, d'Olive Martin et Patrick Bernier, et **Mike**, d'Alain Declercq, ont tous deux bénéficié du soutien du CNAP (Centre national des arts plastiques) et font leur entrée au catalogue **Images de la culture**.

le cas des k.

Manmuswak a été programmé aux festivals de Rotterdam et de Locarno en 2005. En 2006, ce film a obtenu le Grand Prix du Jury du court-métrage au Festival Premiers Plans d'Angers et le prix de la meilleure fiction au Festival de Douarnenez. Réflexion sur la situation des sans-papiers et sur notre perception de l'étranger, le film relate la journée de K., Africain immigré en France, qui partage son temps entre différents postes de vigile et quelques rencontres insolites. Entretien avec Olive Martin et Patrick Bernier, réalisé par Sylvain Maestraggi.

Les artistes Olive Martin et Patrick Bernier vivent et travaillent à Nantes. Depuis leur rencontre à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1996, ils ont collaboré à plusieurs reprises sur des projets communs tout en développant leurs propres travaux. Olive Martin travaille en photographie et en film sur la question de l'identité, qu'elle définit comme "singularité quelconque" : **Tous les garçons s'appellent Patrick** (1998) ; **Loop** (1999) ; **Jalousies** (2000) ; **Patrick(s) Bernier(s)** (2001) ; **Après le T.A.T.** (2002) ; **Américains d'Amérique** (2006). Patrick Bernier travaille autour des notions de récit et d'hébergement, au travers de dispositifs multimédia (**Cam and Chat**, 1998-2001) et de projets radiophoniques, puis en collaboration avec le conteur Carlos Ouedraogo qui fait le récit des déplacements et des expositions de l'artiste (**Quelques K de mémoire vive**, 2003). Olive Martin et Patrick Bernier animent également à Nantes une programmation croisée de films de cinéma et de films d'artistes : **Contrechamp**¹. **Manmuswak** est le premier film qu'ils réalisent ensemble.

Que signifie Manmuswak ?

Olive Martin : Manmuswak, "man must walk", est le nom d'un personnage de **Sozaboy**, un roman de l'auteur nigérian Ken Saro-Wiwa qui parle des enfants soldats à la frontière du Nigéria. Ce

personnage retourne sa veste pour sauver sa peau. Cela a été pour nous une sorte d'éclairage sur l'écriture du film. C'est du *rotten english*, un anglais mélangé aux langues locales. La traduction française, "l'homme-doit-vivre", sonnait moins bien que la version originale qui, par ailleurs, évoquait mieux encore notre personnage, cet homme qui marche à travers la ville.

Vous êtes artistes tous les deux, qu'est-ce qui vous a décidé à faire ce film ?

O. M. : Je suis plutôt du côté de l'image, Patrick, du côté de l'écrit et du récit, mais nous avons toujours été cinéphiles. Durant un séjour d'étude à Chicago en 1999, j'ai suivi une formation de cinéma et j'ai réalisé un petit film en 16 mm noir et blanc, qui est à l'origine de **Manmuswak**. Cela s'appelait **Loop**, du nom que l'on donne au centre ville de Chicago à cause de la boucle qu'y effectue le métro aérien. C'est un film dans lequel un même couple est joué par différents acteurs, qui se relaient par le biais du langage cinématographique, entre les coupes, dans le plan ou hors du plan. Le sujet de **Manmuswak** vient de nos retrouvailles avec un ami ivoirien, venu nous rendre visite à Nantes. Quelqu'un que Patrick avait rencontré au cours d'un séjour d'étude à Abidjan et dont la vie, le parcours, faisaient écho à ce premier projet réalisé à Chicago, dans la mesure





Manmuswak

2005, 16', couleur, fiction

Réalisation : Patrick Bernier, Olive Martin.

Production : Cyanéa production, GREC.

Participation : ministère de la Culture et de la Communication (DAP), Fasild, CR Pays-de-Loire.

Du matin au soir, K., immigré africain, parcourt la ville. Levé tôt pour prendre son poste de vigile au supermarché, il est remplacé plus tard par un autre avec qui il échange sa veste. Après une journée émaillée de rencontres mystérieuses, K. redevient vigile pour une boîte de nuit, puis rentre chez lui. Est-ce bien le même personnage que nous avons suivi ? Plusieurs acteurs endossent son identité.

S'il s'inspire de témoignages de sans-papiers, **Manmuswak** n'est pas un documentaire. Réalisé par deux artistes, ce court-métrage ne cherche pas à produire un discours sur le sujet mais questionne avant tout le regard que nous portons sur les étrangers. Les séquences qui s'enchaînent, situations flottantes, muettes et distancées, laissent libre cours à l'interprétation. Le choix de sept acteurs qui se relaient dans le rôle de K. est le premier de ces effets de distanciation ; mais les relations que tisse le personnage le long de son parcours sont tout aussi énigmatiques. Qui est K. ? Par quelle ironie garde-t-il les "frontières" de nos supermarchés ? Au milieu d'une foule masquée est-il encore un étranger ? Son anonymat est-il une faiblesse de notre regard ou, pour lui, une chance de survie ? Si chaque séquence est une variation sur l'identité, la dernière nous rappelle, le temps d'un geste, que l'insolite est parfois l'expression d'un regard lucide sur la réalité. *S. M.*

où il partageait son identité avec d'autres gens pour pouvoir survivre en France. **Manmuswak** est né de la coïncidence entre le vécu de cet ami et ce que j'avais imaginé pour **Loop**.

Patrick Bernier : Quand nous sommes arrivés à Nantes il y a 5 ans, j'ai mis entre parenthèses mon activité artistique pour militer dans une association de solidarité avec les sans-papiers et demandeurs d'asiles. Dans cette association, je rédigeais des récits de réfugiés et des lettres pour la préfecture. J'ai travaillé avec des personnes qui vivaient la situation décrite dans le film. Cela m'a permis de mettre des noms et des histoires sur les visages des gens qui travaillaient comme vigiles devant les fast-foods ou les banques. Cela m'a frappé d'autant plus qu'ils restent la plupart du temps anonymes, à la fois parce qu'on ne fait pas l'effort de les connaître, mais aussi parce que cet anonymat les protège.

O. M. : Nous avons déjà travaillé ensemble, mais avec ce film, mon intérêt pour les questions liées à l'identité et la réflexion de Patrick née de cet engagement militant se rencontraient vraiment. C'est ce qui a déclenché l'écriture.

Votre personnage s'appelle K. Est-ce une référence à l'univers de Kafka ?

O. M. : Oui, la situation de ces personnes est kafkaïenne, mais ce K. est d'abord venu de l'initiale du prénom de la personne qui nous a inspirés. Au moment où nous avons écrit le film, il était dans une situation difficile, il n'avait pas de papiers, et donc on ne pouvait pas le nommer sans avoir le sentiment de le mettre en danger. On a pris l'habitude de l'appeler K. dans nos demandes de subventions, au scénario, sur le tournage...

P. B. : Ce nom-initiale n'apparaît cependant que dans le synopsis et au générique. Le synopsis suppose l'unicité du personnage, le film la remet en question et le générique donne le fin mot en faisant défiler les noms des sept acteurs pour le même rôle de K.

La bande sonore est très présente. Comment avez-vous travaillé le son du film ?

P. B. : Nous avons décidé très tôt dans l'écriture que le film serait sans dialogues. Nous avons présenté le projet très en amont à Géry Petit, un ami compositeur, qui nous a dit qu'il serait également intéressé par la prise de son. Nous avons un parti

pris très net qui était d'enregistrer non pas près de l'action, mais près de la caméra. Tout le film est construit selon ce principe : réalisateur, caméra et spectateur se tiennent à distance du personnage, distance qui se réduit au cours du film. La prise de son au niveau de la caméra a posé quelques problèmes au début du tournage. Nous avons travaillé avec une équipe de professionnels du cinéma. Nous étions les seuls, avec le compositeur preneur de son, à ne pas l'être. Lui savait ce qu'il faisait, mais pour les techniciens cela paraissait aberrant.

O. M. : L'équipe nous disait qu'il fallait avoir le matériel sonore le plus neutre possible pour pouvoir le retravailler en post-production, alors que nous avions mis toutes nos intentions dans la prise directe du son. Si cela nous a effectivement posé des problèmes techniques, nous sommes contents de l'avoir fait parce qu'ainsi, nous avons dû tenir nos intentions jusqu'au bout, ce qui nous a aidé au montage. Et puis cela a occasionné des choses qui n'auraient pas existé, si on avait travaillé de manière plus classique à la prise de vue.

P. B. : Par exemple, la ville est rendue très présente grâce à la rumeur persistante qui baignait nos prises de son.

O. M. : Il y a des passages, comme la scène du supermarché, qui ressemblent à du son direct, mais qui sont complètement recomposés. Nous pensions qu'il y aurait moins de musique, mais du son direct retravaillé sous forme mélodique. Finalement, nous avons eu besoin de la musique au montage. Le projet, moins classique à l'origine, plus proche de l'art contemporain, a pris un caractère plus cinématographique au cours du travail.

Les acteurs sont-ils professionnels ? Comment avez-vous travaillé avec eux ?

P. B. : Seuls les deux acteurs qui jouent la scène sur le banc du Jardin des Plantes sont des professionnels du spectacle : l'un, Carlos Ouedraogo, est acteur-conteur ; l'autre, François Grippeau, est danseur-chorégraphe. Encore ont-ils participé en tant qu'amis, tout comme les autres acteurs et actrices. Beaucoup sont des militants du GASProm, des personnes que j'ai croisées à cette association de solidarité et qui vivaient cette situation. Et puis il y a notre ami Koulin qui joue K. à la fin du film.

O. M. : Les acteurs ont aussi accompagné l'écriture du film, et ils savaient par qui ils étaient relayés et pourquoi. Comme ils ne se ressemblent pas, il fallait



qu'il y ait des attitudes et des gestes qui se retrouvent. On était soucieux de maintenir une cohérence, donc il fallait être juste à tous les points de l'écriture, jusqu'au montage.

Dans quel rapport placez-vous le spectateur vis-à-vis de K. ?

P. B. : Dans un rapport de méconnaissance. Quand nous présentons le film et qu'on nous demande si c'est une fiction ou un documentaire, on répond que c'est une fiction sur la situation, la vie de ces personnes, mais une sorte de documentaire sur notre façon de les percevoir. Nous avons essayé d'aborder la situation des immigrés du point de vue dont nous, Français, Blancs, habitant en centre ville, sommes amenés à percevoir ces personnes : d'abord de loin, de manière indifférenciée. Nous avons construit le film sur cette distance et sur sa réduction progressive.

O. M. : Avec toujours l'idée que la caméra regarde, qu'elle a un regard naïf qui peut tourner au regard inquisiteur, un regard qui devient très insistant, entre curiosité et surveillance.

La scène où K. est observé par un autre Africain via la caméra de surveillance d'un magasin pousse cette logique jusqu'à l'absurde.

P. B. : C'est un condensé de cette situation paradoxale où des personnes à qui l'on dénie le droit de rester en France ne se voient offrir que des petits boulots de vigile, donc de surveillance. La scène du magasin, c'est en quelque sorte le surveillé qui se surveille. Ces gens ne sont pas acceptés sur le territoire et pourtant, ils sont placés dans la situation cynique d'avoir à le garder.

Le film oscille entre un point de vue documentaire et des séquences énigmatiques. Comment avez-vous construit ces séquences ?

O. M. : La lecture des séquences reste ouverte. Nous avons essayé de diriger cette lecture sans pour autant la figer. Le film est construit sur des séquences qui apportent chacune des éléments du propos général, tout en restant volontairement ambiguës. Ces séquences poussent à l'interprétation : qu'est-ce que vous avez vu ? Chaque fois, nous avons souhaité donner plusieurs indices de lecture.

P. M. : La scène du banc à ce titre est emblématique. Chaque fois que l'on demande au public ce qu'il a vu dans cette scène, les réponses sont très différentes, mais très affirmées : c'est très clairement un *deal* de drogue, un trafic de passeport, une scène de drague...

Dans ces séquences ambivalentes, comme celle de la prière, K. semble nouer un ensemble de relations qui le font échapper à l'anonymat de sa fonction.

O. M. : Le film présente un homme seul, mais nous voulions aussi parler du réseau dans lequel entre cet homme, du réseau d'intimité et de soutien qui lui permet de survivre et de résister.

P. B. : Cela vient encore une fois du témoignage de cet ami qui, arrivé à Nantes quelques mois après nous, connaissait mieux la ville que nous parce qu'il la sillonnait toute la journée. Il y connaissait plus de monde parce qu'étant hors routine mais aussi très volontaire, il était amené à interagir.

O. M. : La scène de la prière, ou plutôt de bénédiction, est une citation du film d'Ousmane Sembène, *Le Mandat*, où un père de famille à Dakar reçoit un mandat de son neveu qui travaille comme balayeur à Paris. Pour retirer le mandat, il a besoin d'une pièce d'identité qu'il n'a pas. Dans ce film, il y a une scène assez étonnante où il remercie, en pleine rue, un autre de ses neveux qui l'a aidé dans ses démarches. Reprendre cette scène nous permettait d'évoquer cette idée de réseau de solidarité.

O. M. : La séquence du carnaval est un autre moment du film où cette solidarité est mise en scène. On y voit K. entouré avec bienveillance de masques et de figures déguisées, comme dans un autoportrait du peintre belge James Ensor. K. se fond dans le groupe, il s'y camouffle. Il n'a pas de masque, mais il est un masque.

Quels sont les liens entre votre travail artistique et ce projet ?

O. M. : J'ai travaillé sur une série de photographies d'après le *Thematic Aperception Test*, qui a donné lieu à une livre intitulé *Common Objects*². Le *TAT* est un test psychologique qui repose sur l'idée de projection, comme le test de Rorschach, sauf qu'il est figuratif et non abstrait. Ce ne sont pas des taches, mais des scènes où des personnages sont en situation. Comme pour *Manmuswak*, ce sont

des scènes ambiguës qui ont pour but d'être les plus ouvertes possible à la lecture du patient. J'ai réalisé des photographies noir et blanc très posées, qui tentent d'être fidèles aux images du test. Dans la mesure où les images d'origine, fabriquées dans les années quarante aux États-Unis, sont très inspirées par Hollywood, le résultat est assez cinématographique.

P. B. : Quant à moi, cette activité militante de transcription écrite de récits d'immigrés m'a donné l'idée de renverser la situation dans mon travail artistique, en confiant le récit de projets que j'avais réalisés à un conteur. Ainsi dans les deux épisodes de *Quelques K de mémoire vive*, Carlos Ouedraogo prend en charge le récit de ma participation aux expositions *Lascaux 2*, à la Villa Arson à Nice, et *I Am a Curator* à la Chisenhale Gallery à Londres. Carlos conte à la première personne, il endosse mon identité, mais cette identité est partagée. Comme le récit n'est pas écrit, il y a dans ce qu'il raconte autant ce que je lui ai raconté que ce qu'il amène : son vocabulaire, son histoire et sa mémoire. Nous parlons d'identité "augmentée". C'est une forme qu'on continue à interroger ensemble avec Olive sur un projet qui s'appelle *Bienvenue chez nous*. Lors d'un séjour à Montréal, nous nous sommes intéressés assez logiquement au questionnement identitaire très fort au Québec. Nous avons travaillé avec une conteuse d'origine franco-canadienne, Myriame El Yamani, qui fait le récit de notre vie sur place, le choix d'anecdotes du quotidien venant interroger nos pratiques respectives, ainsi que sa propre expérience de l'exil.

Comment Manmuswak a-t-il été reçu ?

P. B. : Il a bien circulé dans les festivals. Dans le milieu associatif nantais, il y a eu parfois des malentendus parce que certains attendaient un film militant. On nous demandait où étaient les sans-papiers dans le film ? Nous voulions justement faire un film qui parle de la situation des sans-papiers sans imposer un discours militant.

L'avez-vous montré à des sans-papiers ?

O. M. : On ne l'a pas fait pour eux, mais pour les autres. Eux savent très bien tout ça, même si pour eux, c'est important aussi de savoir comment on les regarde. Mais le film s'adresse plutôt à ceux qui ne connaissent pas cette situation.

Le jeu sur l'identité du personnage pourrait rappeler *Moi, un Noir* de Jean Rouch, où le commentaire en off et l'usage des pseudonymes déjouent le caractère à la fois vague et réducteur du titre. Y avez-vous pensé lors de la préparation de votre film ?

O. M. : Nous avons suivi les séances qu'il animait à la Cinémathèque à Paris. La question du point de vue chez Jean Rouch – savoir se situer par rapport à ce dont on veut parler – est quelque chose d'essentiel pour nous. Il laissait les gens prendre la parole pour eux-mêmes. Ses films posent sans arrêt ces questions de cinéma.

P. B. : Nous avons présenté un de ses films lors des programmations **Contrechamp** que nous organisons à Nantes : **La Sortie des novices de Sakpata**. C'est un film qu'il a réalisé avec l'éthno-musicologue Gilbert Rouget. Le plus important pour ce film, c'était le son. Rouch avait une caméra à entraînement mécanique, il ne pouvait pas tourner des images tout le temps de la prise de son. Au montage, il a gardé l'intégralité de la bande sonore, en laissant des noirs quand il n'avait pas d'images. C'est pour ce genre de choix très affirmés, et à la fois tellement évidents, que son cinéma nous plaît.

O. M. : En tant que plasticienne qui utilise le cinéma comme un outil, j'apprécie cette liberté.

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, mars 2007.

1. Ces projets, ainsi qu'une biographie et une bibliographie des artistes, sont consultables sur le site de la galerie Misonneuve : www.galerie-misonneuve.com. Pour plus d'informations concernant les séances Contrechamp, consulter www.lecinematographe.com.

2. **Common Objects**, Olive Martin et April Durham, éditions Joca Seria, Nantes, 2005.

hollywood battu sur son propre terrain

Mike est-il le premier film sur le 11 septembre 2001 ? Est-ce un missile qui est tombé sur le Pentagone ? Pourquoi la police surveille-t-elle Alain Declercq ? Autant de mystères qui entourent ce court métrage présenté en 2006 lors de l'exposition **Notre Histoire** au Palais de Tokyo, à Paris. Nourri par les théories du complot qui n'ont pas manqué de fleurir après le 11 septembre, **Mike** retrace les tribulations d'un agent secret entre le Caire, Washington et l'Europe, avant et après les événements. Battre Hollywood sur son propre terrain semble bien avoir été l'une des ambitions de l'artiste Alain Declercq qui mélange, avec les moyens du bord, fiction et réalité dans une intrigue digne d'un film d'espionnage. Analyse de Sylvain Maestraggi, avec l'aide du critique de cinéma Jean-Baptiste Thoret.

Ironie et ambiguïté sont les maîtres mots de l'œuvre d'Alain Declercq qui fonctionne par renversement. Ses cibles privilégiées sont les dispositifs de contrôle et de pouvoir. Ainsi n'hésite-t-il pas à prendre la police en filature (**Security**, 2001), à braquer des projecteurs sur les villas des puissants (**10-07 / 09-09 - Welcome Home, Boss**, 2001), ou à pointer un revolver sur un bombardier qui s'envole pour Bagdad (**B 52**, 2003). La fascination qu'exercent sur lui les emblèmes du pouvoir s'exprime également par la production de ready-made improbables : fusil-attaché-case (**Glasnost**, 2005), costumes avec étui à revolver apparent (**Cowboy**, 2004), missile Tomahawk "American Airlines" (**Feed-Back American Airlines**, 2003), jusqu'au manuel d'El Qaida ou au papier à lettre "Saddam Hussein" qui figurent dans **Mike** à côté d'un polaroid du même missile survolant une autoroute. Ces objets, qui tiennent à la fois de la falsification et d'une collusion entre l'actualité et le fantasme, ont valu à Alain Declercq d'être soumis, en juin 2005, à une descente de police alors qu'il travaillait sur le montage du film. La police a-t-elle pris les fictions de l'artiste pour des réalités ? L'a-t-elle réellement suspecté d'appartenir à un réseau terroriste ? Histoire de retourner la situation, Alain Declercq publiera, avec le journaliste Cyrille Poy, une version fictionnalisée de l'anecdote dans un polar de la série **Le Poulpe**¹.

En quoi **Mike** est-il si subversif ? S'il s'inspire des théories du complot qui entourent le 11 septembre, Alain Declercq ne cherche pas à dévoiler une vérité enfouie. En fauteur de troubles, il prend le contrôle d'un récit qui appartient en premier lieu aux tenants

du pouvoir, politique et médiatique, pour y semer la confusion. Ce qui importe, ce n'est plus le réel, mais l'effet de réel qui emporte la croyance de celui qui regarde. Le film emprunte des éléments à la réalité qu'il disperse dans un ensemble d'images fragmentaires. Face aux lacunes du récit, le spectateur est contraint d'en produire lui-même le sens. Appliquant la règle du suspens, le film joue d'une double avance du spectateur sur le récit : celui-ci, d'une part, connaît déjà les événements réels et les projette sur les images ; d'autre part, il se laisse balader par les codes narratifs que Declercq emprunte au cinéma de genre. Ce que montre ainsi **Mike**, c'est que l'actualité est déjà un récit, donc déjà une fiction. N'avons-nous pas besoin d'un récit pour combler l'âpre, l'irrévocable réalité des événements ?

En 2003, dans son livre, **26 secondes : l'Amérique éclaboussée**², le critique de cinéma Jean-Baptiste Thoret analysait l'influence des images de l'assassinat de Kennedy sur le cinéma américain des années soixante-dix, du film "gore" au film de complot. Pour éclairer ce rapport entre fiction et réalité, événement et récit, nous lui avons demandé de situer **Mike** dans la production cinématographique post 11 septembre.

Quelle était la thèse de votre livre 26 secondes : l'Amérique éclaboussée ?

Jean-Baptiste Thoret : À la fin des années soixante, avec **Bonnie and Clyde**, **La Horde sauvage**, **Le Point de non-retour** ou **La Nuit des morts**



vivants, la représentation de la violence dans le cinéma américain a changé. Jusque-là, l'explication communément avancée était la diffusion par la télévision des images de la guerre du Viêt-nam, la plus célèbre étant celle d'un Viêt-cong exécuté par le chef de la police de Saigon en 1968. Mais l'image de l'assassinat de Kennedy, filmée en Super 8 par un amateur nommé Abraham Zapruder, m'intriguait. J'étais impressionné qu'en 1963, à l'époque où le cinéma américain était encore inféodé à un régime de censure datant des années trente, on puisse voir ainsi exploser le crâne d'un président.

En travaillant sur le film, je me suis rendu compte qu'il était non seulement un des films les plus analysés de l'histoire du cinéma, mais qu'il constituait probablement le point zéro du cinéma moderne. Ce film qui dure vingt-six secondes, diffusé sous le manteau à partir de 1967, est une matrice d'où procède un certain nombre de motifs que le cinéma américain ne cessera de reprendre : le point de vue unique, la caméra tremblée, l'effet "gore", le moment de la parade, l'assassinat politique...

Quand l'assassinat de Kennedy survient, il y a un écart monstrueux entre les images que propose Hollywood et le film de Zapruder. Pour le cinéma américain de la fin des années soixante, l'enjeu consiste à tenter de revenir à la hauteur de cette image traumatique, autant du point de vue de sa violence que de sa signification politique. C'est un travail de deuil qui va durer une vingtaine d'années, et dont le cinéma de Brian de Palma fournit un bon exemple. Parce qu'on ne sait pas qui a tué, va se développer l'idée qu'en regardant à l'infini les

images, on pourrait accéder à la vérité de l'événement. De ce hiatus, aggravé notamment par l'affaire du Watergate en 1972, va naître le cinéma du complot : **Les Hommes du Président, Les Trois Jours du Condor, La Théorie des dominos, À Cause d'un assassinat...**

Si on devait découper l'histoire du cinéma américain en deux, il y aurait l'avant et l'après Kennedy. Ce film amateur a complètement changé le rapport à l'image. Comme l'expliquait Serge Daney, le cinéma classique était fondé sur un pacte avec le spectateur : lorsque je vois, je comprends. Il y avait un rapport naturel entre la vision et la connaissance. À partir de l'assassinat de JFK, ce pacte est rompu : ce n'est pas parce que je vois que je comprends et, pour comprendre, il faut déchiffrer. L'image devient incertaine. L'enquêteur devient alors le personnage "naturel" du cinéma *post-Kennedy*, puisque regarder une image, c'est enquêter sur elle.

Quel rapport faites-vous entre ces images-là et celles du 11 septembre ?

J.-B. T. : Pour les Américains, il est évident que ce qui s'est passé le 11 septembre 2001, notamment d'un point de vue télévisuel, renvoie à l'assassinat de Kennedy. L'assassinat de Kennedy et le 11 septembre sont deux moments émergents dans l'histoire politique et médiatique des États-Unis. Leur impact est comparable, mais l'un est comme le négatif de l'autre. Tout le problème de l'assassinat de Kennedy, c'est qu'on pense qu'il manque des images. Il n'y a qu'un seul plan. Que se serait-il

passé si on avait eu le contre-champ de ce plan-là ?

Il y a un surinvestissement du hors-champ. Dans le cas du 11 septembre, le hors-champ est immédiatement neutralisé par l'excès d'images. Dans le cas de Kennedy, le cinéma était à la traîne, dans celui du 11 septembre, il est en avance : à travers les films catastrophes, on pourrait dire que le cinéma a filmé les événements avant qu'ils surviennent.

En 1963, le centre de l'Amérique, c'est le corps du président : le pouvoir a une structure pyramidale. Toucher le président, c'est toucher l'Amérique. En 2001, la volonté est la même, mais cette fois-ci, on ne va plus chercher un homme, on ne croit plus que le pouvoir soit concentré et incarné. Le symbole du pouvoir, ce sont les tours du World Trade Center : la logique des réseaux et des flux. On est passé du politique à l'économique, de l'organique (le crâne de JFK) au virtuel (le WTC).

Autre différence, dans le cas de Kennedy la théorie du complot reste ouverte, on ne sait toujours pas qui a tué, dans celui du 11 septembre, tout le monde sait ce qui s'est passé. Les causes sont discutables sur le terrain politique, pas sur celui de la fiction.

Peut-on mesurer les effets du 11 septembre sur le cinéma américain ?

J.-B. T. : Il y aura évidemment et, de fait, un cinéma américain *post 11 septembre*. Lorsque j'étais aux États-Unis après les attentats, je me souviens avoir vu un film qui se passait à New York. À chaque fois que la caméra remontait vers le ciel, un frisson

parcourait la salle. Cette image innocente, tournée avant le 11 septembre, n'avait plus du tout le même sens après les événements. Avant même que le cinéma ne commence à travailler sur le 11 septembre, du point de vue du spectateur, l'image a changé. Il devient impossible de voir les images de New York de la même façon. Le 11 septembre connote avant tout la vision du spectateur. C'est d'abord lui qui est influencé et qui projette sur l'image quelque chose qu'il attend. Il a fallu un ou deux ans pour que le cinéma américain puisse remonter la *skyline* de Manhattan sans les deux tours. L'Amérique n'était pas encore prête. Cependant, le cinéma américain a la capacité de recycler les événements pour en faire le deuil. Je pense à **Déjà vu** de Tony Scott, qui est le premier film tourné à la Nouvelle-Orléans après l'ouragan Katrina. Très rapidement, il faut arriver à recréer une image. On doit pouvoir montrer la Nouvelle-Orléans en ruine ou New York sans le World Trade Center. Mais qu'est-ce qu'un film *post* 11 septembre ? Est-ce un film qui va nous montrer des avions entrer dans des tours ? Lorsque le cinéma américain retravaille l'assassinat de Kennedy, c'est tout d'abord de manière métaphorique, par les marges. Les motifs sont repris dans des situations qui n'ont rien à voir avec l'événement. Avant de pouvoir le montrer tel quel, il faut passer des phases différentes : une phase de correction réactionnaire, comme si l'événement n'avait pas eu lieu, une phase métaphorique, puis la reprise de motifs jusqu'au moment où on arrivera à filmer presque intégralement la tragédie.

Comment situez-vous le film d'Alain Declercq dans ce contexte ?

J.-B. T. : Mike reprend les schémas du cinéma du complot des années soixante-dix : filature, caméra subjective, information lacunaire, multiplication des espaces, doute sur les contours du système, etc. On comprend tout, mais on ne comprend rien ; plus il y a d'explications, moins le schéma global apparaît. Le sens que l'on donne aux images vient d'images de cinéma que l'on a vues auparavant. Les événements filmés ne comportent pas en eux-mêmes un sens qu'il s'agirait de chercher : c'est la manière de filmer qui donne un sens a priori aux images. Je peux prendre n'importe qui dans la rue et l'introduire dans un grand récit paranoïaque, un récit du complot en quête de vérité ou de signes, et d'un seul coup, cet événement se retrouve incorporé indépendamment de ce qu'il est. En ce sens, ce n'est pas tant un cinéma *post* 11 septembre, qu'un cinéma *post* années soixante-dix. C'est le cinéma du complot des années soixante-dix transposé aujourd'hui. Cela me fait penser à **Opération Lune** (2002) de William Karel, un faux documentaire qui tentait de démontrer que Kubrick aurait tourné les premiers pas sur la lune sur le plateau de **Docteur Folamour**. Ces films jouent avec une sorte de nostalgie ou de croyance qu'il y aurait une vérité de l'événement, et que s'il y a vérité, il y a aussi manipulation possible de cet événement. Or, dès lors que l'on filme, on est dans la fiction, et par conséquent dans la manipulation immédiate.

Le cinéma américain a très vite réglé le problème de la réalité et de la fiction en montrant que les deux se mêlent forcément. Il a complètement abandonné cette croyance, *bazinienne* si l'on veut, qu'il y aurait une bonne façon, fidèle à la réalité, de montrer les événements. Il sait très bien que toute image est un point de vue porté sur ce qu'on filme. Un film comme **Greetings** de Brian de Palma, qui date de 1968, montre que le problème de celui qui enquête, c'est la concurrence avec la fiction, la manière dont la fiction s'invite de force dans la lecture d'une image. Ce que l'on cherche, c'est une fiction vraisemblable, laquelle n'a rien à voir avec la réalité. Par ailleurs, pour que la théorie du complot ait un sens, il faut encore croire à une structure pyramidale du pouvoir, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. Avec l'assassinat de Kennedy, on passe d'un monde qui a un centre à un monde éclaté. Dans **Les Hommes du Président** (1976), Alan J. Pakula maintient encore l'illusion qu'il y a une position extérieure au système, que les deux journalistes du **Washington Post** peuvent jouer le rôle de contre-pouvoir. Mais dans **À cause d'un assassinat** (1974), on saisit mieux le point où on en est aujourd'hui : Warren Beatty croit pouvoir enquêter en gardant son autonomie mais il devient l'agent du système qu'il voulait dénoncer. Le cinéma américain des années soixante-dix a très bien montré le passage du centre au réseau. Aujourd'hui, tout le monde sait que tout fonctionne par réseau, on pense au complot avant de connaître la réalité. C'est la rumeur du monde.

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, janvier 2007.

1. Cyrille Poy, **Le Poulpe - La Vérité sur les beaux bars**, Isthmes éditions, Paris, 2006.
2. Jean-Baptiste Thoret, **26 secondes : l'Amérique éclaboussée**, éditions Rouge Profond, Pertuis, 2003. Ce livre a reçu en 2003, le prix de la Critique du meilleur livre français sur le cinéma.



Mike

2005, 28', couleur, fiction

Réalisation : Alain Declercq.

Production : John Dory Productions, Ma-Asso.

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

Le spectateur est averti en préambule : ce qu'il va voir n'est pas un documentaire, encore moins une fiction, mais un document brut, une suite de séquences vidéo tournées entre le Moyen-Orient, les États-Unis et l'Europe par un dénommé Mike, un homme mystérieux qui semble avoir joué un rôle de premier plan dans les événements du 11 septembre 2001 bien qu'il soit difficile de savoir lequel.

Présenté en 2005 lors de l'exposition d'Alain Declercq, **I am (Mike)**, à la galerie Loevenbruck à Paris, **Mike** joue avec la paranoïa induite par les attentats du 11 septembre. Exploitant l'effet de réel du *found footage*, film conçu à partir d'images trouvées, Declercq dissout les frontières entre reportage et film de genre, comme si l'information révélait son double fictionnel. Sous le regard de Mike, un désert se transforme en base secrète, un défilé de voitures de police en opération antiterroriste, l'explosion du Pentagone en complot. Si aucun des éléments avancés n'a valeur d'évidence ("evidence" en anglais, qui signifie "preuve", est le titre d'une des pièces de l'exposition, le polaroid d'un missile volant au-dessus d'une autoroute), nous ne pouvons nous empêcher de leur chercher un sens, démontrant de manière ironique et perverse notre fragilité face aux médias. Qui est Mike ? Un agent avisé ou un terroriste ? Un spectateur terrifié ressasant les éléments d'un impossible récit ? **S. M.**



J'ai quitté le pays et tout ce cauchemar,



je croyais être sûr le coup,
mais les choses ont mal tourné pour moi.



j'ai l'impression qu'on m'a embarqué
sur une fausse piste.

in situ

Enquêtes à Grigny, pour en savoir plus sur le film **La Vie avant la mienne** et ce projet éducatif qui a mobilisé des élèves de collège, et à l'UFR de langues de l'Université de Nantes, qui développe une riche programmation de films documentaires et de fiction pour seconder les enseignements. À lire : **Les Carnets Bagouet - La passe d'une œuvre**. Et bilan étape du partenariat entre **lesite.tv** et le catalogue **Images de la culture**.

“la vie avant la mienne” : une quête de racines... pour se faire des ailes !

La Vie avant la mienne

2005, 100', couleur, documentaire

Réalisation : Sébastien Ledoux, Clarisse Debaere, Christian Leclerc et les élèves de 4^e du collège Jean Vilar de Grigny.

Atelier documentaire : Sonia Cantalapiedra.

Production : Acte 91, Foyer socio-éducatif du collège Jean Vilar de Grigny.

Participation : Fasild, Arcadi, REP de Grigny-Viry, CRPVE.

Ils sont habitants de la cité de La Grande Borne à Grigny dans l'Essonne, filles et fils de migrants et élèves de 4^e au collège Jean Vilar. Les vingt-trois adolescents ont travaillé sur le projet initié par Sébastien Ledoux, leur professeur d'histoire-géographie : solliciter et recueillir les témoignages de leurs parents sur leurs origines, les pourquoi-comment des chemins de l'exil et leur vécu en France.

Haïti, Gabon, Madagascar, Laos, Maroc, Congo, Sénégal, Inde, Turquie... Filmés et interrogés par leurs enfants, les parents évoquent le pays d'origine et les raisons du départ. Quand la conversation s'essouffle, un camarade prend le relais. Urlène filme Beya, questionnant son oncle venu de Tunisie ; Fanta, la Sénégalaise, fait le récit à la jeune Vishnu de son mariage forcé et des violences conjugales ; Georgia transmet l'histoire de Mithra et raconte “les trésors” de l'Inde, en se baladant gaiement dans La Grande Borne. “Qu'est-ce que tu imaginais de la France ?” La question répétée amène les mêmes réponses. Les illusions sur la France “terre d'accueil”, perdues par l'effet du racisme ordinaire. Des concordances encore sur l'arrivée : de centres d'accueil en logements exigus, l'installation et le mieux-vivre, peu à peu. Des témoignages dignes, avisés, paisibles, sur l'endurance à l'adversité, le courage de tout quitter, l'espoir que les enfants disposeront, eux, de toutes les chances. **D. B.**

La réalisation du film **La Vie avant la mienne** par des élèves du collège Jean Vilar de Grigny, dans l'Essonne, fait suite à d'autres initiatives menées au sein du même établissement. Un recueil de textes écrits en 2001 par des élèves de 5^e décrivait l'arrivée de leurs parents en France. Puis une vidéo, réalisée l'année suivante par des élèves de 5^e encore, mettait en images les témoignages de parents ayant connu une immigration sur leurs parcours de vie.

Le travail de mémoire intergénérationnelle mené par des enseignants du collège Jean Vilar à Grigny les a conduits à divers constats. En premier lieu, les élèves méconnaissaient leur histoire familiale. Une méconnaissance (et donc une non inscription dans une filiation) qui, comme l'analyse Sébastien Ledoux, professeur d'histoire géographie, “provoque des difficultés à se situer dans un projet personnel ; quand bien même ce manque d'affiliation produit aussi la construction d'un imaginaire commun, faisant du *quartier* [de la Grande Borne, en l'occurrence] une sorte de géniteur, les faisant frères et sœurs, solidaires entre eux comme dans une fratrie.”

Les enseignants avaient fait aussi un autre constat : leurs élèves éprouvaient un sentiment complexé vis-à-vis de leurs parents, par une intériorisation de l'image dévalorisée de “l'immigré” dans la société française. “L'insulte de *blédard* – qui vient de *bled* – est d'usage entre eux et renvoie à l'illettré, à celui qui débarque”, explique l'enseignant. “Les parents eux-mêmes sont fragilisés au sein de leur famille, comme ils le sont dans la société. Une fragilité reliée à leur sentiment de disqualification sociale en tant que migrants, perçus comme *intrus* dans le pays. Un sentiment qui se double souvent d'une difficulté à transmettre à leurs enfants une parole sur l'exil et

sa souffrance. Autant d'éléments qui concourent à bloquer la transmission de l'histoire familiale, par une sorte d'accord tacite entre parents et enfants.”

ouvrir des perspectives... de passé

De là est venue l'idée à Sébastien Ledoux de construire un nouveau projet : la réalisation collective (et encadrée techniquement) d'un film où les enfants interrogeraient leurs parents sur leur parcours de vie. L'objectif : “D'abord créer un espace de paroles entre l'enfant et ses parents pour lui proposer des *perspectives de passé* qui le consolideraient dans son projet de vie. Ensuite, faire émerger un questionnement personnel des enfants sur leur identité, en les réinscrivant dans une filiation plus valorisante qu'ils ne l'imaginent.” En somme, l'inscription de parents et enfants dans une mémoire pouvant les aider à prendre place dans l'espace du territoire français.

Le projet du film **La Vie avant la mienne** prend corps dès le début de l'année scolaire 2004-2005, dans une des classes de 4^e du collège. Pour l'équipe d'encadrement, Sébastien Ledoux s'adjoint une collègue professeur de français, Clarisse Debaere, un ethnologue, Christian Leclerc, et la réalisatrice Sonia Cantalapiedra qui viendra en



classe tout au long de l'année scolaire. Des élèves ayant demandé de changer de classe en début d'année à l'annonce du projet, pas question d'en aborder directement le thème. Pour une sensibilisation aux enjeux – techniques, relationnels, émotionnels – de l'interview, les élèves travaillent d'abord à l'écrit sur un personnage imaginaire, puis ce personnage est joué et interviewé par un autre élève. Cette "pédagogie du détour" se poursuit, en présence de l'ethnologue, par la présentation de familles... chez les Pygmées, puis par la "mise en paroles" du quartier de la Grande Borne : la fabrication d'un plan subjectif du secteur dans lequel on indique les endroits fréquentés, aimés, craints ou qui laissent indifférents. On est fin janvier, on se rapproche à petits pas du projet lui-même ; par opposition aux lieux publics, extérieurs, l'équipe aborde avec les élèves le lieu intime, le lieu familial. Dès le début de l'année scolaire, les parents avaient eux aussi été informés du projet et des rencontres avaient été organisées dans les locaux de l'association *Décider*. Certains vont donner rapidement leur accord, d'autres accepter avant de changer d'avis, d'autres encore se décider au dernier moment. Au final, dix parents sur les vingt-trois élèves engagés dans le projet participeront au film, dix parents qui tous pensent "ne pas être intéressants". Le film réalisé par leurs enfants et leurs camarades va leur démontrer évidemment le contraire. Entre février et mars 2005, Sonia Cantalapiedra commence à travailler sur la thématique du projet, seule avec de petits groupes d'élèves, pour que les résistances puissent s'exprimer plus librement, en

dehors du regard des professeurs et de celui d'un trop grand nombre de camarades. "La peur des moqueries à la vue de leurs parents sur l'écran était le motif principal des élèves qui résistaient au projet", se souvient Sébastien Ledoux. "La question de la mémoire touchait chez eux des points extrêmement sensibles puisqu'elle renvoyait à la douleur de leurs parents ayant connu le déracinement et l'exil. Elle les renvoyait aussi à la figure stigmatisée de l'immigré, dont ils gardent la trace malgré, pour beaucoup, leur naissance sur le territoire français." Le prof envisage alors de faire venir en classe des habitants du quartier pour parler de leur parcours de vie et familiariser les gamins avec le thème... sans que cela les touche directement. Il propose aussi de faire réaliser les interviews par équipe de deux élèves – l'un filme l'autre questionnant son parent ou vice-versa. Nous sommes en avril. Matériel léger et tournages en duo : les dix équipes tournent pendant trois semaines. Le montage est effectué pendant le mois de mai : ce sont les élèves eux-mêmes qui retiennent certains passages et en éliminent d'autres. C'est pendant le montage que Younes trouve le titre du film, titre immédiatement adopté par tous. "Les élèves se sont si bien approprié le projet qu'aucun ne voulait rester à l'écart à partir d'avril, précise le professeur. Tous ont participé au film en interrogeant ou en filmant un habitant de la cité, leurs parents, ou ceux d'un camarade. Ça a été pour tous une grande fierté au mois de juin, quand nous avons projeté le film à Grigny, en petit comité. La réussite du projet, c'est eux."

un changement de regard sur l'immigration

Bilan ? "Une motivation des élèves sur un projet, une vraie rencontre entre parents et enfants, une parole sollicitée et entendue par les enfants sur leur histoire familiale", répond sans hésiter Sébastien Ledoux. "Cette parole n'avait pas pour vocation d'*assigner à résidence* l'enfant dans une origine culturelle, de *folkloriser* ses racines ou de créer du communautarisme. Bien au contraire, elle a été un repère de différenciation entre parents et enfants tout en constituant un récit digne d'intérêt, qui valorisait et le parent et l'enfant. Les parents ne sont pas placés dans une position victimaire – *dis-moi combien tu as souffert* – ce sont des gens forts, courageux. Et leurs histoires ont fait sens pour leurs enfants qui en ont été en retour les bénéficiaires. Pour la plupart, jamais les enfants n'avaient eu ni l'audace ni la curiosité d'interroger leurs parents sur leur pays d'origine. C'était très souvent la première fois que les parents parlaient d'eux-mêmes, et de leur histoire, à leurs enfants. Même les élèves qui n'ont pas participé au projet ont fait évoluer leurs représentations de la figure de l'immigré ! On a beaucoup moins entendu de *blédard* dans leurs propos !" Et puis, simple hasard ou lien de causalité, il y eut moins besoin, en fin d'année, de travailler avec ces élèves de 4^e leurs objectifs personnels d'orientation scolaire ou professionnelle. "Je ne ferai pas de ce type de projet une recette magique dans la lutte contre le décrochage scolaire, mais nous pouvons penser que leur inscription dans la grande comme dans la petite histoire a ouvert à



ces élèves une nouvelle temporalité", conclut Sébastien Ledoux.

Et il y a une vie après **La Vie avant la mienne**. Depuis 2005, tandis que le Centre de ressources et de documentation pédagogique de Créteil poursuit ses projections, le documentaire est projeté en mai 2007 au Centre culturel de Grigny, en vraie séance grand public. Il sera prochainement diffusé dans le diocèse de l'Essonne. Intégré au catalogue **Images de la culture**, il a été aussi sélectionné par la Cité nationale de l'histoire de l'Immigration qui ouvre ses portes à Paris en juin 2007. Pour Sébastien Ledoux aussi, le film a porté ses fruits : le *prof* d'histoire-géométrie, depuis lors, une réflexion sur des méthodes novatrices d'enseignement à propos de l'esclavage et... de l'immigration.

Doucha Belgrave

films documentaires à l'université : un support concret et vivant pour les langues

À l'UFR de langues de l'Université de Nantes, l'association Les Arts du CIL gère les actions culturelles pour les différents départements et œuvre, en particulier, pour que le cinéma, fiction et documentaire, seconde les enseignements. Ce que le Département des études lusophones a déjà bien amorcé, via un festival annuel de films. Compte-rendu par son coordinateur : Bertrand Tesson.

À l'Université de Nantes, le CIL (Centre international des langues) abrite l'UFR de langues. Cette unité de formation et de recherche regroupe plus de 3 000 étudiants, 115 enseignants-chercheurs et rassemble 8 départements : allemand, anglais, arabe, espagnol, italien, portugais, langues slaves et d'extrême orient (chinois, japonais, russe) et LEA (langues étrangères appliquées). Ce centre d'enseignement et de recherche est par vocation ouvert sur l'international, il développe un travail pédagogique à destination des étudiants et aussi en direction de la cité. Autour des langues sont organisées des activités culturelles de cinéma, de théâtre, des expositions, des rencontres, des publications pour transmettre et répondre aux demandes et aux besoins des étudiants et des professeurs.

le travail avec les films

Les objectifs sont d'utiliser des supports tangibles et vivants et de montrer les aspects concrets des sociétés à découvrir : portraits de jeunes, histoires d'émigration, regards sur le monde, les arts et les musiques. Le travail avec les films est en premier lieu pédagogique ; il marque l'évolution des outils autant en matière de civilisation que d'études linguistiques. Le cinéma documentaire, notamment, est devenu un témoin, un support concret également pour ce qui concerne la traduction et les évolutions dans les sociétés et dans les langues (dans ces domaines, tous les documentaires, ainsi que les émissions TV et les programmes pour la jeunesse ont en effet un indéniable intérêt). Les thèmes qu'exploitent les documentaires ont le mérite d'être variés et de permettre de nombreux accès : les films historiques (découvertes, guerres,

immigration) ; les documents d'expression contemporaine sur les artistes et les écrivains ; les multiples regards sur la société, l'économie et la politique sont des outils pour les cours. En ce sens, ils favorisent les échanges, motivent la réflexion et enrichissent les activités des étudiants.

Les initiatives des professeurs de langues ont permis de préparer et garantir ces projets cinématographiques, avec le documentaire entre autres, en organisant des séances à l'Université. Le film de fiction est déjà présent dans le cursus de quelques Départements, comme l'anglais ou l'espagnol, car il est inscrit dans le programme des concours.

La constitution des collections et la recherche de films appropriés et de qualité se pose maintenant dans un esprit de cohérence avec l'enseignement. La politique d'acquisition est en premier lieu centrée sur les besoins immédiats, les demandes individuelles et la nécessaire réponse aux exigences de l'enseignement. Il est essentiel d'explorer les programmes mis à disposition par les médiateurs de l'éducation. La recherche de films sur les supports numériques s'oriente donc vers le catalogue **Images de la culture** et les autres diffuseurs institutionnels et commerciaux, jusqu'aux producteurs. La coopération et la participation des acteurs du campus et de la ville, cinémas et bibliothèques, sont également essentielles pour le développement de ce type d'opération.

le département d'études lusophones

L'expérience du département d'études lusophones, qui compte 7 professeurs et environ 300 étudiants, et la vitalité qu'apporte l'introduction du documentaire confirment l'intérêt de cette approche. À



*notre cinéma participe
à la bataille de l'information*



*en produisant
chaque semaine*



*dix minutes de journal
en images et en son.*



*Huit copies en 35 mm
sont envoyées*



*dans les salles,
tandis que le Cinéma mobile*



*propose de projeter
des copies en 16 mm*

l'Université, l'année 2006 a connu deux événements importants pour la diffusion de la langue et de la culture portugaises : la parution du premier numéro de la revue internationale d'études lusophones, **Censive**, éditée par Luíza Lobo et Carlos Maciel, et la neuvième édition de **La Semaine du cinéma du monde de langue portugaise**. Ce festival trouve place parmi les événements soutenus par le CIL et présents dans la cité. Il consacre le dynamisme de la lusophonie, montre quelques aspects d'un cinéma peu diffusé et permet de découvrir toute la richesse culturelle de ces sociétés que la langue portugaise regroupe.

Le programme se distingue par deux temps forts : des fictions proposées en ville autour d'une thématique (cette année **L'Enfance au cinéma**), en association avec la salle art et essai Le Concorde ; et, depuis maintenant deux ans, des documentaires projetés pendant la journée dans les amphithéâtres de l'Université, ces séances étant ouvertes à tous les publics. Cette organisation permet de toucher plus largement les spectateurs concernés dans la cité comme à l'Université. La programmation et la communication restent à perfectionner et approfondir. Les critères de sélection ne sont pas simples, et le temps et les moyens dont nous disposons ont été insuffisants pour que nous puissions mieux les définir avant de procéder à un choix parmi de nombreux films. Il faut souligner la riche collaboration qui s'est établie entre l'équipe du Département de portugais de l'UFR et le cinéma Le Concorde. Le cinéma documentaire se révèle quant à lui complémentaire et trouve sa place à l'Université

dans les actions et les nouvelles façons d'aborder les langues. Il faut organiser avec les différents départements un accès aux productions françaises ainsi qu'étrangères, fournir des choix significatifs pour répondre aux demandes et motiver leur utilisation. L'innovation qui permet de prolonger ces actions, c'est l'acquisition de DVD par l'UFR auprès d'organismes comme le CNC, qui peuvent être mis à disposition des enseignants et des étudiants pour leur utilisation dans les locaux. Les objectifs sont les suivants :

- développer les façons d'aborder les langues et les civilisations ; intégrer les films dans le cursus d'enseignement ; faire découvrir le cinéma documentaire et travailler sur la question des points de vue dans l'œuvre cinématographique.
- poser la question du regard de l'auteur et de l'écriture. Associer ces films avec les champs couverts par la pédagogie et les civilisations, donner à chaque œuvre sa raison de figurer au programme. Ce projet s'appuie sur un travail préalable avec les professeurs et sur des échanges avec des cinéastes et des professionnels. En 2006, le cycle de films documentaires à l'Université a bénéficié de la présence de réalisateurs. José Vieira est venu présenter son film **La Photo déchirée**, un sujet sur l'immigration et l'intégration portugaise des années soixante. Ce film a été l'occasion d'un riche et long débat avec le public. La venue de Pierre Barouh, avec son film **Saravah**, entraine dans la programmation d'une journée sur la musique brésilienne. Des intervenants spécialistes en cinéma (Manuel Madeira et Patrick Louquet) ou en civilisation luso-



*là où il n'y a pas
de salle de cinéma.*

Mozambique, journal d'une indépendance



La Photo déchirée - Chronique d'une émigration clandestine

“Le rôle de l'association étudiante Univers.Luso au sein de l'UFR de Langues est complémentaire à l'action du Département de portugais. En effet, elle co-organise le festival de cinéma et propose tout au long de l'année le visionnage de fictions et de documentaires qui complètent le programme officiel. La diversité des documents et une vidéothèque de qualité sont indispensables afin de pouvoir offrir une image des différentes cultures lusophones à travers le monde. Le documentaire, comme la fiction, contribue à un apprentissage plus vivant, moins rébarbatif et complète les supports traditionnels écrits. L'image a un fort impact. Ainsi, grâce à des documents de qualité qui montrent une réalité non édulcorée, l'appréhension des cultures se fait de manière plus concrète. Qu'il s'agisse d'économie, de littérature, ou d'histoire, le film et la vidéo donnent à ces documents dimension et intérêt pédagogiques. Ces supports sont devenus un outil très précieux, et somme toute pas assez utilisé. Univers.Luso encourage leur emploi car ils montrent en plus de décrire, et c'est la clef de leur succès.”

Inès Vaz,
Présidente de l'association Univers.Luso

Contacts :
Université de Nantes
UFR de langues-CIL
(Centre international des langues)
Les Arts du CIL
Chemin de la Censive du Tertre
BP 81227
44312 Nantes Cedex 03

Hervé Quintin, Directeur du CIL
02 40 14 13 04
Carlos Maciel, Président des Arts du CIL,
responsable du Département d'études lusophones
02 40 14 11 51
carlos.maciel@univ-nantes.fr
Bertrand Tesson, Délégué général du festival
La Semaine du cinéma du monde
de langue portugaise
09 50 79 10 70
bertrand.tesson@free.fr
Inès Vaz, Présidente de Univers.Luso
ines-vaz@voila.fr

africaine (Maria Luisa Bazenga) ont animé d'autres débats et projections. Les documentaires **Un Passeport hongrois**, de Sandra Kogut, sur quelques aspects de l'identité brésilienne, et **Mozambique, journal d'une indépendance**, de Margarida Cardoso, sur l'histoire de ce pays à travers sa cinématèque, sont deux films choisis dans le catalogue **Images de la culture** pour ces séances publiques. Enfin, le court métrage mozambicain **O Grande Bazar**, de Licinio Azevedo (primé au FIPA en 2005), un film aux frontières du documentaire et de la fiction, a été accueilli avec surprise et enthousiasme par le public.

Les contrastes se sont succédés et se sont complétés : de **La Photo déchirée à Porto de mon enfance**, c'est toute une identité portugaise qui a été dévoilée. À une autre échelle, **Na Cidade Vazia**, **O Grande Bazar** et **Mozambique, journal d'une indépendance** ont organisé un parcours dans les pays, l'histoire et l'actualité de l'Afrique lusophone.

organisation et impact

De notre point de vue cette organisation multiple et son impact auprès du public sont un réel progrès vers une action pour une cinématographie qui, malgré les succès du cinéma brésilien, est peu médiatique et risquée en termes de fréquentation. Les débats intenses et variés se sont enrichis des échanges avec les intervenants conquis par la présence attentive des spectateurs. En effet, il existe un public très diversifié qui, cherchant à davantage s'informer sur les cultures lusophones, n'a pas l'occasion de voir ces films, fictions et documentaires, sur les écrans.

Nous avons bénéficié d'un programme et d'une affiche bien conçus, même si cela a eu relativement peu d'échos dans la presse et les médias. Cela nous encourage à mieux soigner la communication, la préparer très tôt et sensibiliser particulièrement les partenaires de l'Université, étudiants et professeurs. L'organisation et l'accompagnement du public durant la manifestation sont à créditer aux étudiants et à leurs associations. Il apparaît essentiel de préparer en détail chaque séance, de faire une annonce préalable, documentée, et d'organiser systématiquement une présentation à chaque projection.

On peut aussi mesurer l'impact du bilan général au niveau de l'Université, dans les démarches que cela implique et dans les projets en élaboration. Les visionnements en classe et en groupes sont fréquents, qu'ils soient organisés par les professeurs ou à l'initiative des étudiants. Le travail individuel avec les films est suscité par l'étude et la connaissance des civilisations, mais aussi par une proximité de l'expression orale. Le cinéma étant souvent en contact direct avec les populations, la question de la langue, de son évolution et de son vocabulaire, peut également, par le biais de ce support, représenter un intéressant objet d'étude. Pour ce qui concerne le documentaire, on peut relever qu'une réelle transversalité a vu le jour, dans les usages des visionnements, les échanges et les conseils de programmation entre les étudiants et avec les groupes.

Lorsque les collections auront été enrichies, leur

utilisation en sera peut-être facilitée. On pourra penser à élaborer des séries de programmes à thème tout au long de l'année universitaire. Les professeurs et leur priorité d'enseignement, les étudiants et la dynamique de l'UFR pourront se rejoindre dans ces moments forts et actifs de la vie du Centre international des langues. Et il faut souhaiter une création prochaine d'un centre de ressources, une médiathèque numérique et cinématographique digne d'un centre international de la culture comme le CIL.

Bertrand Tesson

“Pour les enseignants, les séquences filmiques – et notamment lorsqu'il s'agit de documentaires – représentent bien entendu une richesse considérable. Elles se prêtent en effet aux approches les plus diversifiées (culture, littérature, langue) et permettent les exploitations les plus audacieuses. Un documentaire (les découvertes portugaises, par exemple) peut, dans un cours et dans la mesure où, par l'image, il matérialise les faits étudiés, éclairer et mieux faire comprendre une problématique. Cet usage est désormais classique et souvent utilisé. Par contre, un documentaire portant, par exemple, sur la problématique identitaire (Un Passeport hongrois, de Sandra Kogut, convient là parfaitement) peut, en raison même du sujet proposé, constituer un tout permettant d'enchaîner sur un débat. Les professeurs de langue peuvent, en outre, exploiter des séquences très courtes (une ou deux minutes). Dans ce cas, il sera notamment question de discours, de situation de communication, d'usages. En conséquence, on peut souhaiter qu'une manifestation cinématographique propose à tous les universitaires, étudiants et enseignants, de nouvelles grilles de lecture et d'exploitation de l'image et du son qui s'y associe. L'étape suivante, plus laborieuse, sera celle de la création.”

Carlos Maciel, responsable du Département d'études lusophones

les anarchives des carnets bagouet

Les vingt-neuf DVD de la collection Dominique Bagouet, présentant quelque quarante-cinq films relatifs au chorégraphe, ont fait l'objet d'un dossier conséquent dans le n° 19 d'**Images de la culture**. Étaient également présentés Les Carnets Bagouet, par la voie de sa coordinatrice générale Anne Abeille, association née quelques mois après la disparition du chorégraphe en décembre 1992, pour la préservation des archives de la compagnie et la transmission des œuvres chorégraphiques. Depuis 1993, au fil des transmissions et remontages des œuvres, des demandes institutionnelles, des aventures humaines, le conseil artistique qui anime les Carnets Bagouet, composé pour l'essentiel des anciens danseurs de la compagnie, a dû redéfinir ses objectifs et ses enjeux. Ces remises en question permanentes, ce foisonnement des interrogations face à une œuvre, ont fait des Carnets Bagouet une expérience tout à fait unique en son genre dans le domaine de la danse contemporaine ; une expérience, qui selon Isabelle Launay, pourrait se définir autour de trois "tentatives et questions essentielles : s'interroger sur la nécessité ou non d'entretenir la mémoire de cette œuvre et sur le désir même qu'ils en ont ; se détacher de leur expérience passée pour pouvoir en transmettre quelque chose ; problématiser ce que devient l'archive lorsqu'elle s'inscrit dans la corporeité elle-même."

Les Carnets Bagouet – La passe d'une œuvre, qui vient de paraître aux éditions Les Solitaires Intempestifs, et qui a été présenté pendant le festival Montpellier Danse 2007, expose la matière vivante de ces bientôt quinze années d'existence de l'association. Sous la direction d'Isabelle Launay, correspondances, retranscriptions de débats et analyses font naître le sentiment passionnant d'être en prise directe avec la parole vive d'une histoire de la danse. Et la question que pose l'historienne en préambule donne le ton et la

mesure de l'étendue des champs couverts par cet ouvrage : "(...) que serait une archive dans le monde des corps et des gestes, dans le monde d'une tradition orale ? Comment inventer une archive vivante, prise donc dans une culture de l'oubli actif, ou oeuvrant à cet oubli sans lequel il n'y a pas de mémoire ? Ou encore, une archive en mesure de défaire l'autorité du commencement et du commandement qu'imposerait l'étymologie (arkhé), une forme d'"anarchive" ? Alors dans les marges discrètes du monde de l'Art, ces archives-papier ici publiées des débats des Carnets Bagouet, ne seraient-elles pas celles de l'invention d'une "anarchive" en danse ?"

Un livre rare, capital, sensible, un livre pour la danse et pour la société.

On y trouve une étude profonde, très bien écrite d'Isabelle Launay, coordinatrice du livre, et un ensemble de compte-rendus de débats de l'équipe des Carnets Bagouet. Ce compagnonnage productif nous ouvre des chemins exigeants face aux défis d'aujourd'hui (enjeux politiques, notions du travail, transmission d'une œuvre, démocratie pour atteindre ces défis). Il est significatif qu'un art "troussé" dans son passé, son présent et dans ce qu'il devient, ait une telle complicité avec les grandes interrogations de la société. Là est traitée avec comme fil d'Ariane cette remarque de Michaux "la pensée avant d'être œuvre est trajet", le problème de "la mémoire et l'oubli", je dis bien "mémoire et oubli" et non "mémoire ou oubli".

Le vaste réseau que constituent et se sont constitués les Carnets Bagouet a des formes multiples. Porté par une affection extraordinaire pour Dominique Bagouet, il arrive à "se sortir de l'envoûtement du répertoire" qui guette toujours chacun. Apollinaire disait qu'on était souvent habité par un "passé luisant" face "à l'avenir incolore" et que le présent avait un "vide et donnait du vertige". La pratique des danseurs de Bagouet et la pensée d'Isabelle Launay arrivent à constituer comme une torsade, entre le "je" de cette jeune intellectuelle et le "nous" (lui-même composé de "je") des jeunes ou moins jeunes artistes. Chez ces derniers, même ceux qui restent silencieux, leur façon de faire, leurs gestes, leur métier, sont source de "connaissances en actes". Tous ensemble se souviennent de l'avenir et assurent cette mission incontournable de tout être humain : la transmission. Le résultat est que l'œuvre de Dominique Bagouet "ne revient pas" mais "vient"



comme dit le poète palestinien Mahmoud Darwich. A la page 27 de ce fort volume qui se lit si bien, est évoqué Walter Benjamin et son expression critique "une modernité liquidatrice". Le travail des "Bagouet" est au diapason. Leur démarche retrouve en effet Benjamin évoquant les périls que connaissent les phénomènes passés, "ils sont sauvés lorsqu'on met en évidence en eux la fêlure".

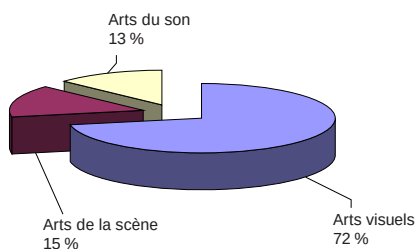
Grâce à Anne Abeille, la documentation (dessins, écrits, photographies, images filmées) a été scrupuleusement réunie et est très belle l'expression d'Isabelle Launay "l'archive, c'est nous !", cette autre manière de s'inspirer encore de Benjamin : "Il ne suffit pas de se retourner pour accéder à une vérité objective." "Nous avons appris à regarder sans clore, à accepter que notre regard demeure irrésolu comme chaque pièce le demeurerait, à laisser l'interprétation flotter et s'échapper, et donc, toujours continuer" (Isabelle Ginot, la préfacière).

C'est un ouvrage de fidélité infidèle. Un ouvrage dont les auteurs défendent leur héritage et dans un même mouvement s'en défendent, parce qu'ils ne veulent pas avoir de "retards d'avenir", être "inaccomplis". Selon René Char, "l'inaccompli bourdonne d'essentiel". Dans ce livre j'ai entendu ce bourdonnement. C'est un livre "bouteille à la vie ; c'est un livre à la Bagouet, "homme de lien" dirait sa sœur. C'est un livre entreprise d'émancipation, force d'engendrement, un livre permettant d'"entrer dans le rang du futur" nous souffle Claude Rabant, l'un des débatteurs.

Jack Ralite

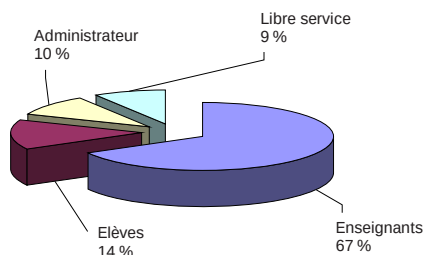
Les Carnets Bagouet – La passe d'une œuvre, sous la direction d'Isabelle Launay, Les Solitaires Intempestifs, juin 2007, 350 p.

Répartition de la consommation du fonds Images de la culture par discipline *



Depuis le 1^{er} janvier 2005, la rubrique Arts visuels a comptabilisé plus de 27 400 consultations. La rubrique Arts de la scène 5 700 consultations, la rubrique Arts du son 4 900 consultations.

Répartition de la consommation du fonds Images de la culture par profil d'accès *



Depuis la mise en place du partenariat avec France 5, le fonds Image de la culture a été consulté en grande partie par les enseignants (67 % soit 25 500 sur 38 000 consultations).

Les élèves (14 %) ont consulté les vidéos extraites du fonds du CNC 5 300 fois. L'administrateur (10 %) l'a consulté 3 800 fois et les personnes en libre service 3 400 fois.

* sources France 5

partenariat lesite.tv / cnc-images de la culture : déjà deux ans

Présenté dans le n° 19 d'**Images de la culture**, lesite.tv, premier service éducatif de vidéo à la demande sur Internet a été lancé en novembre 2003 par France 5 et le Scérén-CNDRP. Accessible sur abonnement, ce service est destiné aux enseignants, aux documentalistes et aux élèves du primaire et du secondaire. Bilan d'étape après deux ans de mise en ligne d'extraits de films issus du catalogue **Images de la culture**.

Le catalogue du site.tv est constitué de vidéos issues notamment des émissions de France 5, d'Arte, de Gaumont, de Pathé, de l'INA, du CNDRP, de CRDP, du CNRS, de la Cité des Sciences et du CNC avec le fonds Images de la culture.

Depuis 2004, le CNC collabore avec France 5 pour enrichir le catalogue du site.tv. Le CNC est ainsi à l'origine de trois rubriques présentes sur le site : Arts visuels, Arts du son et Arts de la scène. Ces rubriques regroupent des vidéos sur l'architecture, le cinéma, la danse, le théâtre ou la musique. Grâce à ce partenariat avec France 5, le CNC a trouvé un autre mode de diffusion de son fonds documentaire. Le catalogue Images de la culture n'est plus seulement proposé à des organismes menant une action culturelle en contact direct avec le public comme les lieux de spectacles, les bibliothèques publiques, les musées ou les festivals, il s'adresse également aux 2 500 établissements scolaires abonnés au site.tv.

Pour le CNC, engagé depuis plusieurs années dans des opérations d'éducation au cinéma sur le temps scolaire, cette collaboration est vraiment l'occasion de prolonger ses actions auprès du jeune public. 1 400 000 élèves connectés sur le site peuvent ainsi découvrir son fonds documentaire et, avec l'aide des 80 000 enseignants utilisateurs, analyser l'image et développer leur culture artistique.

Actuellement sur lesite.tv, près de 150 vidéos proviennent du fonds Images de la culture. 6 % du catalogue a été mis en ligne et les vidéos du CNC représente 7 % des 2 270 extraits présents sur ce site. Depuis la mise en place du partenariat avec France 5, on compte 38 000 consultations rien que sur le fonds Images de la culture, soit en moyenne plus de 1 300 consultations par mois et 260 consultations par vidéo du CNC.

Ses chiffres très encourageants montrent que les œuvres issues du catalogue du CNC intéressent fortement les enseignants et les élèves. La rubrique Arts visuels, composée exclusivement du catalogue du CNC, est la troisième rubrique la plus consultée par les dix disciplines proposées sur le site. Au-delà du quantitatif, le fonds Images de la culture bénéficie de la qualité du site.tv qui s'est développé en se préoccupant de l'exploitation pédagogique des vidéos mises en lignes. Pour faciliter leur utilisation en classe, chaque vidéo est en effet accompagnée d'une documentation pédagogique à l'usage de l'enseignant : pistes pédagogiques, liens Internet, bibliographie et filmographie.

A partir de la fin de l'année 2007, le CNC prévoit d'enrichir ses rubriques dans le site.tv, notamment avec ses nouvelles acquisitions. Le CNC propose également de créer une rubrique Citoyenneté autour de l'éducation civique, de la lutte contre la discrimination et de la thématique Vivre ensemble. Le CNC espère ainsi se rapprocher davantage des écoliers, des collégiens et des lycéens tout en diffusant plus largement son fonds documentaire.

Bruno Boëz

Fiche pédagogique

à découper, plier et insérer dans les boîtiers VHS ou DVD



pour aller plus loin

bibliographie

La Déchirure yougoslave : questions pour l'Europe, Catherine Samary, L'Harmattan, 1994.
Bosnie, la mémoire à vif, Isabelle Wesselingh, Arnaud Vaulerin, Buchet-Chastel, 2003.
Milosevic : la diagonale du fou, Florence Hartmann, Gallimard, 2002.
L'Après-Guerre dans les Balkans, Christophe Solioz, Karthala, 2003.
Sarajevo, mon amour, Jovan Divjak, Buchet-Chastel, 2004.
Des gens de bien au temps du mal, Svetlana Broz, Lavauzelle, 2005.

filmographie

Bosnia Hôtel, de Thomas Balmès, 1996, 48'.
Qu'avez-vous vu de Sarajevo ?, de Patrice Barrat, 1999, 76'.
Le Voyage exploratoire, de Catherine de Grissac et François Gahier, 1999, 57'.
Ces films figurent au catalogue CNC-Images de la culture.



Les Vivants et les morts de Sarajevo

1993, 75', couleur, documentaire

Réalisation : Radovan Tadic. **Production** : Archipel 33, La Sept-Arte. **Participation** : CNC, ministère de la Culture et de la Francophonie, ministère des Affaires étrangères, Procirop.

Comment montrer l'incompréhensible ? Hiver 1992-1993 : Sarajevo en pleine guerre ethnique. Les musulmans ne peuvent fuir : les balles des *snippers* ponctuent les discussions. En quelques histoires significatives, en quelques scènes puissantes dans leur simplicité, ce film poignant nous fait partager des fragments d'un quotidien au-delà de la misère et de la mort.

Des amis du réalisateur racontent : l'une ne s'explique pas pourquoi des gens qui ont été si proches, prennent maintenant les armes et acceptent d'être payés pour tuer. Radovan Tadic suit les gestes quotidiens : aller chercher de l'eau signifie aussi apprendre à traverser un pont sous les balles des *snippers*, affronter sa peur, s'en affranchir, tout en sachant qu'un membre de la famille a été tué au même endroit. On comprend mieux les gestes irrationnels et dérisoires des habitants qui traversent un carrefour en s'abritant derrière un sac à main ou un journal. Dans l'hôpital psychiatrique, les patients ne peuvent rester que quelques jours alors qu'ils sont encore en état de choc. Pour la responsable, 90 % de la population souffrira de troubles psychologiques qui se transmettront aux enfants.

(Nathalie Magnan)



La Ligue de l'enseignement

Secteur culturel

3, rue Récamier
75341 Paris Cedex 07
01 43 58 97 44

www.ligue.org

culturel.confedera@laligue.org



Images de la culture

Service de la diffusion culturelle

11, rue Gallée
75016 Paris
01 44 34 35 05

ids@cnc.fr

www.cnc.fr/ids



Cette fiche est extraite d'un dossier complet produit et édité par La Ligue de l'enseignement en collaboration avec Images en bibliothèque.

Conception et rédaction : **Groupe Cinéma et Éducation de la Ligue de l'enseignement**, **Marion Blanchaud** (Ligue de l'enseignement Région PACA), **Yves Bon** (Ligue de l'enseignement Fd Haute Savoie), **Jean-Marc Glénat** (Ligue de l'enseignement, Falep Corse du sud), **Elisabeth Hémon** (Images en bibliothèque), **Cyril Séassau** (Ligue de l'enseignement). Coordination : **Cyril Séassau**.

Les actions d'éducation à l'image de La Ligue de l'enseignement bénéficient du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication (DDAI), du CNC et du Ministère de l'Éducation Nationale et de la Recherche.

Fiche pédagogique

à découper, plier et insérer dans les boîtiers VHS ou DVD

plier
▼

le réalisateur

Né en 1949 en Croatie, Radovan Tadić suit des études musicales, d'histoire de l'art et de littérature comparée à l'université de Zagreb. Assistant réalisateur de Krsto Papić, il réalise son premier court métrage **Jeux de l'après midi**. De 1972-1975, il est correspondant étranger et critique de cinéma à Radio Zagreb. Il participe à l'écriture de plusieurs scénarii (**Cosmic Man** de Krsto Papić). De 1978-1988, il est réalisateur, chef monteur et chef opérateur de films publicitaires, institutionnels et de films annonces. Son premier documentaire, **Monieur Marco**, qui obtient la Prime qualité du CNC, est suivi d'**Erreur de jeunesse** (drame, 1989), **Les Vivants et les morts de Sarajevo** (documentaire, 1993) et **Animal Connection** (documentaire, 1996).

pistes pour animer un débat

Vivre assiégé – Le rapport des habitants à un temps suspendu, un espace clos

- Comment entre-t-on et sort-on de la ville ? (Pont aérien avec un avion de l'ONU, peur des missiles qui isolent la ville ; l'ami d'Enada arrivant de Gorjale ; gare de bus où l'on attend un hypothétique départ, récit du passage des check-points pour quitter la ville).
- La limite entre les deux camps est-elle repérable dans l'espace ? (La route de l'aéroport et les maisons détruites de part et d'autre de la ligne de front ; le *no man's land* face à l'hôtel ; un ennemi invisible qui tire sur les véhicules ; l'horizon des collines d'où partent les tirs de mortier, la ligne de front).
- Comment l'attitude des habitants permet de repérer une carte mentale des espaces protégés et des espaces de danger ? (Les parcours d'Enada, les images des carefours ; démarques rapides ou lentes, arrêts, courses).
- Qu'est-ce qui nous indique que les habitants sont isolés, enfermés ? (L'empêchement à participer à des événements familiaux : le mariage de Begsada qu'elle ne peut annoncer à ses parents, l'enterrement du père de Senada l'infirmière ; les paroles de la mère de Yassin : *tu ne partiras pas de Sarajevo*).
- Comment nous est montrée la perception du temps dans une ville assiégée ? (Plan fixe sur une ville immobile, sous titre : *5 mois plus tard*, Begsada qui reconstruit son histoire avec Anes ; la difficulté de Yassin à se projeter dans l'avenir ; leneur, sur sis, attente, ...)

Survivre au quotidien – Un témoignage à portée universelle sur la situation des populations civiles dans la guerre

- Comment est présentée l'atmosphère de la ville ? (Plans répétés sur les passants affairés, présence métaphorique des chiens errants ; décalage fréquent entre les images et le son des tirs).
- Comment les plans tournés de nuit témoignent-ils de l'importance de l'électricité au quotidien ? (Lumière des bougies, des phares ; quartiers serbes éclairés au loin ; coupures ; générateur de l'hôpital).
- Comment est évoquée dans le film la question des approvisionnements (eau, bois, nourriture) ? (Personnes portant des paquets, tirant et poussant des luges, des poussettes ; convois de la Forprou ; rôle des enfants).
- Quels sont les lieux évoqués ou montrés pour trouver du bois de chauffage ? (Les estrades, les poutres du théâtre, les stèles de bois du cimetière).
- Quelles sont les mentions de la nourriture et de l'alimentation, à l'image ou dans les témoignages ? (Le gîteau de mariage d'Anes et Begsada ; l'évocation par Yassin des poubelles de la Forprou, le restaurant d'aide alimentaire pour enfants tenu par Enada ; la soirée entre amis pour "l'anniversaire" de l'occupation ; rien à manger depuis 2 jours chez Yassin ; les distributions ; le mourant éteignant son pain après la bombe tombée sur la queue devant une boulangerie ; le café servi chez Begsada).
- Ce film vous fait-il penser à d'autres situations, dans l'histoire ou l'actualité ?
- Comment comprendre cette phrase du chirurgien Abdulla Nakas : *la vie combat en l'homme, elle est plus forte que la mort* ?

Comprendre pour exister

- Lutter contre l'absurdité et la terreur en élaborant, en parlant, en cherchant à comprendre, mais aussi en s'engageant (dans le collectif, dans la démonstration quotidienne que le cloisonnement communautaire n'a pas lieu).
- Comment comprendre le graffiti (1^{ère} secondes du film) : *ici personne n'est normal* ; et la phrase de la psychiatre : *on essaie de s'organiser normalement dans une situation anormale* ?

éléments pour une analyse filmique

Cette rubrique est conçue pour servir de support à un travail en atelier. Elle propose d'apporter à l'animateur du groupe des pistes pour étudier le film dans une approche d'éducation à l'image.

La place du spectateur

Objectif : définir les éléments narratifs qui suscitent l'empathie du spectateur et lui donnent le sentiment d'être à la place des habitants de Sarajevo.

Les étapes possibles :

1. Remémoration
 - Retrouver comment le réalisateur a construit son film. (Personnages interviewés ; scènes de la vie quotidienne).
 - Raconter, parmi les scènes de vie, celles dans lesquelles le spectateur a ressenti le plus d'émotion. (Urgences à l'hôpital ; la récupération du bois de chauffage ; la traversée du carefour ; la recherche de l'eau).
2. Les vivants et les morts
 - Retrouver l'alternance entre des scènes dramatiques et des instants de répit. (Retour d'Enada chez elle, ses réflexions et la soirée passée avec ses amis ; urgences à l'hôpital et réunion des médecins qui fêtent une naissance ; inquiétude de Begsada enceinte et sa plaisanterie sur ses ronds).
 - Repérer en quoi les propos impliquent le spectateur. (Interviews dans le domaine de l'analyse et de la réflexion ; dialogues dans le domaine de la survie au quotidien).
 - Relever les instants où les personnages sont les acteurs de leur vie. (Dans chaque scène, ils ont une activité : recherche de bois et d'eau, aide alimentaire, aide médicale). Relever les moments où ils sont dépassés par la situation. (Yassin inactif ; attente des bus, ; chies).
3. L'utilisation de la bande sonore
 - Les prises de son direct impliquent le spectateur qui accompagne les *acteurs* du documentaire ; la sensation d'attente est particulièrement tendue lors des tirs de snipers. La durée de ces scènes en temps réel le projette dans la situation des assiégés, le mettant dans la position de témoin et d'acteur tout à la fois.
 - A partir de quelques séquences, noter ses composantes (Commentaire off, sons ambiants, interviews, musiques, dialogues).
 - Noter l'importance des scènes où la parole est interrompue.
 - Relever les moments où les images et les sons ambiants se passent de commentaire. (Hôpital, arrivée des blessés, bruits de balles, bruits de pas ; chez Yassin, gros plan sur la fiancée de son frère).

La position de l'auteur

Objectif : analyser à travers l'étude détaillée d'une séquence (la recherche de l'eau / la traversée du pont sous les tirs des *snipers* à 57° mm) les éléments cinématographiques utilisés par le réalisateur pour placer le spectateur à l'intérieur même de l'action qu'il filme.

Les étapes possibles :

1. Remémoration
 - Parmi les scènes dramatiques, lister celles où apparaît Yassin. (La première rencontre avec le réalisateur, la recherche du bois, de l'eau).
2. Visionnage de la séquence de la recherche d'eau
 - Dégager les impressions ressenties. (Même angoisse que celle que doit éprouver le réalisateur ; opposition avec le détachement apparent du garçon).
 - Retrouver les principaux moments, avec les impressions ressenties à chaque fois et l'évolution de celles-ci.
3. un langage cinématographique adapté à une intention
 - Repérer les voix, les autres sons, le cadrage et la place de Yassin, la position du réalisateur par rapport à son sujet : la voix off du réalisateur ; la voix de Yassin (quand il s'adresse à la caméra) ; les autres sons enregistrés (bruits des pas, tirs au loin) ; l'image (images *voilées*, prises de dos ; zoom pour garder Yassin à l'image ; plans où l'on perd Yassin de vue ; ombre portée du réalisateur sur la neige).

Fiche pédagogique

à découper, plier et insérer dans les boîtiers VHS ou DVD

plier

gauche. De toutes manières, on ne la voit pas car elle est cachée dans le noir de l'image. Il la gronde, criant très fort pour lui expliquer qu'à ce moment elle ne doit pas regarder Dom Juan mais le public. Pendant ce temps, la caméra poursuit son tour complet et replace Jovet profil droit à gauche en passant donc logiquement cette fois devant son visage. A vrai dire, bougeant alors un peu, le comédien se retrouve finalement face à l'appareil, comme si ce dernier avait dépassé les 360°. Cette révolution accomplie par la caméra provoque le bouleversement matériel des repères spatiaux et fait physiquement ressentir au spectateur le vertige émotionnel que devrait provoquer, à cet instant, le jeu de l'actrice mais, en réalité, les paroles de Jovet et l'interprétation de Clévenot. La puissance de ce plan séquence décuple la charge expressive de la mise en scène théâtrale.

A un tel *mouvement* ne peut répondre, par antithèse, qu'un très beau *plan fixe* de Maria de Medeiros, yeux hallucinés et chevelure défilante, en partie noyée dans le noir nimbant son visage. Là, l'image d'Elvire atteint vraiment le somnambulisme, l'égarement : c'est l'apparition dont parle justement Jovet et que le cinéma réalise par ses moyens spécifiques, alors que la comédienne ne dit rien. Superbe application de "l'effet Koulechov" sur le sens qui naît du rapprochement de deux images : ce qu'a appelé et *exprime* le plan précédent de Clévenot, le plan suivant de Medeiros le récupère, l'*incarne*.

Aussi la dernière séance (septième leçon), très courte, pourra fixer le face à face dans les formes du cliché emblématique du genre, selon l'esthétique hollywoodienne classique – le style Lauren Bacall-Humphrey Bogart. De profil, lui la domine quelque peu : elle, le visage levé, le regard avec une amoureuse admiration : "Je voudrais pleurer maintenant." Si elle avait pleuré sur scène, elle aurait extériorisé ses sentiments de façon trop spectaculaire. Elle a envie de pleurer après, parce qu'elle est parvenue à interioriser auparavant l'émotion en disant sa tirade exactement dans l'état dans lequel Jovet voulait qu'elle soit pour jouer pleinement ce rôle – d'après lui, une des plus belles scènes et peut-être la plus difficile du répertoire.

Interprétant la comédienne Claudia qui joue le personnage d'Elvire, Maria de Medeiros mire donc son double dans le miroir du théâtre pris sous le regard du cinéma. Ce dernier pose la question du *point de vue*. Qui voit ? Qui montre ? Qui est vu ? Il semble que la vision du spectateur du film épouse celle de Jovet. Pourtant il est presque toujours à l'image : ce que nous voyons ne peut donc pas être tout à fait ce qu'il observe. Néanmoins, les plans qui le prennent en amorce et les mouvements d'appareil qui découvrent choses et gens comme par-dessus son épaule nous placent à ses côtés, selon le processus du *discours libre indirect* du cinéaste par l'intermédiaire de son personnage principal (que décrit Pier Paolo Pasolini dans ses écrits sémiologiques). En fait, ce sont les mots de Jovet lus dans le texte qui ont fasciné Jacquot, lui ont donné le désir de réaliser le film de la pièce et ont, ainsi, guidé sa mise en scène cinématographique. Dès lors, lorsque Jacquot cesse de nous faire voir Elvire avec les yeux de Jovet, c'est pour nous montrer le Pygmalion en train de regarder naître sa créature : Elvire Jovet, comme cinéma et théâtre.



Elvire Jovet 40

1986, 42', noir et blanc, adaptation

Conception et mise en scène : Brigitte Jaques-Wajcman. **Réalisation :** Benoît Jacquot. **Production :** INA, Théâtre National de Strasbourg. **Participation :** CNC, Comédie-Française, Compagnie Pandora. **Collaboration artistique :** François Regnault. **Décor et costumes :** Emmanuel Peduzzi. **Distribution :** Philippe Clévenot, Maria de Medeiros, Éric Vigner, Vincent Vallier.

Benoît Jacquot filme la mise en scène de Brigitte Jaques-Wajcman, qui transpose sept leçons données par Louis Jovet, au conservatoire en 1940, à l'élève Claudia s'exerçant sur le personnage d'Elvire de **Dom Juan**. Les leçons sont extraites de **Molière et la comédie classique**, ouvrage de Louis Jovet édité chez Gallimard en 1965.

À partir du spectacle créé en 1986 au Théâtre National de Strasbourg, Benoît Jacquot signe un film sur le théâtre et l'apprentissage du métier d'acteur. Philippe Clévenot, projeté dans le personnage de Louis Jovet aux côtés de son élève Maria de Medeiros, exhume l'art et la méthode du maître qui s'attache sans relâche à commenter Molière, en même temps qu'il expose avec lyrisme la pratique de la diction, la respiration, la situation dramatique et le "sentiment". Le film fixe dans le mouvement la rencontre fugitive et énigmatique du mot et du corps. Rencontre d'autant plus bouleversante que la guerre sépare le maître de l'élève. Claudia, après avoir reçu le premier prix de sa classe de conservatoire, est interdite de scène du fait de ses origines juives. Louis Jovet partira pour une longue tournée en Amérique du Sud. (*Elisabeth Ramus-Lang*)



Service audiovisuel
134, rue Legendre
75017 Paris
01 44 61 84 98
videotheque@cncf.asso.fr
www.cncf.asso.fr



Images de la culture
Service de la diffusion culturelle
11, rue Galilée
75016 Paris
01 44 34 35 05
ide@cncf.fr
www.cncf.fr/ide



Fiche pédagogique

à découper, plier et insérer dans les boîtiers VHS ou DVD

plier
▼

Approche cinématographique

Conçu et mis en scène par Brigitte Jacques-Wajcman, créé au TNS (Théâtre National de Strasbourg) en janvier 1986, le spectacle sera repris dès le mois suivant au Théâtre de l'Athénée-Louis Jouvet à Paris avec les mêmes acteurs. Peu de temps après, Benoît Jacquot filme le spectacle pour l'INA (en coproduction avec le TNS). Le spectacle n'est plus alors à l'affiche et la réalisation a lieu en quelques jours en studio, sans aucune intervention de Brigitte Jacques-Wajcman. Benoît Jacquot réalise en outre un documentaire sur Louis Jouvet, **La Scène Jouvet**, (production INA/La Sept), qui passera sur le petit écran à la suite de la diffusion d'**Elvire Jouvet 40**.

La réussite du projet provient de la synergie de trois conditions de base :

- la force d'une structure qui se met alors en place à l'INA, à savoir celle du "film de théâtre" : on ne capte plus une représentation (avec, au mieux, un jour ou deux supplémentaires consacrés aux plans de coupes, raccords ou gros plans), mais on tourne un film dans les conditions spécifiques du cinéma ;

- une complicité du cinéaste avec la metteur en scène de théâtre (c'est leur seconde collaboration : il y en aura une troisième), il convient de prendre au pied de la lettre la mention du générique : *"mise en scène* Brigitte Jacques-Wajcman*, filmé par* Benoît Jacquot*"* ;
- une réelle empathie de Jacquot avec le sujet de la pièce qui est une réflexion sur le théâtre (il est permis de parler d'une véritable mise en abîme).

Avec **Elvire Jouvet 40**, il n'est pas question d'adapter une pièce (comme le cinéma l'a souvent fait depuis 1895), mais de transposer le spectacle lui-même (y compris sa mise en scène théâtrale et l'interprétation des acteurs). Ce parti pris fonde un nouveau genre en plein courant de la modernité cinématographique puisque c'est une œuvre hybride, analytique en même temps que narrative, réalisée dans un nouvel espace de création où se combinent les notions de spectacle "vivant", "reproductible", "médiatique" et "transmissible". Jacquot est un passeur qui se met au service de la matière théâtrale en portant à son paroxysme expressif le langage audiovisuel.

Filmer le théâtre ne consiste jamais pour Jacquot à faire du cinéma dans l'idée de spectaculatiser (grâce aux moyens cinématographiques – le *hard* et/ou de fictionaliser (par le romanesque, le récit, une réécriture scénaristique – le *soft* car il l'aborde "de front" (selon ses propres termes, **Théâtre et Télévision – Les Dossiers de l'audiovisuel**, n° 49) pour réaliser un "documentaire". Mais ce n'est pas pour autant un simple reportage (il récuse les notions et formes de "reproduction" ou de "captation") car il s'attache à saisir et organiser des gestes, des visages, des attitudes, des lumières, faisant œuvre de *création* (ou d'*auteur*). Il "filme le théâtre avec une ferveur attentive, comme un moment voué à la dispartion, aussi fragile que le temps de la transmission d'un savoir précieux dans la relation maître/élève" (Béatrice Picon-Vallin, "Deux arts en un ?", in **Le Film de théâtre**, éd. CNRS, 1997).

Certes, Jacquot va filmer la mise en scène de Brigitte Jacques-Wajcman mais, pour ce faire, il se pose des questions de cinéaste : dans quel cadre, avec quelle focale, à quelle distance, selon quel axe, en plan fixe ou en mouvement, en découpant en plusieurs plans ou en plan séquence... C'est par l'entremise des moyens du langage cinématographique que le spectateur du film **Elvire Jouvet 40** découvrira le spectacle d'origine. Dès lors, si Jouvet s'interroge sur la nature profonde du théâtre, Jacquot transmet le questionnement du personnage mais en y superposant le sien propre : qu'est-ce que le cinéma si le réalisateur n'est ni scénariste, ni directeur d'acteurs, ni metteur en scène ? Au lieu d'essayer de ruser, de déjouer les contraintes inhérentes à la commande, Jacquot les assume et y ajoute même sa volonté de respecter avec rigueur l'*esprit* du spectacle car, à cette occasion, il va toucher à ce qu'il croit personnellement constituer également l'essence du cinéma. En fait, le travail de Jacques-Wajcman était déjà un défi : mettre en scène des leçons, c'est-à-dire même pas des répétitions et encore moins une pièce. La gageure du cinéaste est peut-être encore plus audacieuse puisqu'il va concentrer son regard sur la source même de l'acte théâtral : donner vie à un texte, le mettre en bouche et en espace, sur une scène ou et devant une caméra.

le face à face : transmission pédagogique et direction d'acteur

En réalisant **Elvire Jouvet 40**, Jacquot se place dans le droit fil des documents sur la direction d'acteur (notamment **Jean Renoir le patron**, tourné en 1966 par Jacques Rivette pour la série **Cinéastes de notre temps** d'André S. Labarthe). Par là, c'est aussi un film sur le paradoxe du comédien travaillant en fonction des postures qu'adopte Jouvet – souvent pédagogique, quelques fois metteur en scène – par le médium des *répétitions*, prises comme lieu de passage, de va et vient, de sas entre le conservatoire d'art dramatique et le plateau ou la scène. Jacquot suit le parcours d'un texte "impur" (transcription d'un cours, ou plutôt de Travaux pratiques), qui devient pièce, puis mise en scène, et enfin film. Jouvet mise exclusivement sur la parole, l'énonciation : comment *dire* Molière pour faire naître l'émotion, en travaillant le sens, le phrasé, le rythme ? La jeune fille a une attitude d'annonciation, les mains

ouvertes – ce que condamne violemment le maître. Jouvet évacue complètement la mise en espace à partir de laquelle, au contraire, Jacquot construit sa mise en scène. Les deux démarches se retrouvent finalement dans la gestuelle et le déplacement de l'interprète : Maria de Medeiros doit faire et Jacquot la filmer.

Dès la deuxième séance, Jouvet écarte rageusement les deux garçons pour prendre leur place afin que l'actrice coure vers lui et qu'il lui donne sa leçon non plus de l'extérieur mais à la place de Dom Juan. Le plan qui les réunit instaure alors un étrange dialogue : elle récite le texte d'Elvire et Jouvet, lui, explique comment elle doit le prononcer. C'est la quintessence de l'échange professeur-élève, soulignée par le cadrage. (Le rapprochement était moins visible au théâtre où les deux jeunes acteurs masculins demeuraient forcément visibles sur le plateau. Là ils sont mis hors champ). Il joue avec elle et pourtant ne lui donne pas la réplique mais des indications, des leçons qui deviennent théâtre. À ce moment s'inscrit à l'image la réalité du titre : ce n'est pas Elvire-Dom Juan ou Claudia-Jouvet mais le croisement intense Elvire-Jouvet réalisé charnellement par De Medeiros-Clévenot, en 1986, devant la caméra.

Lors de la troisième séance, Claudia ne parvient pas à plusieurs reprises à produire l'effet que lui demande Jouvet. Le film fait de ces ratages du personnage les scènes les plus riches, enregistrant, dans le même plan, le passage brutal du sommet des sentiments à la découverte de l'artifice du jeu, pointant le formidable travail nécessaire à ce que l'expression de l'émotion paraisse naturelle.

Dans la cinquième séance, située près de trois mois après les précédentes, **Elvire Jouvet 40** devient documentaire de son propre tournage. Jouvet est en colère : il trouve le jeu de Claudia toujours trop raisonné et va lui-même en fond de plateau montrer à l'actrice comment elle peut donner le mouvement de toute la scène dès son entrée. Mais la comédienne résiste, ce qui irrite Jouvet, et Jacquot coupe la tougue du maître par de lourds inserts fixes figeant l'opposition un peu stérilisante de Claudia. Ils ne sont plus en synergie et le plan séquence est brisé, plombe par le refus de l'élève.

Déstabilisé, Jouvet réfléchit donc à la façon dont il va pouvoir retrouver la logique de sa démonstration pédagogique et Clévenot ose de longs silences, alors qu'il se trouve en arrière-plan dans une zone mal éclairée impossible à conserver longtemps à l'image. Mais l'opérateur tourne toujours et Clévenot qui s'en aperçoit se retourne, mécontent, vers le caméraman pour lui faire signe d'arrêter. De fait, l'image s'interrompt, mais, au montage, Jacquot intercale ici un plan de coupe des deux garçons qui s'associent. Ainsi pouvons-nous croire que l'auteur a voulu montrer le maître dérangé par le déplacement des deux autres élèves. Pourtant, c'est bien le cas, Clévenot est dérangé par l'insistance de la caméra, le cinéma (et non ici prioritairement le théâtre) est mis en difficulté quant à sa place face à la performance de l'acteur. Jacquot a donc conservé cet effet de miroir, mais avec l'infime discrétion du plan de rattrapage des jeunes gens, afin que sa propre réflexion de cinéaste ne prenne pas le dessus sur la mise en scène de Jacques-Wajcman. Elle s'y ajoute cependant, pour suggérer que théâtre et cinéma doivent composer avec des problématiques similaires. Aussi termine-t-il sur le visage d'un Jouvet possédé mais apaisé, transfiguré par l'extase de voir enfin l'expression du cœur permise grâce à une trouvaille purement physique : jouer pieds nus, attendre l'esprit par le corps.

filmer l'élan

À la fin de la troisième séance, le panoramique suit le doigt tendu de Jouvet qui écoute pour aller chercher l'actrice effectuant alors lentement un demi-tour sur elle-même. La caméra la suit délicatement sans couvrir puis la lâche lorsque la jeune femme retrouve sa position initiale. l'objectif revenant alors sur le doigt et le visage de Jouvet. On est en apesanteur, en plein miracle d'une voix de théâtre qui parle d'élan. Et c'est précisément cela que filme Jacquot, toujours dans le mouvement, pour conduire à nouveau du doigt à Elvire et la fixer attentivement : jamais on n'avait encore entendu si longuement la tirade.

La quatrième leçon repart sur le visage concentré de Jouvet (Claudia est en voix off). Après l'avoir corrigée à deux reprises, il se lève. Le plan séquence se resserre petit à petit sur sa main qui s'agite au milieu de l'écran, son visage démeurant en gros plan avant et la jeune fille au fond de l'image. Spécifique d'un cadrage cinéma sans aucun équilibre au théâtre, cette main matérialise l'élan, le mouvement du texte et du sentiment qui émane de la parole pour établir une communication esthétique fragile, rare et intense.

Le pénultième jour (la sixième leçon), Jouvet est toujours aussi enflammé contre une diction jugée encore inspirée par trop de conscience et pas assez d'émotion. Il est en premier plan de profil droit, donc sur la gauche de l'écran. Très lentement, la caméra effectue un demi-tour de 180° par derrière en restant serrée sur lui (trois-quarts nuque, puis arrière de la tête jusqu'au profil gauche, c'est-à-dire à droite de l'image). Aussi l'espace semble-t-il avoir bougé puisque l'actrice à laquelle il s'adressait en la regardant en haut et à droite se retrouve, toujours en haut, mais à

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.

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

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**. Pour les programmes longs ou les collections, le tarif s'applique au nombre de DVD précisé.

TITRE	PAGE	PRÊT	DVD
-------	------	------	-----

Les nouveaux films

3004 P	91	☒	☐
Age d'or du cinéma cubain (L')	6	☒	☐
Apothéose d'Arthur Bispo do Rosario (L')	90	☒	☐
Au Louvre avec Miquel Barcelo	91	☒	☐
Autour de La Virgule	93	☒	☐
Autour du Fleuve	26	☒	☐
Avis de recherche : André Marchand	90	☒	☐
Ballets de-ci de-là (Les)	64	☒	☐
Boîte en or (Une)	86	☒	☐
Carnet d'acteur - Natacha Régnier	32	☒	☐
Corps accords	47	☒	☐
Couleurs de Jour de fête (Les)	28	☒	☐
Cris de corps	60	☒	☐
Dans la Maison radieuse	81	☒	☐
Danseuse d'ébène - Irène Tassembédo	59	☒	☐
Dernière Utopie (L') - Roberto Rossellini et la télévision	35	☒	☐
Des villes à la campagne	83	☒	☐
Dia de Festa	80	☒	☐
Dina Vierny, une vie pour l'art	90	☒	☐
Divagations dans une chambre d'hôtel	66	☒	☐
Dolorès del Rio	32	☒	☐
Dominique Mercy danse Pina Bausch	56	☒	☐
Edmond Charlot, éditeur algérois	93	☒	☐
Entropie / Corps silencieux (Le) (2 films / 1 DVD)	77	☒	☐
Etre présent	18	☒	☐
François Truffaut, une autobiographie	31	☒	☐
Hollywood, le règne des séries	39	☒	☐
Homme qui danse (L')	65	☒	☐
Iran : une révolution cinématographique	6	☒	☐
Joe Le Magnifique	29	☒	☐
Josef Nadj - Dernier Paysage	52	☒	☐
Kaspar Konzert	67	☒	☐
Lexique dansé	62	☒	☐
Liv Ullmann-Erland Josephson - Parce que c'était eux	20	☒	☐
Luchino Visconti	31	☒	☐
Luc Moullet, la ruée vers l'art	13	☒	☐
Madâ'a (La)	75	☒	☐
Manmuswak	98	☒	☐
Médiathèque de Sendai (La) (Architectures)	94	☒	☐
Mike	102	☒	☐
My Lunch with Anna	57	☒	☐
Odile Duboc, une conversation chorégraphique	53	☒	☐
One Flat Thing, reproduced	68	☒	☐
Paso Doble	52	☒	☐
Paul Vecchiali, en diagonales	16	☒	☐
Pavillon Noir	71	☒	☐
Petite Histoire périphérique	86	☒	☐
Pieds sur scène (Les)	61	☒	☐
Propriété privée	80	☒	☐
Qui était Kafka ?	93	☒	☐
Renaissances du cinéma coréen (Les)	6	☒	☐
Renoir(s) en suivant les fils de l'eau	26	☒	☐

TITRE	PAGE	PRÊT	DVD
Roberto Rossellini	35	☒	☐
Rose Lowder	22	☒	☐
Rouben Mamoulian, l'âge d'or de Broadway et Hollywood	29	☒	☐
Saburo Teshigawara, danser l'invisible	55	☒	☐
Skull*Cult	67	☒	☐
Somewhere in between	71	☒	☐
Suivi de chantiers	86	☒	☐
Tout communique	28	☒	☐
Tout refléurait	10	☒	☐
Trace de luttes - Une Histoire du groupe Medvedkine de Besançon	43	☒	☐
Uzès Quintet	74	☒	☐
Vie avant la mienne (La)	104	☒	☐

Les films cités au catalogue général

A bientôt, j'espère	42	☒	☐
Anoure (L')	72	☒	☐
Ateliers de Barcelo (Les)	52	☒	☐
Boulevard Jourdan - L'Art en scène/Première	54	☒	☐
Caméléons (Les)	52	☒	☐
Chambre (La) / Etreinte (L') / Noce (La) / Lampe (La) (4 films / 1 DVD)	56	☒	☐
Cinéma, une histoire de plans (Le)	26	☒	☐
D'Angèle à Toni	26	☒	☐
Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, cinéastes			
(Cinéma, de notre temps)	12	☒	☐
Danse, le temps d'une chanson (Une)	74	☒	☐
Découverte d'une œuvre	54, 72	☒	☐
Delphine Seyrig, portrait d'une comète	32	☒	☐
Dernière Fuite (La)	67	☒	☐
Derrière le mur	56, 74	☒	☐
Déserts d'amour	72	☒	☐
Direction d'acteur par Jean Renoir (La)	26	☒	☐
Eden	74	☒	☐
Effet Casimir (L') - Regard sur Angelin Preljocaj	72	☒	☐
Encyclopédie audiovisuelle du cinéma (10 DVD)	26	☒	☐
Gabin, gueule d'amour	26	☒	☐
Grand Corridor	60	☒	☐
Grande Maison	72	☒	☐
Hoppla!	47	☒	☐
Insaisies	72	☒	☐
Intérieur Nord	8	☒	☐
Isabelle Huppert, une vie pour jouer	32	☒	☐
Jean Renoir le patron (Cinéma, de notre temps)	26	☒	☐
Joseph Kosma (Musiques de films)	26	☒	☐
Lourdes - Las Vegas	64	☒	☐
Mama Africa	59	☒	☐
Marcel Hanoun, une leçon de cinéma	22	☒	☐
Maria Felix, l'insaisissable	32	☒	☐
Marilyn malgré elle	32	☒	☐
Michel Butor - Mobile	71	☒	☐
Miquel Barcelo, des trous et des bosses	52	☒	☐
Mort de l'Empereur (La)	52	☒	☐
Mozambique, journal d'une Indépendance	108	☒	☐
Noces	72	☒	☐
Paroles de danses (2 DVD)	52, 54, 72	☒	☐
Passeport hongrois (Un)	108	☒	☐
Paysage après la bataille	72	☒	☐
Percussionnant Jean-Pierre Drouet!	67	☒	☐
Photo déchirée (La) - Chronique d'une émigration clandestine	106	☒	☐
Pierre Braunberger, producteur de films	26	☒	☐
Printemps (Le)	60	☒	☐
Regards de femmes	24	☒	☐
Règle du jeu (1939) de Jean Renoir (La) (Image par image)	26	☒	☐
Rei Dom - La Légende des Kreuls	74	☒	☐
Rencontre (La)	59	☒	☐
Roméo et Juliette	72	☒	☐
Romy Schneider, étrange étrangère	32	☒	☐
Samia forever (Regard sur le cinéma musical arabe)	32	☒	☐
Septembre chilien	42	☒	☐
Sois belle et tais-toi	32	☒	☐
Solstice	74	☒	☐
Star (The)	71	☒	☐
Tant mieux, tant mieux!	72	☒	☐
Tombeau d'Alexandre (Le) (2 DVD)	42	☒	☐
Tournage à la campagne (Un)	26	☒	☐
Trois Regards intérieurs	54	☒	☐
Valse des fleurs / Divertissement 138 (2 films / 1 DVD)	72	☒	☐
Vif du sujet (Le)	52	☒	☐
Violences civiles	54	☒	☐
Voyage organisé	60	☒	☐
Vu d'Afrique - Sur les traces de Miquel Barcelo	52	☒	☐