

images de la culture

9 evenings
interstices de ville
autour du monde





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

ont collaboré à ce numéro :

Judith Abensour, Michel Amarger, Clarisse Bardiot, Amélie Benassayag, David Benassayag, Frédérique Berthet, Nicole Brenez, Eric Briat, Anne Brunswic, Mathieu Capel, Pascale Cassagnau, Camille Dauvin, Olivier Daunizeau, Agnès Deboulet, Hugo Dessaigne, Martin Drouot, Pierre Eugène, Isabelle Gérard-Pigeaud, Rainier Hoddé, Aurore Jenkins, Céline Leclerc, Antoine Leclercq, Sylvain Maestraggi, Isabelle Moulin, Ariane Nouvet, Jérôme Momcilovic, Raphaëlle Pireyre, Delphine Robic-Diaz, Eva Ségal, Irina Severin, Maria Spangaro, Annick Spay.

rédaction des notices de films :

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

remerciements à : **Laurent Aït Benalla, Arlette Alliguié, Gilles Barthélémy, Jean-François Baudin, Noémie Benayoun, Laurent Bismuth, Alain Carou, Lucien Castaing-Taylor, Grégory Cohen, Yves Cométiou, Sarah Doucet, Michaël Gaumnitz, Cécile Giraud, Joël Gourgues, Jean-Marc Lamoure, Florence Lazar, Jean-Marc Lhommeau, Sébastien Magnier, Gilles Manceron, Narimane Mari, Martine Markovits, Justine Meignan, Perrine Michel, Avi Mograbi, Manon Ott, Marianne Palesse, Véréna Paravel, Nicolas Plateau, Christine Puig, Susane Rodes, Emmanuel Roy, Claire Schneider, Antoine Thirion.**

Images de la culture

est édité par le **Centre national du cinéma et de l'image animée**

présidente : **Frédérique Bredin**

directeur général délégué : **Christophe Tardieu**

directeur de la communication : **Julien Ezanno**

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

maquette : **Stéphane Dupont et Etienne Robial**

impression : **IME-Imprimerie Moderne de l'Est**

La photographie de couverture est extraite du film **Dayana Mini Market** de Floriane Devigne (cf. p.47) ; celles-ci-contre sont extraites du film **Les Gens du sucre – Morceaux d'histoires** de Delphine Moreau (cf. p.114).

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

ISSN : 1262-3415
© CNC-2015

mémoire

Il n'y a pas de film qui ne soit production d'un discours. Lorsque les frères Lumière filment la sortie de leur usine à Lyon en 1895, ils ne proposent pas seulement un documentaire, mais taisent la mise en scène de cette sortie d'usine et donnent ainsi naissance à la première fiction cinématographique. Fausse innocence des premières images du cinéma, confronter les hommes à leurs images, c'est les confronter aussi bien à la réalité qu'à des systèmes de pensée qu'ils créent et dont ils dépendent, parfois malgré eux. En arrachant les images des contextes dans lesquels elles sont produites et diffusées, feu Harun Farocki, à qui la revue rend hommage, leur donnait une nouvelle vie grâce à un nouvel assemblage, à de nouveaux rapports entre les images.

Les nouveaux titres de documentaires entrés au catalogue **Images de la Culture** ont pour dénominateur commun de présenter au spectateur un exercice de réflexion critique. A l'heure où jamais les images n'ont autant été diffusées de leur histoire, le monde semblé aussi accessible et les œuvres immatérielles aussi présentes dans nos vies, ces films témoignent avec force d'un état du monde contemporain, et d'un état de ses représentations mêmes. Ruines artificielles des temps de crise, stigmates du temps sur les constructions humaines auxquels l'homme oppose sa mémoire, retour sur les grands conflits du XXème siècle, rêves d'urbanismes modernes fonctionnels et poétiques ou regards sur la vieillesse, tous ces films forment le récit de nos décennies récentes.

La revue **Images de la Culture** nourrit le précieux travail de diffusion de la culture cinématographique que mènent toutes les organisations, les institutions, qui se consacrent à ces missions. Confortant son action en faveur de l'éducation à l'image, le CNC travaille en étroite partenariat avec une grande diversité d'organismes culturels, sociaux ou éducatifs pour mieux faire connaître le patrimoine cinématographique contemporain, et exercer aussi bien le regard critique que l'appétence pour le savoir et la découverte, afin de combler au mieux les interstices qui nous séparent de l'autre et de son histoire.

Frédérique Bredin

sommaire



34



19



42

9 Evenings

- 4 9 Evenings : Theatre & Engineering, dix films de Barbro Schultz Lundestam. Textes de Clarisse Bardiot et Sylvain Maestraggi

interstices de ville

- 14 Métaphore de la ruine moderne comme horizon poétique et politique de l'architecture, par Annick Spay (Unfinished Italy de Benoît Felici et Retour à Berlin d'Arnaud Lambert)
- 19 Les limbes, par Mathieu Capel (Les Chebabs de Yarmouk d'Axel Salvatori-Sinz)
- 21 Fabrication de la ruine, entretien avec Florence Lazar par Pascale Cassagnau (Kamen-Les Pierres)
- 24 Paysages caduques, entretien avec Emmanuel Roy par Mathieu Capel (La Part du feu)
- 27 Une maison-laboratoire en Tunisie, par Agnès Deboulet et Rainier Hoddé (La Maison-laboratoire de Mahdia de Jilani Saadi)
- 29 Ligne de fuite, par Judith Abensour (Chaumière d'Emmanuel Marre)
- 31 Are you experienced ? par Isabelle Moulin (Les Visionnaires de Julien Donada)
- 34 Hommage à Harun Farocki - Feux inextinguibles, par Sylvain Maestraggi

autour du monde

- 38 Ali et Avi dans un jardin, entretien avec Avi Mograbi par Anne Brunswic (Dans un jardin je suis entré)
- 42 Toute la mémoire du monde, par Olivier Daunizeau (Héros sans visage de Mary Jimenez et Les Messagers d'Hélène Crouzillat et Laetitia Tura)
- 45 Qui observe qui ? par Judith Abensour (Le Jour du moineau de Philip Scheffner)
- 47 L'argent expliqué aux parents et à leurs enfants, par Raphaëlle Pireyre (Dayana Mini Market de Floriane Devigne)
- 49 Critique visuelle des mythologies modernes, entretien avec Manon Ott et Grégory Cohen par Nicole Brenez (Narmada)
- 53 De bruit et de fureur, entretien avec Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel par Jérôme Momcilovic (Leviathan)
- 56 Du poisson au sable, par Raphaëlle Pireyre (Hamou-Bèya, pêcheurs de sable d'Andrey S. Diarra)
- 58 Complot international, entretien avec Perrine Michel par Olivier Daunizeau (Lame de fond)
- 60 Un petit vélo dans la tête, par David Benassayag (A peine ombre de Nazim Djemaï)
- 62 Adrénaline, par Antoine Leclercq (Au bord du vide de Jean-Claude Cottet)



53



66



58

- 64 Caresser l'intensité de la vieillesse, par Michel Amarger (*Age is...* de Stephen Dwoskin)
- 66 Requiem pour Madame Phung, par Céline Leclerc (*Le Dernier Voyage de Madame Phung* de Nguyen Thi Tham)
- 68 Stigmates de la guerre du Vietnam, par Delphine Robic-Diaz (*La Nette de Mme Bua* de Thu Duong Mong)
- 70 Généalogie de l'Indépendance, par Céline Leclère (*Go Forth* de Soufiane Adel)
- 72 La guerre des haricots rouges, entretien avec Narimane Mari par Antoine Thirion (*Loubia Hamra*)
- 76 Quand la guerre d'Algérie ensanglantait la France métropolitaine, entretien avec Gilles Manceron par Eva Ségol
(Guerres secrètes du FLN en France de Malek Bensmail et Ici, on noie les Algériens – 17 octobre 1961 de Yasmina Adi)
- 81 Grain de sable dans les rouages nazis, entretien avec Michaël Gaumnitz par Eva Ségol (*Seuls contre Hitler*)
- 84 Photographie & Documentaire, par Eric Briat (*Une Histoire aussi vieille que moi* de François Porcile)

histoires de cinéma

- 86 Citoyen des films de Béla Tarr, entretien avec Jean-Marc Lamoure par Martin Drouot (*Tarr Béla, I used to be a filmmaker*)
- 89 A la lumière des images mortes, par Delphine Robic-Diaz (*Le Sommeil d'or* de Davy Chou)
- 91 De l'essence des rêves, par Martin Drouot (*Mille soleils* de Mati Diop)
- 93 En tiers, par Pierre Eugène (*Vincent Dieutre, la chambre et le monde* de Fleur Albert)
- 95 Le cinéma est une boucle qui comprend la vie et l'achève, par Frédérique Berthet
(Jean-Louis Comolli, filmer pour voir ! de Ginette Lavigne)
- 98 Retour sur image - *Le Joli Mai* de Chris Marker et Pierre Lhomme

jeux de scènes

- 100 Paradoxe sur le comédien, par Sylvain Maestraggi (*Tout seul dans la neige avec mon cheval* d'Alexandre Barry)
- 104 Filmer le son, entretien avec Yves Comelieu par Irina Severin (*Le Son d'Elsa*)
- 106 Entrer dans la lumière, entretien avec Laurent Aït Benalla par Irina Severin (*Ô mon corps*)

le cahier

- 108 Les films
- 115 Images de la culture mode d'emploi - Index – Bon de commande

9 evenings

l'allégorie de la caverne

9 Evenings : Theatre & Engineering est une série de dix films consacrés aux dix performances légendaires qui ont eu lieu à New York en octobre 1966. Point d'orgue du foisonnement créatif new-yorkais des années 1950-60, les **9 Evenings** représentent un moment charnière du rapprochement entre art et technologie, et de l'invention de nouvelles formes de composition et de performance.

C'est à la complicité de Billy Klüver, ingénieur au centre de recherches Bell Laboratories, avec le plasticien Robert Rauschenberg que l'on doit **9 Evenings : Theatre & Engineering**, une série de performances qui furent présentées à l'Arsenal du 69^e Régiment de New York, entre le 13 et le 23 octobre 1966. L'enjeu était simple : mettre à la disposition d'une dizaine d'artistes le savoir-faire d'une équipe d'ingénieurs des laboratoires Bell, pour leur permettre de réaliser, grâce à des moyens technologiques de pointe, "la performance de leur rêve". Projecteurs, caméras vidéo, transistors, amplificateurs, électrodes et oscilloscopes firent ainsi leur entrée sur scène au service de visions ambitieuses, futuristes, iconoclastes ou poétiques – qui toutes furent filmées en noir et blanc et en couleur. Lorsque ces films furent retrouvés en 1995, Billy Klüver décida en collaboration avec Julie Martin et la réalisatrice Barbro Schultz Lundestam, de produire une série de documentaires restituant ce qui s'était produit sur scène et lors de la préparation des performances. Ainsi le matériau original fut-il complété par des entretiens avec les protagonistes de chaque performance (artistes et ingénieurs), des images d'archives et quelques invités prestigieux. Les **9 Evenings** allaient pouvoir retrouver leur place dans l'histoire de l'art.

Or, les artistes le rappellent eux-mêmes, ces performances s'inscrivent de manière déterminée dans l'évolution de l'art aux Etats-Unis après la Seconde Guerre mondiale. Sans remonter jusqu'à Jackson Pollock, évoqué par Lucinda Childs, qui, en plaçant le geste au cœur de la peinture ouvrit la voie à un art de l'action, le parrainage de Merce Cunningham, John Cage et Robert Rauschenberg est de première importance dans le développement

de ce qui sera présenté sur scène. C'est au Black Mountain College, où enseignait Cage, qu'eut lieu en 1952 le premier happening auquel participèrent Rauschenberg et Cunningham, ainsi que David Tudor, que l'on retrouve dans les **9 Evenings**.

Une des spécificités de cet événement était de rassembler librement différentes disciplines artistiques sur une même scène, en renonçant au caractère narratif de la représentation théâtrale. La plupart des artistes invités à participer au **9 Evenings** sont issus du Judson Dance Theater, un collectif réuni dans l'église Judson à New York et constitué de disciples de Merce Cunningham. Les préceptes de John Cage leur étaient enseignés par Robert et Judith Dunn, et Rauschenberg, directeur artistique de la compagnie de Cunningham, les assistait dans l'organisation de leurs spectacles. Rauschenberg s'initia lui-même à la danse dans les années 1960 et réalisa certaines performances avec Carolyn Brown, Steve Paxton, Deborah et Alex Hay.

Transversalité, mélange de danseurs et de non-danseurs, interaction avec des objets, abandon de la technicité de la danse au profit de l'observation des gestes du quotidien, sont autant de caractéristiques du Judson Dance Theater que l'on retrouve dans les **9 Evenings**. Trouver un nouveau rapport entre l'art et la vie, telle était l'injonction de Cage et Rauschenberg. Sur l'immense plateau de l'Arsenal, la technologie mise au service des artistes va permettre d'intégrer toutes sortes de sons et d'images venus de l'extérieur et la danse va s'effacer pour laisser place à un nouveau genre de pantomime appelé performance.

La technologie des ingénieurs de Bell est elle-même un de ces éléments du monde extérieur. Les artistes choisissent de la mettre en scène



YOU WILL HEAR THE BODY BROADCAST ITS SOUNDS ○ YOU WILL SEE WITHOUT LIGHT ○ YOU WILL WITNESS A DEAF-MUTE INTERVIEW ○ YOU WILL SEE DANCERS FLOAT ON AIR ○ THOSE OF THE AUDIENCE WHO ARE WILLING WILL BECOME MORE AND A LITTLE THEATRICALS ○ IT'S ART AND ENGINEERING ○ YOU TOO CAN ACTUALLY FLOAT ○ IT'S IMPORTANT THAT YOU ATTEND.

PERFORMANCES:

OCT13 STEVE PAXTON, ALEX HAY, DEBORAH HAY	OCT18 ROBERT WHITMAN, DAVID TUDOR
OCT14 DAVID TUDOR, BOB RAUSCHENBERG	OCT19 STEVE PAXTON, ROBERT WHITMAN
OCT15 JOHN CAGE, YVONNE RAINER	OCT21 YVONNE RAINER, OYVIND FAHLSTROM
OCT16 LUCINDA CHILDS, JOHN CAGE	OCT22 ALEX HAY, OYVIND FAHLSTROM
OCT 23 DEBORAH HAY, BOB RAUSCHENBERG, LUCINDA CHILDS	



ou de l'escamoter au profit de compositions tirées de leur imagination. Chez les musiciens, Cage et Tudor, c'est une débauche de câbles, chez Alex et Deborah Hay, une atmosphère expérimentale proche de la science-fiction, chez Lucinda Childs, un dispositif empreint de modernisme. Rauschenberg et Robert Whitman proposent des formes plus directement empruntées à notre environnement quotidien : l'un change le plateau en terrain de tennis, l'autre y fait pénétrer des automobiles. Dans ces performances, comme dans celle d'Öyvind Fahlström, qui foisonne de "deus ex machina", la technologie conserve son rôle ancestral de machine de scène.

Si l'amplification du son et la projection sur écran constituent une nouveauté, les tableaux dressés par ces artistes appartiennent encore à l'univers du théâtre. Théâtrale également, la séparation entre la scène et le public qui n'est abolie qu'une seule fois par Steve Paxton, avec ses structures gonflables dans lesquelles les spectateurs sont amenés à se promener. Ce qui nous écarte du théâtre toutefois, c'est l'absence de texte ou de parole (à l'exception d'Öyvind Fahlström). La performance n'est pas ordonnée à un récit, elle invente ses propres unités de temps et d'action. D'où la tension dont témoignent certains artistes qui ignorent parfois la durée de leur spectacle ou doutent encore de sa cohérence. La performance est un art du risque qui se joue dans l'instant.

Enfin, grâce à la technologie, on voit émerger tout un nouveau monde d'images. Cette vie qu'il appartient à l'artiste de réconcilier avec l'art est faite non seulement de gestes, mais aussi d'images de télévision et de cinéma, d'images documentaires ou de publicité, d'images-fantasmes ou d'images-messages. C'est flagrant chez Yvonne Rainer et Robert Whitman. Le monde qui pénètre sur scène est celui de la société de consommation et de ses objets fétiches : radios, télécommandes, ventilateurs, aspirateurs, machines à écrire. Le règne de l'automatisme et de l'interrupteur. Que l'entreprise qui met à disposition ses ingénieurs soit une compagnie de téléphone laisse songeur quant à l'avenir de ces tech-

niques. Mais à la différence du pop art, qui s'empare au même moment des emblèmes et des rites de la société américaine, et même si la plupart des performances ont une dimension ludique, on discerne, en filigrane des **9 Evenings**, comme un soupçon critique à l'égard de ce nouvel environnement. Cela éclate chez Öyvind Fahlström, qui livre un pamphlet contre l'idéal conformiste des Etats-Unis. Mais il n'est pas tout à fait isolé. La foule spectrale filmée à la caméra infrarouge chez Rauschenberg, le visage bardé d'électrodes de l'artiste cobaye Alex Hay, le monde synthétique de Steve Paxton laissent filtrer une certaine inquiétude. Imitant la condition de l'ouvrier ou du consommateur, le corps du danseur renonce à toute agilité pour n'être plus qu'un opérateur dans un dispositif, voire une simple chose déplacée sur un socle comme chez Deborah Hay.

Durant ces dix jours, les ingénieurs et les artistes des **9 Evenings** auront transformé l'immense voûte de l'Arsenal en caverne de Platon, où le public sera venu admirer les reflets dispersés du monde moderne. Si la tristesse de l'ère industrielle vient de ce que la technique nous dépossède de la réalité, à travers ces dix propositions, la performance s'est affirmée comme un genre libre et onirique, capable de puiser dans la rumeur dudit monde – fût-elle électrique – un matériau neuf à transfigurer.

Sylvain Maestraggi

9 Evenings: Theatre & Engineering

10 films, noir et blanc et couleur, documentaires

Réalisation : Barbro Schultz Lundestam

Production : EAT, B. Schultz Lundestam, Billy Klüver & Julie Martin

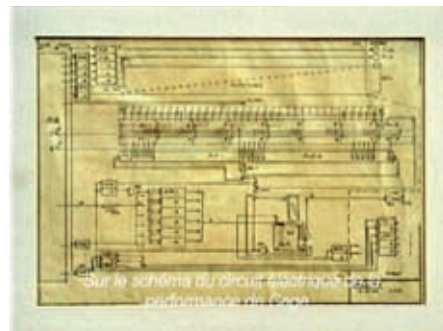
Participation : Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, Robert Rauschenberg Foundation, ministère de la Culture et de la Communication (CNAP)

John Cage, *Variations VII*

2007, 40'

Variations VII, performance électroacoustique de John Cage, fut présentée les 15 et 16 octobre 1966. Dans la droite ligne de sa philosophie musicale, on y voit le compositeur, assisté d'une équipe d'ingénieurs et de musiciens, mélanger en temps réel des sons transmis de la ville et le bruit d'ustensiles quotidiens, le tout provoquant une incroyable masse sonore.

Comparée au grondement des chutes du Niagara par l'artiste Nam June Paik présent lors de la soirée, **Variations VII** est tenue pour l'une des plus belles pièces électroniques de John Cage, qui, selon son habitude, compose avec toute sorte de bruits parasites un immense poème musical : le son des transistors, ventilateurs, grille-pain et autres instruments ménagers sont ici mixés avec ceux de différents lieux de New York reliés par téléphone : le bocal à tortue de Terry Riley, les rotatives de l'imprimerie du **New York Times**, le studio de Merce Cunningham, une salle de restaurant... Serrés derrière deux tables jonchées d'amplificateurs et de câbles, éclairés par des projecteurs posés à même le sol, un groupe d'opérateurs, tels des serveurs derrière un bar, actionnent des modulateurs, branchent et débranchent des micros sous le regard médusé du public, tandis que roulent et retentissent, dans les hauteurs de l'Arsenal, les déflagrations de cette symphonie concrète entièrement improvisée. **S.M.**



Lucinda Childs, *Vehicle*

2010, 38'

Présentée les 16 et 23 octobre 1966, **Vehicle** est une performance musicale et chorégraphique de Lucinda Childs mettant en scène trois danseurs, un système de mobiles et de projecteurs, un émetteur à ultrasons et une cabine sur coussin d'air. Réminiscence des machines lumineuses du Bauhaus, ce dispositif repose sur la création du son par le mouvement.

Disciple de Merce Cunningham, Robert Rauschenberg et John Cage, Lucinda Childs participe au Judson Dance Theater dans les années 1960. En 1976, elle sera chorégraphe et interprète d'**Einstein on the Beach** de Bob Wilson et Philip Glass. Fascinée par l'interaction entre le corps et les objets, et par la manière dont un danseur peut produire sa propre musique par ses mouvements, l'artiste voit dans **Vehicle** une occasion inédite de travailler avec des moyens technologiques d'envergure. Avec les ingénieurs des laboratoires Bell, elle conçoit une œuvre aux formes géométriques autour de la transmission de signaux sonores et lumineux. Les performeurs agissent ici plus comme des opérateurs que comme de véritables danseurs. Isolé dans une cabine de plexiglas, Alex Hay remet trois seaux illuminés à William Davis qui les suspend à une charpente. Lucinda Childs impulse et contrôle leur balancement qui fait varier les fréquences d'un faisceau d'ultrasons, ainsi que les ombres qu'ils projettent. **S.M.**

Öyvind Fahlström, *Kisses Sweeter than Wine*

1996, 71'

Présentée les 21 et 22 octobre 1966, **Kisses Sweeter than Wine** est une performance théâtrale d'Öyvind Fahlström qui propose une critique aussi radicale qu'extravagante de l'idéologie du bonheur défendue par la société américaine. La technologie des ingénieurs de Bell est ici mise au service d'une machine de scène explosive dont l'artiste est le Monsieur Loyal.

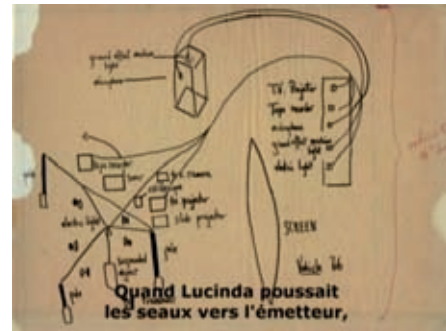
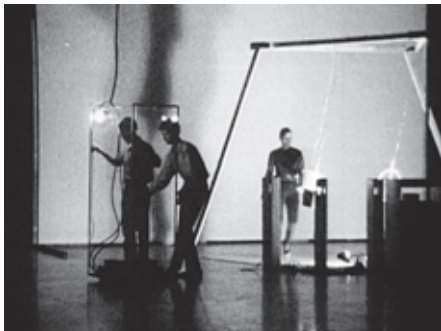
Si Öyvind Fahlström saute sur l'occasion qui lui est donnée de travailler avec les ingénieurs de Bell, c'est moins pour mettre en avant une esthétique futuriste que pour concevoir un spectacle à la démesure de son imagination. Parade de cirque, personnages descendant des cintres, projections multiples, les allégories défilent : un homme-grenouille percé d'une flèche, un homme au corps qui fume, une tête géante de Lyndon Johnson, d'étranges insectes qui se balancent des chiffres épinglés sur le dos... Sur fond de guerre du Vietnam, de militantisme et de contre-culture, Fahlström se livre à une satire acerbe de la poursuite du bonheur. La technologie elle-même n'est pas épargnée : films de science-fiction, images d'actualité et bandes dessinées dénoncent sa complicité avec la guerre et le pouvoir. Et tandis que Robert Rauschenberg déguisé en Jedediah Buxton, un génie mathématique du XVIII^e siècle, résout des calculs impossibles, d'autres se livrent à des batailles de polochon. **S.M.**

Alex Hay, *Grass Field*

2008, 38'

Grass Field fut présentée les 13 et 22 octobre 1966. Cette performance d'Alex Hay relève à la fois du dispositif scénographique et de l'expérience scientifique. Couvert d'électrodes qui amplifient les sons les plus intimes de son corps, assis devant un grand écran sur lequel apparaît son visage, l'artiste repousse les limites perceptibles de l'individu.

Grass Field – un champ d'herbes – c'est sans doute ce que sont censés représenter les 24 carrés de tissu numérotés qu'Alex Hay dispose sur le plateau en ouverture. Ce territoire sera ensuite défait par deux agents munis de perches, Robert Rauschenberg et Steve Paxton, tandis que le performeur se tient assis immobile au milieu de la scène. Sans doute en vertu d'un jeu de mots – "hay" signifie "foin" – ce champ d'herbes désigne-t-il le territoire intime de l'artiste, d'abord délimité, puis défait, au fur et à mesure que les fréquences de son corps emplissent la salle et que les détails de son visage halluciné imprègnent le regard du spectateur. S'exposer ainsi, être confronté aux sons filtrants à travers sa peau tout en restant longuement immobile se révèle une épreuve pour le plasticien-danseur. La technologie, utilisée de manière ludique dans les autres performances, devient ici l'instrument d'une expérience inquiétante. Une forme de science-fiction dont l'artiste est le cobaye. **S.M.**



Deborah Hay, *Solo*

2012, 41'

Solo de Deborah Hay, représentée les 13 et 23 octobre 1966, n'est pas à proprement parler un solo mais une pièce chorégraphique pour 16 danseurs, 8 plates-formes téléguidées et leurs opérateurs. Chaque danseur semble toutefois suivre une déambulation solitaire qui ne rencontre qu'épisodiquement celle des autres, quand il n'est pas isolé sur une plate-forme.

C'est un voyage au Japon, effectué lors d'une tournée avec la compagnie de Merce Cunningham, qui est à l'origine de cette performance. Impressionnée par le théâtre nô, Deborah Hay voulut intégrer à son travail la lenteur, la simplicité, la suspension propres à la tradition japonaise. La danseuse, qui a régulièrement collaboré avec Steve Paxton, Robert Rauschenberg et son époux Alex Hay, offre ici une des pièces les plus dépouillées des *9 Evenings*. Mais son minimalisme n'est pas dénué d'humour. En bordure de piste, un chef d'orchestre dirige les opérateurs chargés de piloter les plates-formes sur lesquelles les danseurs se dressent ou s'affalent. Assis sous des antennes géantes, ces opérateurs ont l'air de dactylos impassibles. Les danseurs, eux, semblent former une nébuleuse d'atomes à la trajectoire hésitante. Leur économie de mouvement atteint son paroxysme lorsque ce sont les plates-formes qui les baladent à travers la scène, dignes comme des Apollon ou raides comme des planches. **S.M.**

Steve Paxton, *Physical Things*

2013, 29'

Les 13 et 19 octobre 1966, Steve Paxton investit la grande salle de l'Arsenal du 69^e Régiment de New York avec une gigantesque structure gonflable en polyéthylène : un ensemble composé de longs tunnels, d'une salle et d'une tour, à travers lesquels les spectateurs sont invités à se déplacer. Équipé d'une petite radio de poche, chacun peut saisir les ondes d'une bande sonore composée par Robert Ashley.

Cette œuvre participative est apparue à Steve Paxton dans son sommeil. Elle marque l'apogée et la fin d'une série de performances réalisées par l'artiste avec des structures gonflables. L'idée chère au Judson Dance Theater de repousser la limite entre danseurs et non-danseurs atteint ici une forme radicale, puisque la place entière est laissée au public, libre de déambuler à travers un environnement conçu par le chorégraphe. Ce dédale de boyaux synthétiques, intitulé *Physical Things*, propose toutefois une série d'expériences qui ont un rapport avec le corps et sa perception intime. En certains points du parcours émergent de la foule des visions anatomiques : une jeune femme couverte de cristaux liquides, colorés par sa circulation sanguine, des morceaux de chair en mouvement isolés par un voile noir, des jumeaux observant les passants. Tandis que dans la tour le public est exposé à un bourdonnement continu, dans la salle sont projetées sur un arbre artificiel des images de la nature. **S.M.**

Yvonne Rainer, *Carriage Discreteness*

2008, 38'

Présentée les 15 et 21 octobre 1966, *Carriage Discreteness* est une performance chorégraphique d'Yvonne Rainer, qui juxtapose différents éléments livrés à l'interprétation du public : le déplacement d'objets et de personnes au niveau du plateau, la gravitation de mobiles dans les hauteurs, une conversation à propos d'un film et des projections sur écran.

Cette ambitieuse performance combine l'intérêt grandissant de la danseuse Yvonne Rainer pour le cinéma et les recherches du Judson Dance Theater sur les gestes issus du quotidien. Deux plans semblent s'opposer selon un réseau complexe de correspondances et significations. Un plan profane : celui du plateau où un groupe de danseurs déplace des plaques, des poutres et des parallélépipèdes conçus par Carl Andre, à la manière d'ouvriers ou de déménageurs. En fond sonore, la conversation d'un homme et d'une femme à propos d'un film de Bertolucci. Et un plan céleste : celui d'objets circulant sous la voûte de l'Arsenal, une tige et une sphère, tels des satellites ou des divinités abstraites. Parmi eux, Steve Paxton, ange acrobate propulsé du balcon, fend l'espace sur une balançoire jusqu'à s'immobiliser progressivement au-dessus du plateau. Une référence au cirque que l'on retrouve dans l'extrait d'un film de W.C. Fields, auquel succède une séquence tirée d'un mélodrame avec James Cagney. **S.M.**

Parmi les nombreux documents écrits ou rassemblés par Clarisse Bardiot sur **9 Evenings: Theatre & Engineering**, consultables sur le site de La Fondation Daniel Langlois, **Images de la culture** publie quatre textes qui documentent et analysent les modalités de collaborations entre les artistes et les ingénieurs pour la série de performances à New York en octobre 1966. (Avec l'aimable autorisation de Clarisse Bardiot et de la Fondation Daniel Langlois).

Clarisse Bardiot intervient comme conférencière, consultante, directrice artistique ou éditrice dans diverses institutions et événements culturels. Titulaire d'un doctorat sur **Les Théâtres virtuels**, elle est chercheur associé au CNRS et maître de conférences à l'Université de Valenciennes. Elle obtient en 2005 la bourse de chercheur résident de la Fondation Daniel Langlois à Montréal pour une recherche sur **9 Evenings: Theatre & Engineering**. Elle contribue au projet international DOCAM (Fondation Daniel Langlois – Montréal) sur la documentation et l'archivage des œuvres d'art à composante technologique. De 2009 à 2010, elle coordonne deux projets européens (CECN2 et Transdigital) et conduit de nombreux projets de formations et de résidences d'artistes autour des arts de la scène et des technologies. Elle est rédactrice en chef de la revue **Patch**, dont elle crée la ligne éditoriale. En 2010, elle fonde avec Annick Bureau, Cyril Thomas et Jean-Luc Soret la plate-forme Nunc. En 2011, elle crée Subjectile, une maison d'édition consacrée à la création contemporaine sous forme de publications imprimées et électroniques, et en 2013 ouvre une galerie à Bruxelles. Elle développe actuellement **Rekall**, un environnement open source pour documenter, analyser les processus de création et simplifier la reprise des œuvres. De Clarisse Bardiot : **9 Evenings: Theatre & Engineering**, sur le site de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie : www.fondation-langlois.org **Arts de la scène et technologies numériques : les digital performances**, sur le site Leonardo/OLATS : www.olats.org En préparation : **9 Evenings: Theatre & Engineering**, éd. L'Œil d'or, 2015. www.clarissebardiot.com

“c’est important que vous soyez là”

Le dépliant publicitaire réalisé pour **9 Evenings** présente ainsi l'événement : “Vous entendrez les sons émis par le corps. Vous verrez sans lumière. Vous assisterez à l'interview d'un sourd-muet. Vous verrez des danseurs flotter dans les airs. Ceux du public qui le voudront deviendront plus que des spectateurs. Vous aussi vous pouvez vraiment flotter. C'est de l'art et de la technologie et un peu de théâtre. C'est important que vous soyez là.” Cette présentation met l'accent sur la participation du spectateur, habitude courante dans le contexte du happening, et sur le caractère inhabituel, voire a priori impossible, des expériences proposées.

L'alliance de l'art et de la technologie permet de bouleverser les codes de perception, comme si les technologies favorisaient une extension des facultés usuelles des sens du spectateur, une augmentation de sa perception. Les performances présentent des situations inédites qui sont autant d'expérimentations proposées au spectateur : caméras infrarouges révélant la présence d'une foule de 500 personnes dans le noir (**Open Score**), amplifications des sons des muscles et du cerveau (**Grass Field**) ou de sons inaudibles (**Variations VII**), multiplication des sources visuelles et sonores simultanées (**Two Holes of Water-3**), immersion dans un labyrinthe en polyéthylène transparent (**Physical Things**), etc. La disposition des haut-parleurs, répartis tout autour de l'espace comprenant la scène et la salle, renforce le sentiment d'immersion du spectateur et déstabilise le point de vue frontal instauré par le dispositif scénique. **9 Evenings** est un exemple de *environmental theatre*, tel que le définit Michael Kirby, un critique qui a participé à la performance de Rainer : “Ce n'est que lorsque le champ de présentation ou les éléments de la performance se déplacent autour, au-dessus ou sous le spectateur que nous pouvons dire qu'une performance est environnementale.” Cette notion d'environnement n'est pas étrangère à **9 Evenings**, puisque c'est sur elle que repose le TEEM (cf. Infra).

Un autre critique de l'époque, Richard Kostelanetz, considère que **9 Evenings** appartient à



ce qu'il appelle le *theatre of mixed means*. Ce type de théâtre rejette le texte, conjugue différents éléments (musique, danse, films, lumières, sculpture, peinture...) et intègre des nouvelles technologies. A plusieurs reprises, Kostelanetz souligne le changement de perception que ce type de théâtre implique : “Chaque pièce demande une perception active, engagée et très personnelle du spectateur.” “Il [ce type de théâtre] a recours à divers médias de communication pour créer un domaine d'activité qui séduit la totalité du sensorium.”

Cette importance accordée à la perception replace le corps au centre des débats. Les technologies n'évacuent pas le corps, elles en proposent au contraire une autre perspective, le mettant en jeu dans chacune des dix performances : corps-robot, corps-machine et marionnette chez Fahlström, corps appareillé chez Alex Hay, corps en mouvement dialoguant avec son environnement chez Childs et Rauschenberg, corps immergé chez Paxton, corps déformé et fragmenté chez Whitman, corps “téléguidé” chez Rainer et Deborah Hay, corps aux prises avec les machines chez Tudor et Cage.

Dans **9 Evenings**, à travers les différentes interfaces qui sont conçues pour les performeurs, qu'elles soient ou non visibles, le corps devient le lieu du passage entre la scène et l'environnement technologique. C'est en ce sens que l'on peut parler d'*acteur interfacé*, ou encore de *subjectile* pour désigner le corps de l'acteur confronté à ces interfaces. La racine latine de *subjectile*, *subjectus*, désigne la surface servant de support. Cette proposition vient d'un texte de Derrida, **Forcener le subjectile** 1, à propos des dessins d'Antonin Artaud et des textes qui les accompagnent. Pour désigner le papier sur lequel il dessine, Artaud utilise à plusieurs reprises le terme *subjectile*, en précisant en particulier que celui-ci le trahit. Derrida, à partir de l'emploi qu'en fait Artaud, s'interroge sur la part du sujet qui demeurerait dans le subjectile. Le rapprochement qui s'opère entre *subjectus* et *subjectum*, entre subjectile et sujet, me semble opératoire pour désigner ce corps

David Tudor, *Bandoneon!*

interfacé, ce corps ambigu aux prises avec les machines, à l'image du manipulateur qui se confond ou non avec l'objet qu'il anime. Enfin, les préoccupations sur le corps et sur la perception rejoignent de manière cruciale celles des ingénieurs et des industriels de l'époque : quels changements sur la perception de l'utilisateur provoquent les nouvelles technologies mises au point dans les années 1950 et 1960 ? En effet, les travaux sur la perception sont au cœur des recherches de Bell, que ce soit sur le son, sur l'image analogique ou sur l'image numérique. **9 Evenings** permet indirectement d'en explorer certains aspects. **C. B.**

1 Jacques Derrida, *Forcener le subjectile*, in **Antonin Artaud. Portrait et Dessins**, de Paule Thévenin et Jacques Derrida, Gallimard, 1986.



écrans et images

L'importance accordée aux images dans les performances de **9 Evenings** a rarement été soulignée. Pourtant, les écrans sont omniprésents, et la présence d'images dans des performances n'est pas chose courante dans les années 1960. Certes, les chorégraphes du Judson Dance Theater, ou encore les artistes dans la mouvance de l'Expanded Cinema, comme Whitman, y recourent fréquemment. Mais il s'agit le plus souvent de projections de diapositives ou de films pellicule sur un seul écran. L'utilisation de caméras et de projecteurs vidéo en grand nombre, directement issus des studios de télévision, est un phénomène exceptionnel à l'époque. L'art vidéo en est à ses débuts, et seuls quelques privilégiés comme Nam June Paik ou Andy Warhol ont accès aux dernières innovations en la matière. En ce qui concerne les technologies, la miniaturisation et la malléabilité des caméras sont l'un des enjeux de l'époque. La caméra que l'on aperçoit dans la performance d'Alex Hay est sans doute l'une des toutes premières caméras vidéo. Pour référence, le Portapak de Sony est commercialisé aux États-Unis en 1966. Les images projetées sont de trois types : images fixes (diapositives : Childs, Rainer, Fahlström, Paxton), films sur support pellicule tournés pour l'occasion ou bien empruntés à d'autres réalisateurs (Rainer, Whitman, Fahlström, Paxton), images électroniques diffusées en direct (circuits fermés) ou en différé (Whitman, Fahlström, Alex Hay, Childs, Rauschenberg, Tudor).

La stratégie de détournement des technologies s'applique aussi au matériel de projec-

tion vidéo. Les projecteurs ne sont pas des eidophores, mais des tubes cathodiques spéciaux, soumis à une forte tension, et munis d'une optique Schmidt qui permet d'obtenir une image de plusieurs mètres de base et d'une luminosité satisfaisante. Ces projecteurs monochromes ont un fonctionnement proche du téléviseur ou de l'oscilloscope. Dans la performance de Tudor, Lowell Cross modifie les images électroniques d'un projecteur, d'un téléviseur et d'un oscilloscope en plaçant en entrée un signal sonore, de sorte que les images obtenues soient engendrées par le son. La musique permet de manipuler l'image électronique, qui devient abstraite, tracés bleutés en mouvement sur un fond noir.

Excepté la performance de Deborah Hay, tous les spectacles présentés lors de **9 Evenings** ont recours à des écrans. Bien souvent, l'immensité de l'espace scénique impose ce choix, à la fois pour théâtraliser et pour rapprocher l'action scénique du spectateur : la distance entre les gradins qui accueillent jusqu'à 2 000 spectateurs et la scène ne permet pas d'en percevoir les détails. Ainsi, John Cage dispose plusieurs écrans blancs sur lesquels les ombres des musiciens et des sculptures de David Tudor sont multipliées. Alex Hay filme son visage en gros plan afin de rendre perceptible le lien entre le mouvement de ses yeux et les sons diffusés. Les écrans sont bien souvent multipliés : mur d'images de Robert Whitman, composé de 13 films et vidéos diffusés simultanément ; "igloo-forêt" de Steve Paxton, immergeant le spectateur dans un volume en plastique sur lequel sont projetées 15 images représentant des arbres.

La projection d'images va bien au-delà d'un simple accessoire scénographique. Elle n'est pas un décor mais proposition d'une expérience de perception inédite : simultanéité et télescopage de nombreuses sources (Whitman), immersion visuelle (Paxton), possibilité de voir dans le noir grâce à un dispositif infrarouge utilisé pour la première fois en dehors du contexte militaire (Rauschenberg), génération d'images par la musique (Tudor). **C. B.**



Robert Rauschenberg, *Open Score*

1997, 32'

Open Score est la performance de Robert Rauschenberg qui fut donnée les 14 et 23 octobre 1966. Elle s'ouvre sur un match de tennis entre un homme et une femme, dont le bruit des balles heurtant les raquettes est amplifié. Peu à peu le couple plonge dans l'obscurité, laissant apparaître une foule fantomatique projetée sur trois écrans suspendus au-dessus du public.

Des dix performances données dans le cadre des **9 Evenings**, celle de Robert Rauschenberg est l'une des plus épurées. A l'instar de **Kisses Sweeter than Wine** d'Öyvind Falhström, elle ne met pas en avant l'attirail technologique mis au service des artistes par les ingénieurs de la société Bell, mais propose un dispositif scénique dans lequel la technique s'efface derrière la composition d'énigmatiques tableaux. Rien ne laisse deviner les émetteurs cachés dans les manches des raquettes, ni la caméra infrarouge, première en son genre, qui restitue l'image d'une foule cachée dans l'obscurité tout en la nimbant d'une étrange pâleur. Que la technique soit invisible confère à **Open Score**, métaphore ouverte laissée à l'interprétation du public, une dimension magique voire fantastique ou mystique. Rauschenberg y ajoutera une coda le second soir : un corps de femme emmaillotté (Simone Forti) chantant une complainte italienne, que l'artiste déplace dans ses bras en différents points de la scène. **S.M.**

David Tudor, *Bandoneon !*

2009, 39'

Les 14 et 18 octobre 1966, David Tudor, qui fait partie avec John Cage et Gordon Mumma du pool de compositeurs de la compagnie de danse de Merce Cunningham, transforme la voûte de l'Arsenal du 69^e Régiment de New York en immense caisse de résonance. Une expérience électroacoustique haletante et chaotique, conduite par les soufflets d'un bandonéon connecté à un réseau d'amplificateurs.

Avec **Variations VII** de John Cage, **Bandoneon !** est la seconde pièce électroacoustique présentée lors des **9 Evenings**. Comme Cage, David Tudor était déjà familier des bricolages électroniques. Le documentaire qui succède à la performance revient sur ses premières expérimentations sous l'influence de Gordon Mumma. Comme Cage, Tudor eut à composer avec l'écho extraordinaire répercuté par la voûte de l'Arsenal. Mais à la différence de son collaborateur, Tudor ne fonde pas sa performance sur l'orchestration de sonorités tirées du quotidien, mais sur l'exploration des possibilités inédites d'un instrument de musique traditionnel. Formé à la pratique de l'orgue, David Tudor s'est ingénié à manipuler la masse sonore répercutée par l'architecture de l'Arsenal à partir d'un bandonéon savamment amplifié et d'autres modules de son invention. Une masse sonore dont on pouvait observer les variations frénétiques sur l'écran d'un oscilloscope, à la manière des *drippings* de Jackson Pollock. **S.M.**

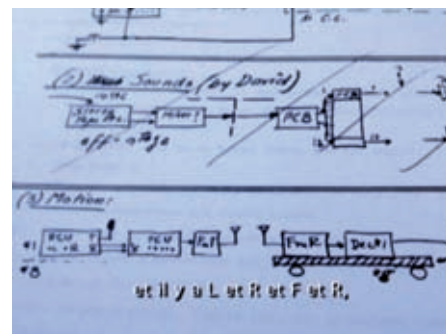
Robert Whitman, *Two Holes of Water-3*

2013, 38'

Two Holes of Water-3 de Robert Whitman fut présentée les 18 et 19 octobre 1966. Dans cette variation sur le *drive-in*, sept voitures venues se garer sur le plateau projettent différentes séquences tout autour de la scène : documentaires animaliers, programmes de télévision, films réalisés par l'artiste ou tournés en direct depuis le balcon de la salle.

Robert Whitman a mis à profit l'invitation de Billy Klüver pour élaborer un dispositif spectaculaire qui tient à la fois du théâtre et de l'installation. Comme dans **Open Score** de Robert Rauschenberg, la vision de l'artiste assimile la technologie de pointe et la fait passer au second plan. A mi-chemin entre le pop art et la philosophie de Cage, qui veut que l'art se nourrisse de la vie de tous les jours, **Two Holes of Water-3** incorpore des éléments technologiques et sociologiques qui relèvent de la société de consommation : voiture, machine à écrire, projecteur, télévision. Les projections de paysages et d'animaux sauvages semblent évoquer une société où le rapport au monde est conditionné par l'image. Les pauses des danseuses devant un miroir déformant et celles d'une jeune femme filmée simultanément de face et de dos excitent chez le spectateur le narcissisme et le voyeurisme. Pulsions entretenues par une minuscule caméra à fibre optique que Whitman promène le long d'un corps. **S.M.**

Deborah Hay, Solo



le TEEM

Le TEEM (*Theater Electronic Environmental Module*) ou encore THEME (*Theater Environmental Modular Electronic*), dont Billy Klüver ne cesse de vanter à juste titre le caractère novateur, est un ensemble d'éléments créés spécifiquement pour **9 Evenings**, dont l'assemblage varie en fonction du besoin de chaque artiste : décodeurs, encodeurs, amplificateurs, relais électriques, etc. sont combinés de manière différente dans chaque performance, ce qui apparaît très clairement dans les diagrammes¹.

Car ce qui est ici proposé aux artistes, c'est bien une combinatoire d'éléments de base, auxquels ils peuvent ajouter des éléments spécifiques. Bien souvent, ces éléments sont les plus visibles et apparaissent comme étant les plus significatifs de la performance. On associe ainsi les raquettes à **Open Score**, les plates-formes mobiles à **Solo**, le Ground Effect Machine et le sonar à **Vehicle**, les sculptures en mousse à **Kisses Sweeter Than Wine**, etc. Certes, il a fallu relever de nombreux défis pour mettre au point ces machines, mais elles sont les accessoires (au sens théâtral) du TEEM, cet instrument qui sous-tend toutes les performances.

Le TEEM est composé de 250 à 300 pièces, selon les descriptions qui en sont faites : décodeurs, encodeurs, amplificateurs, commandes de tonalité, relais électriques, console son, Proportional Control System, récepteurs et émetteurs FM, cellules photo-électriques, haut-parleurs, commutateurs à tambour, préamplificateurs. Les critères de conception sont les suivants : "Chaque unité

devait être aussi petite que possible et être alimentée par piles. Une quantité suffisante d'unités devait être portable. Le TEEM était conçu pour servir de système électronique environnemental sur scène." Par la suite, une grande partie de cet équipement sera mise à la disposition des artistes grâce à Experiments in Art and Technology².

Dans **9 Evenings**, la plupart de ces unités électroniques sont placées dans la régie. Elles permettent de contrôler à distance les éléments placés sur scène (lumières, haut-parleurs, caméras, microphones, projecteurs d'image, moteurs, etc.). Le lien entre tous ces éléments est effectué grâce au AMP Equipment³, soit par des câbles, soit par un système sans fil. Cette conception d'un système sans fil a été élaborée très tôt : un document intitulé **Description of Wireless System** décrit un système de transmetteurs et récepteurs FM qui offre de nombreuses possibilités. Il est ainsi possible de placer en entrée des micros, des cellules photo-électriques, des boîtes à boutons poussoirs, des magnétophones, des radios, pour commander en sortie des haut-parleurs et des relais qui peuvent actionner à leur tour différents appareils.

Ce système sans fil, s'il ne s'appelle pas encore le TEEM, en préfigure les grands principes. Il ne s'agit pas tant d'élaborer une scénographie, que de mettre en réseau les différents éléments du spectacle, de créer un *environnement* électronique, et d'élaborer des interfaces entre le système et les performeurs et/ou les techniciens.

Si un système commun est élaboré, dans un souci d'optimisation des ressources et d'efficacité, il ne s'agit pas de créer une machinerie qui imposerait une esthétique aux artistes. Un même système n'implique pas un même usage, ni une même conception des technologies et encore moins une esthétique. C'est sans doute là le tour de force de **9 Evenings** et son message le plus important pour les expérimentations artistiques qui vont suivre.

C. B.

¹ Les diagrammes sont des documents préparatoires sous forme de schémas qui ont permis aux artistes et aux ingénieurs de communiquer. Ils sont reproduits sur la couverture et dans les pages intérieures du programme distribué aux spectateurs en octobre 1966.

² Experiments in Art and Technology (EAT) est une organisation fondée en novembre 1966 par Billy Klüver, Robert Rauschenberg, Fred Waldhauer et Robert Whitman dans la foulée de **9 Evenings**.

Cet organisme à but non lucratif, principalement actif dans les années 1960-70-80, a pour mandat de rapprocher les disciplines artistiques, le monde scientifique et l'industrie autour de projets mobilisant des intervenants de chacun des secteurs d'activités.

³ Le Amp Equipment est un tableau de commande qui permet de connecter tous les éléments les uns aux autres. On y insérait des *patchboards* perforés correspondant à chaque performance, afin de changer les liaisons entre les différents éléments. Ce système permettait ainsi de changer très facilement la configuration du câblage, du moins en théorie. Aujourd'hui, on le considérerait comme un ordinateur analogique.

détourner/adapter les technologies

Les ingénieurs qui contribuent à **9 Evenings** mettent à profit leurs connaissances en électronique et en mécanique pour élaborer les différents instruments utilisés dans les performances. S'ils font appel aux dernières avancées de l'époque en électronique, ils ne font pas de découverte scientifique majeure, excepté les propriétés d'un phosphore lors de tests pour la performance de Robert Whitman. Aucun brevet n'est déposé à la suite du festival.

L'innovation est ailleurs : il ne s'agit pas de partir de zéro, mais d'adapter des technologies existantes au contexte spécifique du spectacle vivant et de les mettre pour la première fois à la disposition d'artistes qui en proposent un autre usage, un détournement de leurs fonctions initiales. Ces derniers n'avaient (à quelques exceptions près) jamais pu avoir accès à de tels équipements, peu répandus, chers, et bien souvent non commercialisés auprès du grand public. C'est le cas des instruments utilisés dans les studios de télévision (magnétoscopes, micros sans fil, caméras vidéo, projecteurs vidéo, etc.), dans le secteur médical (électrodes), ou encore dans l'armée (caméras infrarouges). Ce changement de contexte permet de révéler le potentiel esthétique de ces instruments qui n'ont pas été développés dans une visée artistique. Ainsi, la modification d'un projecteur et d'un téléviseur par Lowell Cross engendre des images graphiques abstraites. Ce détournement est très rarement à visée politique : malgré le contexte de la guerre du Vietnam, et le déroulement des performances dans un lieu dont la première destination est militaire, seul Öyvind Fahlström opère dans son spectacle une mise en perspective critique des technologies.

Le changement de contexte suscite des adaptations dont Klüver est le premier à penser qu'elles auront des répercussions dans le monde industriel : miniaturisation de certains composants (par exemple l'insertion d'émetteurs FM dans les manches des raquettes de Rauschenberg dans **Open Score**), conception de batteries permettant l'autonomie de nombreux éléments du TEEM et moins de câbles, etc. Surtout, si l'on ne peut à proprement

Robert Whitman, *Two Holes of Water-3*



parler d'informatique, les diagrammes, et le recours au AMP Equipment qui en découle, mettent en évidence l'utilisation de principes et de logiques informatiques dans un contexte de spectacle vivant et de technologies analogiques : programmation, mémorisation, transformation d'un média en un autre, logique aléatoire, combinatoire, etc.

Les ingénieurs et les artistes impliqués dans **9 Evenings** ont pressenti l'impact de l'informatique sur le spectacle vivant, bien au-delà de l'équipement technique des régies. La collaboration artiste-ingénieur et les équipes multidisciplinaires, la création d'un environnement scénique interactif, la recherche d'une perception augmentée, la commande à distance et sans fil, ou encore la génération du son par le mouvement dansé sont autant d'axes développés aujourd'hui dans le spectacle vivant qui se confronte aux technologies numériques. A ce titre, **9 Evenings** est l'un des précurseurs les plus importants de ce mouvement. Cette adaptation des technologies à un nouveau milieu et à d'autres fins n'est pas toujours couronnée de succès : le niveau de difficulté et les résultats obtenus varient d'un instrument à un autre, et surtout d'une représentation à l'autre (le Proportional Control System a ainsi parfaitement fonctionné alors que les amplificateurs utilisés par Alex Hay ont posé de sérieuses difficultés). Bien souvent, le manque de temps et l'impossibilité de mener tous les tests nécessaires ont entraîné des difficultés qui ont pu en partie être résolues lors de la seconde représentation. Par ailleurs, il faut distinguer les instruments conçus pour être utilisés par les ingénieurs de ceux conçus pour être utilisés par les artistes, voire par le public. Il y a un effort de simplification important pour que des néophytes puissent utiliser sans connaissances techniques préliminaires certaines interfaces : la miniaturisation des composants dans les raquettes permet de conserver un jeu de tennis normal, les télécommandes des plates-formes mobiles sont – relativement – maniables, les 500 récepteurs utilisés dans la performance de Steve Paxton par les spectateurs ne nécessitent pas d'explication ou autre mode d'emploi.

Le Proportional Control System est sans doute l'exemple le plus abouti d'une interface mise à la disposition des artistes pour qu'ils puissent manipuler simplement de nombreux éléments de la représentation (lumières, sons, moteurs) en déplaçant un crayon optique au-dessus d'un damier.

De la part des artistes, on observe deux types de stratégies opposées : montrer ou cacher les technologies au public. Cette stratégie apparaît clairement lorsque l'on examine dans quelle mesure la boîte noire est présente sur scène ou bien reléguée dans la régie. Choisir de montrer la technologie, comme le font Cage, Tudor ou Alex Hay, ou bien de la cacher, comme dans les performances de Rauschenberg et de Fahlström, n'a pas la même signification. Dans le premier cas, on démonte/démontre le mécanisme, on l'affirme en tant que tel (ce qui ne signifie pas qu'on l'explique) et le spectateur est amené à prendre un certain recul avec l'action scénique, à recréer un lien entre les artefacts et leurs effets ; dans le second cas, la technologie apparaît davantage comme quelque chose de magique et de mystérieux dont le spectateur éprouve les effets.

La performance de Rauschenberg est de ce point de vue très significative : tout l'effort est concentré sur l'effet (l'impact des balles sur les raquettes provoquant l'extinction des projecteurs), et non sur la manière d'obtenir cet effet, aussi compliquée soit-elle. C'est pourquoi le public n'a pas dû percevoir une grande différence entre la première et la seconde représentation, alors qu'elles témoignent de deux méthodes radicalement opposées : dans la première, parce que la technique n'était pas au point, la commande des lumières a été faite manuellement (un ingénieur débranchant les projecteurs au signal donné par le régisseur) ; dans la seconde, cette même commande a été effectuée automatiquement par tout un dispositif électronique, décrit dans le diagramme préparatoire. Dans la confrontation de ces deux méthodes, c'est toute la question de l'illusion théâtrale qui ressurgit. **C.B.**

métaphore de la ruine moderne comme horizon poétique et politique de l'architecture

Des constructions inachevées en Sicile, abandonnées à l'érosion du temps, des ruines berlinoises de l'après-guerre, qui disparaissent au fil de la transformation de la ville : **Unfinished Italy** de Benoit Felici et **Retour à Berlin** d'Arnaud Lambert nous entraînent dans d'étranges voyages mélancoliques. Analyse d'Annick Spay.

Par définition, la ruine est un fragment d'une histoire qui a cessé d'exister. Fragment autonome, elle est un objet de fascination pour l'architecte car elle célèbre à rebours l'architecture. Elle manifeste la précarité du bâti, son effacement probable, tout en maintenant sa mémoire. Il faut convenir que la ruine hante l'histoire de l'architecture et de sa représentation depuis belle lurette. D'abord objet de savoir archéologique au XV^e siècle en Europe, elle devient au XVIII^e siècle objet d'une esthétique du sublime qui théorise la grandeur de la création humaine (la verticalité du bâti) contre le travail destructeur de la nature. Il revient à Chateaubriand en 1802, dans **Génie du christianisme** 1, d'utiliser le monument et sa ruine pour spatialiser le temps et distinguer deux types de ruines : "L'une, ouvrage du temps, l'autre, ouvrage des hommes. Les premières n'ont rien de désagréable, parce que la nature travaille auprès des ans. Font-ils des décombres : elle y sème des fleurs ; entr'ouvrent-ils un tombeau, elle y place le nid d'une colombe ; sans cesse occupée à reproduire, elle environne la mort des plus douces illusions de la vie. Les secondes ruines sont plutôt des dévastations que des ruines ; elles n'offrent que l'image du néant, sans une puissance réparatrice."

A quel registre appartiennent donc les ruines des films de Benoit Felici et d'Arnaud Lambert ?

le style de l'inachevé sicilien

Dans **Unfinished Italy**, Benoit Felici filme la monumentalité de bâtiments inachevés sur la terre dénudée de Sicile, de gigantesques constructions publiques mort-nées depuis une cinquantaine d'années sur le territoire de Giarre, au nord de Catania, à cause de la désinvolture d'une classe politique locale très en verve pour dépenser inutilement l'argent public de la collectivité. La mégalomanie et l'incurie de politiciens, architectes et entrepreneurs amis ont meurtri le sud de l'Italie.

Dans des lieux où ils ne se sont intéressés ni au passé ni aux habitants, ils ont construit selon les logiques de production industrielle inhérentes aux choix politiques de transformation du sud de l'Italie de l'après-guerre.

Ces "non-lieux" (Marc Augé), ou hors-lieux inutiles, se présentent donc comme des ruines, nées ruines sans passé ni futur. Benoît Felici recense donc sur un même territoire "des hôpitaux sans patients, des garages sans sortie", mais encore un stade de polo démesuré pour un sport inusité dans le sud de l'Italie ("Si vous demandez à un Sicilien ce qu'est le polo, il vous répondra sûrement que c'est un pullover", se moque un habitant) ; un barrage inachevé, quelque peu surprenant sur des terres désertifiées ; une piscine olympique abandonnée à cause d'une erreur de calcul de l'architecte (49 mètres au lieu des 50 selon la norme) ; un pont au milieu de nulle part...

Au-delà de l'indignation que peut susciter ce phénomène, Benoit Felici dévoile avec humour l'intelligence des habitants qui, au fil du temps, se sont appropriés très naturellement ces monstres en béton armé afin de les réutiliser à d'autres fins que celles, fantasques, pour lesquelles ils avaient été conçus. Car ces ruines sont aussi des lieux du possible de l'architecture. Sans rien détruire, mais en ajoutant, superposant et en détournant la fonction première de l'édifice, les habitants ont tenté d'améliorer leur territoire : le pont a accueilli une maison avec un jardin, une partie du stade de polo qui était devenu un sous-bois a été réutilisée pour accueillir les entraînements des enfants de l'équipe de foot locale. A travers ces détournements et ces réappropriations le film pose donc la question des stratégies de transformation / conversion / recyclage / requalification d'infrastructures hors échelle – grandes friches industrielles, infrastructures routières ou ferroviaires² – à partir des besoins socio-économiques d'un territoire particulier et local. Les ruines

Unfinished Italy



Unfinished Italy

2010, 33', couleur, documentaire

Réalisation : Benoit Felici

Production : Zelig

Sur les routes de Sicile, Benoit Felici filme des architectures laissées inachevées ces quarante dernières années et sur lesquelles la nature reprend progressivement ses droits. Certaines sont oubliées, trônant dans le paysage de façon insolite, d'autres réhabilitées. Par touches successives, le réalisateur témoigne de la poésie de ces ruines modernes et ébauche le portrait d'habitants qui ont toujours appris à vivre avec.

Ouvrant son film sur une citation du livre **Le Temps en ruines** de Marc Augé, Benoit Felici traduit d'emblée son goût pour les métaphores du fragment. Devant sa caméra, une série de projets ambitieux lancés par des politiciens désireux de marquer leurs mandats de ces imposantes constructions (stades, garages, hôpitaux, barrages, etc.) ne sont plus de simples architectures vernaculaires mais deviennent de véritables utopies. En ruines ou incomplètes (une piscine olympique abandonnée pour un mètre manquant aux 50 réglementaires), ces architectures sollicitent l'imaginaire et les désirs individuels ou collectifs. Elles racontent l'histoire d'un pays où chacun peut s'approprier leur caractère "en devenir", à l'instar du projet *L'Incompiuto siciliano* qui propose de les faire vivre de façon inédite. **Unfinished Italy** invite à s'interroger : quelles traces laissons-nous ? Que reste-t-il des lieux que nous arpentons, des objets que nous utilisons après notre disparition ? **D.Tru.**

du modernisme, toujours singulières parce que fragmentées, devraient être perçues comme des structures flexibles, capables de s'adapter positivement aux perpétuelles évolutions de la vie sociale contemporaine. Non sans ironie, un groupe d'artistes milanais, *Alterazioni Video*, a imaginé de mettre en valeur un parcours touristique des ruines criminelles de Giarre à travers un immense parc archéologique, *Incompiuto siciliano*³, pour mieux sensibiliser les habitants "au style architectural de l'inachevé sicilien".

A cette occasion, des étudiants de l'école d'architecture de Naples, appelés à la rescousse, ont imaginé des projets de réutilisation visionnaires pour ces bâtiments, en mettant en scène de nouvelles fonctions, sans altérer leur aspect inachevé ni modifier leur valeur historique. Le stade se transforme alors en une scène de théâtre, le pont s'achève par des jeux de glisse, la piscine devient un étang à nénuphars, l'hôpital est colonisé par une sorte de forêt primaire accueillant des éléphants... L'imagination sans limite de ces étudiants suggère de nouveaux usages qui permettront peut-être de modifier le rapport que les habitants entretiennent avec ces ruines contestées.

poésie du fragment

Benoit Felici interroge aussi le pouvoir de poétisation et la fonction critique de la ruine comme lieu possible de l'architecture, à travers la valeur potentielle de ces bâtiments. Avouant sa fascination pour "le fragment, le brouillon, l'inachevé", il rend hommage à Marc Augé qui, dans **Le Temps en ruines**⁴ déclare : "Les œuvres inachevées ont la beauté de ce qu'elles auraient pu être. De ce qui n'est pas encore. De ce qui, un jour peut-être, aura lieu." Le fragment est-il alors symbole de la perte d'une utopie architecturale, celle de la "mégastructure" chère aux architectes italiens œuvrant à cette époque comme l'architecte Vittorio Gregotti à Palerme et à Cefalù ? Ou bien le fragment signifie-t-il l'expérience de l'absence, celle qui se dérobe à la représentation pour devenir peut-être l'enjeu d'une nostalgie culturelle, sociale ou politique dans les années 1960 ?

D'où, sans doute, pour Benoit Felici, cette manière de filmer avec lenteur, avec une lumière égale qui confère à l'image la forme d'un simple document. La matérialité de la ruine est saisie par la frontalité du cadrage : un morceau de ciel bleu cadré par les pilastres gris de la piscine olympique, et balayé par les nuages en haut d'un escalier, nous donne à sentir la présence originaire de la ruine, son incontournable présence. Cette tendance à l'objectivité froide, documentarisée, nous rappelle parfois les travaux photographiques d'Hilla et Bernd Becher qui, dès les années

1960, ont réalisé des images tectoniques des vestiges industriels de la Ruhr sous forme de photographies en noir et blanc, exposées en série.

La ruine architecturale contemporaine vue par Benoit Felici agit donc comme une invitation à méditer sur le temps, à partir de l'engagement politique des acteurs de la construction dans le contexte de l'Italie d'après-guerre. Elle interroge notre rapport au lieu dans sa quotidienneté (ici la terre de Sicile) : la végétation qui s'empare du bâti permet au fragment de résister au temps qui passe, comme on le voit dans les champs bétonnés du barrage inachevé qui accueille le troupeau de moutons d'un berger illuminé, hurlant des prophéties bibliques. Ailleurs, la caméra glisse lentement entre les infrastructures de l'hôpital, dévoilant les herbes folles qui superposent leur grille organique à celle plus autoritaire du système poutre-poteau.

L'émotion produite par ces images rend compte de l'expérience du fragment, un entre-deux, pas encore nature, plus vraiment architecture, qui met à l'épreuve un monde étrange, défait, chaotique. Face aux tableaux représentant des ruines, Diderot insistait déjà sur leur "charme" qu'il définissait comme "douce mélancolie"⁵. Plus tard, Georg Simmel témoignait de la fonction créatrice de la nature dans l'invention de la ruine : "Ce qui a dressé la construction dans un élan vers le haut, c'est la volonté humaine ; ce qui donne son aspect actuel, c'est la forme mécanique de la nature, dont l'activité rongeante et destructrice tend vers le bas. Mais, cependant, tant que l'on peut parler de ruine, et non de monceau de pierres, la nature ne permet pas que l'œuvre tombe à l'état amorphe de matière brute ; une forme nouvelle est née qui, du point de vue de la nature est absolument sensée, compréhensible, différenciée⁶..." L'érosion naturelle tempère la vanité humaine.

habitation empirique

Présenté à la Biennale d'architecture de Venise en 2012, **Unfinished Italy** offre donc une relecture du vernaculaire à travers la fascination pour les ruines contemporaines et leur transformation. La même année à la Biennale était présenté sous forme d'installation le travail d'analyse proposé par le groupe d'architectes Urban - Think Tank sur la Torre David. Ce gratte-ciel inachevé de 45 étages du centre de Caracas, construit dans les années 1990 pour le siège d'une banque, a été rapidement occupé par 750 familles qui improvisent avec beaucoup d'inventivité des lieux de vie, de commerce et de restauration. Cette favela verticale est perçue par le monde de l'architecture comme le symbole de la faillite du système économique néolibé-



ral et du *self-empowerment* des pauvres qui l'habitent 7.

Nous pourrions citer une foule de projets inachevés qui, aujourd'hui, servent de structures à des bidonvilles verticaux. A Beira au Mozambique, le Grande Hotel, relique luxueuse des années 1960, a été abandonné en 1965. Il est à présent occupé par 2 500 personnes qui y ont introduit des pratiques locales : jardins potagers, étals de marché, terrains de football... 8

flâneur post-moderne

Qu'en est-il alors de la ruine provoquée par l'homme ou par une catastrophe naturelle comme le tremblement de terre de Lisbonne en 1755, les deux guerres mondiales ou bien la bombe atomique d'Hiroshima en 1945 ? Tant qu'elle n'est pas détruite, la ruine est mémoire d'une histoire humaine, une trace de ses activités matérielles, de son savoir-faire architectural mais aussi d'une expérience de la violence que l'homme lui a infligée. Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, la ville de Berlin devient ainsi l'espace de la ruine moderne : l'Italie antique est détrônée ! Les films de ruine (*Trümmerfilme*) se multiplient. Les ruines de l'Allemagne démolie (*Allemagne année zéro*, de Roberto Rossellini, 1948), puis de l'Allemagne unifiée (*Allemagne neuf zéro*, de Jean-Luc Godard, 1991) interrogent les traces d'un passé alors que l'Europe essaie de liquider l'Histoire.

Retour à Berlin d'Arnaud Lambert s'offre comme un hommage élogique quoique minimaliste aux nombreux essais que l'historien

de la culture allemande, Jean-Michel Palmier, a consacrés aux ruines de cette ville qui le fascinait. A l'occasion de nombreuses déambulations dans les deux Berlin entre les années 1960 et les années 1990, cet auteur décédé en 1998 a fait la double expérience de la ruine puis de sa disparition. *Retour à Berlin* : un hommage d'abord par le titre, identique à un des ouvrages de l'auteur⁹, puis par la forme qui traduit une analogie de l'expérience de la mélancolie éprouvée à la fois par l'historien et le cinéaste.

Arnaud Lambert a choisi de juxtaposer les images de la ville actuelle aux lieux emblématiques évoqués par l'historien : la gare Anhalter, les stations de métro de Hallesches Tor et Kottbusser Tor, la Potsdamer Strasse, l'Alexanderplatz, le Berliner Ensemble... Le montage est simple et efficace : il alterne de longs travellings silencieux le long des rues, des rails, des terrains vagues de Berlin en hiver, avec des plans fixes de stations de métro, de places et de rues, qui donnent à entendre la voix off de l'historien. A l'instar de l'auteur qui n'a cessé de confronter sous forme de notes les lieux de l'histoire du Berlin des années 1920-1930 avec les ruines du passé dans la ville des années 1970, le cinéaste aujourd'hui se fait flâneur post-moderne et confronte les fragments sonores et filmés de la ville palimpseste. Il essaie par là de recréer l'atmosphère étrange de temps suspendu qui est à l'œuvre dans le travail méticuleux de Jean-Michel Palmier. Car derrière les descriptions objectives de l'historien, on discerne la fascination intime qui l'habite :

Retour à Berlin

2014, 43', couleur, documentaire

Réalisation : Arnaud Lambert

Production : Macalube Films, Keren Production, Lyon Capitale TV

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DGP), CR Basse-Normandie

Mettre en images *Retour à Berlin* (Payot, 1989) de Jean-Michel Palmier (1944-1998) était une entreprise périlleuse, tant la sensibilité de son auteur imprègne cet essai paru quelques semaines avant la chute du Mur. Associant travellings silencieux et plans fixes sur la ville, Arnaud Lambert rend hommage à la pensée de l'historien tout autant qu'à l'esthétique de la ruine.

Accompagné par la voix de l'écrivain (archives INA), le spectateur découvre une capitale sombre et silencieuse, figée dans l'hiver. C'est pourtant cette saison qui révélait au mieux, selon Palmier, la puissance "fantastique et onirique" de la ville. Au-delà de ses références littéraires, *Retour à Berlin* (le livre) serait-il le récit d'une rencontre foudroyante entre l'auteur et la beauté cachée des ruines ? C'est du moins le parti pris du réalisateur, qui part dans le Berlin actuel à la recherche de la ville des années 1960-1980, envahie par les "immeubles-cadavres" aux "murs meurtris", telle que la vit l'historien lors de nombreux voyages, lui-même en quête du Berlin des années 1920-30. Survol mélancolique d'une ville insaisissable, ce portrait de Berlin offert par Arnaud Lambert s'inscrit dans la continuité d'une vision *wimwendersienne* (*Les Ailes du désir*, 1987), et érige le philosophe Jean-Michel Palmier au rang de collectionneur de ruines éclairé. **E.M.**



“J’aime cette ville et son temps immobile, son passé et son présent. Ses blessures m’émouvant et je n’ai jamais pu regarder ses vieux immeubles, ses ruines, autrement que comme des énigmes à déchiffrer.” La ruine illustre ses phantasmes, ses angoisses, ses sensations les plus intimes : “Mon rapport à la réalité n’est pas neutre. Il est entièrement pétri de références culturelles, artistiques, mais surtout d’images. Si certains lieux m’attirent, c’est qu’ils me semblent correspondre à mon imaginaire, comme si la réalité n’était que la projection extérieure d’une angoisse qui est en moi et qui fait que je me sens heureux là où précisément les autres se sentent mal à l’aise.”

Dans le livre de Jean-Michel Palmier, la ruine devient métaphore de la vérité historique. A travers l’adaptation sensible qu’en fait Arnaud Lambert, à Berlin en 2014, la rénovation urbaine et la disparition des ruines, conséquences de l’essor économique des années 2000, n’ont-elles pas entraîné la dislocation de ce sentiment de l’Histoire ?

mélancolie et révolution

Benoît Felici et Arnaud Lambert appréhendent donc l’esthétique de la ruine en tant que sentiment de mélancolie qui permet de méditer sur les relations entre l’homme et le monde par le filtre de l’histoire. La ruine architecturale rappelle à l’homme sa propre fin et l’autorise à envisager une réflexion sur le temps et l’histoire de ses actes. Dans *Retour à Berlin*, la voix off susurre : “Si cette ville m’a hanté, c’est parce que j’y ai retrouvé des lambeaux de ma propre sensibilité.” Les ruines de l’architecture du XX^e siècle renvoient ainsi au destin éphémère de l’homme, comme le pensait déjà Adorno en 1966 : “Aucune mémoire de la transcendance n’est plus possible, si ce n’est par l’intermédiaire de la ruine.”¹⁰ Or, il faut craindre que l’architecture de la ville générique réalisée aujourd’hui ne puisse plus produire de ruines, à cause de l’impossibilité métaphysique de se projeter dans un temps futur. Mais aussi parce que le mode de production du bâti, sous forme de produit de consommation immédiate, implique son

dépérissement à peine achevé. De nos jours, la représentation d’édifices ruinés évoque aussi bien les ravages de la guerre à Beyrouth, Sarajevo, Baghdad ou Gaza que la faillite du modèle socio-économique capitaliste à Detroit. Faut-il conserver ces ruines récentes qui donnent accès de manière fragmentaire à un passé perdu mais qui permettent de se projeter dans un même temps dans le passé et le futur ? Comment seront-elles restaurées ? A quelle fin politique ? Et pour quels usages sociaux ?

Comme le rappelle l’architecte et philosophe Roberto Peregalli dans son bel ouvrage, *Les Lieux et la poussière*¹¹ : “La ruine et la dégradation ont un caractère révolutionnaire, comme le disait Pasolini, parce qu’ils font voler en éclats une situation codée, ils sont de l’autre côté, ils sont la faille qui fait douter du système. Ces lieux, qui apparaissent des profondeurs d’un monde disparu, sont des éléments perturbateurs puisqu’ils nous font voir le passé comme la mémoire de quelque chose qui fait encore partie de notre être, et dont les traces nous permettent d’imaginer un futur différent.” La ruine rappelle le passé de l’architecture, parle de ses nombreuses transformations et anticipe en même temps son avenir. Elle défait la forme initiale de l’œuvre ou plutôt, comme le montrent *Unfinished Italy* et *Retour à Berlin*, elle constitue déjà un projet en ruine qui sollicite son achèvement par d’autres usages, d’autres fonctions. C’est à partir de la ruine que le geste architectural peut se reconstituer, en louvoyant entre respect du bâti et sa métamorphose, en adoptant l’idée de modification plutôt que celle de rupture temporelle, car le temps passé doit continuer à vivre dans le présent. **A.S.**

1 François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme* (livre cinquième, chapitre III, *Des ruines en général*), Garnier-Flammarion, Paris, 1966.

2 On peut citer parmi beaucoup d’autres la High Line de New York, transformée en parc public de 2,5 km de long, par le studio Diller Scofidio + Renfro entre 2004 et 2011. Cf. le documentaire de Muffie Dunn et Tom Piper, *Diller Scofidio + Renfro, Reimagining*

Lincoln Center and the High Line (2012, 57’).

3 www.incompiutosiciliano.org

4 Marc Augé, *Le Temps en ruines*, Galilée, Paris, 2003.

5 Denis Diderot, *Ruines et Paysages*, Salon III, (1767), Hermann, Paris, 1995.

6 Georg Simmel, *Réflexions suggérées par l’aspect des ruines*, La philosophie de l’aventure, L’Arche, 2002.

7 www.u-tt.com et *Torre David*, de Markus Kneer et Daniel Schwartz, 2013, 22’.

8 *Grande Hotel*, de Lotte Stoops, 2010, 70’.

9 Jean-Michel Palmier, *Retour à Berlin*, Payot, Paris, 1989 (réédition 1997).

10 Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Payot et Rivages, 2003.

11 Roberto Peregalli, *Les Lieux et la poussière – Sur la beauté de l’imperfection*, (traduction française), Arlea, 2012.

les limbes

Présenté dans de nombreux festivals dans le monde et multi-primé, **Les Chebabs de Yarmouk** d'Axel Salvatori-Sinz nous touche d'autant plus que depuis le tournage, ce camp de réfugiés palestiniens au sud de Damas a subi de plein fouet la guerre actuelle en Syrie. Analyse de Mathieu Capel.

Le cinéma depuis sa naissance s'est repu du corps des hommes, qu'il régurgite en autant de spectres et de fantômes. Il y avait – il y aurait – comme une collusion entre les ectoplasmes de nos cauchemars et les premiers filmés, que les films primitifs, dans leur qualité d'image particulière, montraient directement en proie à la corrosion du temps, qui les dissout en grains d'images et en atomes.

*"Quelque chose qui serait, à sa manière, contemporain de la diffusion et de l'accélération du continent onirique qui, comme un fuseau dévide sa laine, tisse sa toile depuis le début du XIXe siècle ; quelque chose, encore, contemporain de la mode spiritualiste, des hypothèses sur les rêves, de la pratique médicale de l'hypnose, de son exploitation de cabaret. D'un pur et simple relais des séances de magie et de spiritisme. Ou du grand symptôme social d'orphelinat et de deuil d'un monde qui commence à inventer des gouvernements sans paternité dynastique. Tous les morts y font retour."*¹

Le retour des morts, comme cette capacité du cinéma à faire surgir post-mortem une Lauren Bacall rendue à sa jeunesse hawksienne ou, plus troublant peut-être, un Philip Seymour Hoffman contemporain de sa propre mort. Autant d'effets de manches auxquels l'habitude sans doute a ôté le pouvoir même de surprendre. Ou ce paradoxe, éminent mais classiquement énoncé, d'un cinéma qui conserve à notre regard le travail mortifère du temps, sa grande entreprise d'effacement général.

A ce folklore à la fois émouvant et indifférent, il n'est pas impossible que le film d'Axel Salvatori-Sinz ajoute quelque chose. Dans ces limbes entre présence et souvenir, un nouveau département, qui n'ait pas la clarté arrangeante du passé – ce visage, ce corps, n'existent plus pour être simplement passés – mais persisterait peut-être, aujourd'hui, dans le présent – un "qu'est-il advenu ?" plus impérieux, plus inquiétant que jamais.



Qu'est-ce à dire ? Que les *chebabs de Yarmouk*, Hassan et Waed, Samer, Ala'a, Tasneem, n'auront pas forcément eu le loisir de s'amuser de ce petit commerce avec l'occulte dont le cinéma aime parfois à s'effrayer, comme pour sur-poétiser son être documentaire. Pourtant les limbes, sans doute n'ont-ils connu qu'elles, à vivre dans ce que l'anthropologue Michel Agier nomme le "hors-lieu"² du camp palestinien de Yarmouk. Mais voilà : à peine se sont-ils arrachés à l'invisible, à cette vie de marges et d'interstices à laquelle être Palestiniens les condamnent, que la guerre d'Hassad les a projetés dans d'autres régions sans lieu, victimes collatérales des printemps arabes.

Non pas errer dans les limbes du passé et de la mémoire, sous l'action inéluctable des temps, mais arpenter celles du présent, les limbes de ce monde-ci, le nôtre, ici ou là, maintenant. Les mouvements géopolitiques se télescopent parfois avec une ironie glaçante, que le film de Salvatori-Sinz nous fait ressentir plus douloureusement – son tournage s'est déroulé entre 2009 et 2011. Quitter l'invisibilité du camp pour une autre invisibilité, d'une qualité sans doute différente. **Les Chebabs de Yarmouk** nous rappelle en tout cas que le cinéma peut avoir partie liée avec les spectres autrement qu'à la faveur d'une théorie rêveuse sur l'évanescence des images : par l'histoire de ces guerres dont il est le contemporain et souvent, bon gré mal gré, l'archiviste.

immobile, la vitesse

Collision d'élans contraires, la gravité et l'inertie qui plombe toute légèreté et compromet justement les essais d'évanescence : est-il vraiment question d'autre chose dans **Les Chebabs de Yarmouk** qui, s'il ne verse jamais dans la description de cette "esthétique du camp", gigantesque, monstrueuse et compassionnelle, qui s'est développée subrepticement dans les médias, les documentaires et le

Les Chebabs de Yarmouk

2012, 78', couleur, documentaire

Réalisation : Axel Salvatori-Sinz

Production : Adalios, Taswir Films, Maritima TV

Participation : CNC, CR Rhône-Alpes, CG Ardèche, Scam, 2M/Maroc

Un groupe de jeunes réfugiés palestiniens partagent un appartement au sommet d'un immeuble, dans le camp de Yarmouk, situé au sud de Damas, en Syrie. Autour d'eux un horizon de terrasses de béton et d'antennes paraboliques. En bas, des poubelles entassées. Pour "réaliser ses rêves", chacun cherche une solution. S'exiler ? Ce serait quitter ses amis et le camp auquel, malgré tout, on est attaché.

Tourné entre 2009 et 2011, **Les Chebabs de Yarmouk** se termine au moment où éclatent les premiers soulèvements en Syrie qui conduiront à la guerre civile. Depuis, ce quartier de Damas où les tours en parpaing avaient remplacé les tentes du camp a été bombardé puis assiégé par l'armée syrienne après que des rebelles en ont pris le contrôle. Ces événements a posteriori rendent plus dramatique encore le questionnement de ces jeunes gens, filles et garçons, qui, malgré la difficulté de leur situation et la tentation de l'exil, ont décidé de rester en Syrie pour construire leur avenir. Avec grande délicatesse, Alex Salvatori-Sinz a su saisir l'amitié qui unit le groupe, la lueur indécise des aspirations de chacun, leur hantise de la séparation, leur crainte d'abandonner les projets communs, de quitter le lieu qui les a vus grandir. Un lieu qui, en dépit de sa rudesse, apparaît nimbé d'une certaine splendeur quand, le soir, s'élancent les tourterelles dans le ciel au-dessus des terrasses. **S.M.**



Dans un entretien récent, Axel Salvatori-Sinz dresse le bilan suivant : "Hassan, le jeune homme passionné de théâtre qui fait son service militaire, avait décidé de rester dans le camp, comme un acte de résistance. Pour lui, pas question d'abandonner Yarmouk. Son arme, c'était une caméra : il faisait des films sur le camp. Un jour, il s'est fait arrêter à un checkpoint, à la frontière avec le Liban. Il savait qu'il était sur liste noire, mais il pensait qu'un bakchich arrangerait le coup. Sa famille n'a pas eu de nouvelles de lui pendant deux mois et demi, puis ils ont reçu une lettre qui indiquait : *Hassan est mort le jour de son arrestation*. En langage syrien, cela signifie qu'il a été torturé à mort, qu'ils ne veulent pas rendre sa dépouille parce que le corps n'est pas montrable. Hassan est donc décédé entre septembre et décembre 2013, il y a maintenant un an. Sa compagne, Waed, a fui au Liban avant elle a appris sa mort. Samer a terminé son service militaire et a, lui aussi, rejoint le Liban en décembre 2013. Ils y sont restés six mois, de façon illégale. Puis ils ont décroché l'asile, en partie grâce à mon film, qui a été beaucoup projeté dans les festivals. Ils sont arrivés en France en juillet 2014. Tasneem avait un passeport allemand. Les chebabs insistaient pour qu'elle profite de son passeport afin de commencer une nouvelle vie ailleurs, parce qu'à Yarmouk elle risquait de mourir. Elle éprouvait beaucoup de culpabilité. Au bout de deux ans et demi, elle est partie vivre en Sicile avec son copain. Quant à Ala'a, il vit toujours au Chili. Il a terminé son école de cinéma. Et il est papa..." (Télérama, 28 octobre 2014, sur telerama.fr/television).



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

Les Chebabs de Yarmouk est quasi un huis-clos, tourné dans l'appartement de l'un des principaux protagonistes. On n'en sort rarement, pour quelques échappées impressionnantes sur les toits-terrasses de l'immeuble. Impressionnantes, car les points de vue sur le camp de Yarmouk sont assez hallucinants : immeubles délabrés, ruelles défoncées, décharge à ciel ouvert. Coincé dans ce décor oppressant, ce groupe d'amis filmé par Axel Salvatori-Sinz, à défaut d'une patrie à laquelle il aspire sans trop y croire, rêve d'un pays où pourrait se construire un avenir. Le réalisateur a indéniablement tissé des liens forts avec eux, venant les revoir à intervalles réguliers et prendre de leurs nouvelles. Il les filme avec une vraie proximité et tendresse, une réelle maîtrise de la photographie et du cadre. Du fait de son tournage morcelé et étalé dans le temps, le film n'échappe pas à quelques redondances, mais il apporte un réel regard sur cette jeunesse palestinienne méconnue, soumise à l'arbitraire et au statut sans issue et éternel de "réfugié".

Jean-Marc Lhommeau
(Médiathèque, Le Plessis-Tréville)

photojournalisme" 2, en décrit, avec finesse et rigueur, l'étonnante mécanique ?

Ce camp sommé de s'élever toujours, où l'on semble vivre à hauteur de toits et où l'ailleurs – le repos, l'isolement – est souvent *au-dessus* : ainsi de ce thé que Samer et Tasneem boivent avant la fin du film, ou de cette maison que Hassan et Waed construiront bientôt en haut des autres. En attendant mieux, c'est-à-dire de pouvoir rendre à l'ailleurs ses qualités essentielles, sa capacité à (se) projeter, non plus dans l'empilement mais à l'horizontale, aussi loin que possible : au Chili, en Pologne – pas dans cet ailleurs sinistre où les attire l'armée syrienne, auquel Samer tente en vain d'échapper et qui, on le comprend, n'est qu'une variante de sa réclusion quotidienne.

Tel est le schéma du camp : la base se réduit proportionnellement à mesure que les parpaings s'empilent. Cette forme de croissance verticale n'est-elle pas, tendanciellement, particulière à ces "hors-lieux" ? Au cœur du camp, cette fosse creusée par les immeubles en est comme le foyer de gravitation, où s'entassent aussi les détritiques, et où la caméra d'Axel Salvatori-Sinz, en plongée, nous ramène aussi souvent qu'un prisonnier à sa cellule. Voir le ballet récurrent des oiseaux (pigeons, palombes ?), dès le deuxième plan du film, dont on note, moins la possible métaphore, que la dynamique de jokari. Le regard les suit, effleure le champ de paraboles sur les toits, se perd dans les montagnes – revient avec d'autant plus de violence.

Rien de neuf dans cet enfermement que chacun pourra éprouver en fonction de sa sensibilité. Mais le camp se distingue-t-il simplement par sa simple faculté d'exacerbation ? Il est plutôt une ville *autre*, avec ses logiques propres qui, ramenées aux nôtres, paraissent avoir versé dans la folie. **Les Chebabs de Yarmouk** met au jour ce voisinage avec l'irrationnel : la chasse aux passeports auxquels se livrent les protagonistes, à coups de pots-de-vin et de reports, les désespoirs d'une vie oisive, l'appartenance à un Etat palestinien sans Etat... Ou la logique aberrante du "droit au retour" – les *chebabs* l'exposent dès l'entrée du film – qui est avant tout un "impossible départ", le piège d'un régime qui ne les veut ni chez lui ni ailleurs, d'une frontière comme doublement étanche (ni passage, ni retour).

C'est aussi que le temps a changé. Agier encore : "Maintenu là, dans l'inachèvement d'un parcours de mobilité, [le déplacé encampé] n'est ni immigré ni émigré mais suspendu en migration. Le camp est tout à l'image de cette frustration. C'est une expérience du monde vécue dans un maintien à la marge des Etats, dans un maintien dans l'interstice et l'intervalle spatial, juridique et politique." 2 Le camp de Yarmouk, sa logique verticale, où

“retour” et “départ” se compensent et s’annulent : moins une forme d’immobilité qu’un mouvement gelé. **Les Chebabs de Yarmouk** se donne comme un spectacle de forces, chacune si violente qu’elles s’annulent pour l’heure (qu’elles s’annulaient : le camp a par la suite été bombardé). Aussi les individus n’y sont-ils pas oisifs, mais soumis constamment à ces tensions contraires : un arrêt sur image, un départ proprement arrêté. Ou le temps englué, anormalement long, d’un transitoire devenu pérenne tant son rythme s’est ralenti. Le premier plan ne dit pas autre chose. Un train passe, filmé d’en haut. Les toits de ses wagons défilent à grande vitesse, leur donnant l’apparence d’un tapis roulant usé. Puis la caméra se relève pour voir le train s’éloigner. D’un coup la vitesse s’atténue, le paysage s’ankylose. Cette décélération définit la vie du camp. Simple illusion d’optique pourtant ? La démarche de Salavatori-Sinz prend ici toute sa valeur. Hassan, Ala’a et les autres ont des envies de théâtre et de cinéma, qu’ils assouviront ou non. **Les Chebabs de Yarmouk** leur donne en tout cas l’occasion de ce cinéma qui les attire tant. Ou bien ce thé sur les toits encore, entre Samer et Tasneem, dont la conversation a priori ininterrompue trahit un minimum de travestissement pour que la caméra puisse passer de part et d’autre des personnages sans rien perdre de leurs paroles. Un jeu d’acteurs, a minima peut-être, qui leur offre une possibilité perdue en même temps que leur liberté. Rendre ainsi à qui, strictement, *ne peut plus passer* un peu de cette évanescence qui est le propre et la légende du cinéma. **M.C.**

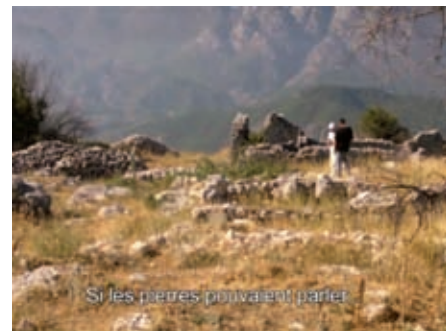
1 Jean Louis Schefer, **Du monde et du mouvement des images**, éd. Cahiers du cinéma, *Essais*, 1997.

2 Michel Agier, *L’Encampement du monde*, in **Un Monde de camps** (dir. M. Agier), La Découverte, 2014.

fabrication de la ruine

Primé au festival Cinéma du Réel à Paris en 2014, **Kamen – Les Pierres**, de Florence Lazar, interroge, en République serbe de Bosnie, l’état d’une société d’après-guerre qui établit ses nouveaux fondamentaux nationaux et religieux sur le déni et l’effacement de la mémoire d’un peuple. Entretien avec Florence Lazar, par Pascale Cassagnau.

Les photographies et les films de Florence Lazar interrogent la fonction de témoignage de toute représentation, lorsque celle-ci se mesure au récit d’événements qui mettent en péril l’humanité. Si toute archive se tient dans l’inframince de la représentation et de sa production, les films de Florence Lazar mettent en scène d’une manière très subtile des moments de parole. Le film **Les Bosquets** (2011) poursuivait ce projet : élaborer un dispositif de mise à distance pour filmer la parole. La notion de dispositif est une notion importante chez Florence Lazar : le dispositif (humain, architectural, institutionnel) est toujours le lieu de révélation de situations de parole ou bien c’est le lieu qui les provoque. Les états de guerre ou de crise sont également des révélateurs de réalité qui soulignent des coefficients de vérité auxquels s’attache l’artiste. Pour **Les Bosquets**, Florence Lazar avait choisi un site (la Cité des Bosquets de Clichy Montfermeil), le plus grand chantier de destruction et de rénovation annoncé des grands ensembles en France, à la fois un territoire en reconstruction partielle et une icône médiatique dans tous les sens du terme – puisque c’était le lieu où avaient démarré les émeutes de 2005. Le dispositif déterminé par l’artiste était celui d’un petit théâtre : un tapis posé au sol – tapis de parole – déplacé d’espaces en espaces. “Le rapport entre la destruction brutale du lieu de vie, de l’effacement de sa mémoire et de son récit, m’a conduite à imaginer un dispositif d’enregistrement spécifique de prise de parole : filmer une parole amplifiée dans l’espace public” écrit l’artiste. **Kamen – Les Pierres** poursuit cette recherche sur l’écriture et l’effacement de la mémoire et de ses traces. Le film évoque l’histoire des massacres et des déportations des populations bosniaques entre 1992 et 1995 par les forces serbes. Il met en perspective la question de l’Histoire et ses falsifications, ainsi que la situation d’un fragment de pays, la République serbe de Bosnie, encore dans l’état problématique de l’après-guerre.



Comme vos précédents films, **Kamen** constitue un objet critique complexe, qui interroge les liens cachés du passé innervant le présent à travers l’évocation, au sens propre et au sens métaphorique, de la reconstruction d’églises et d’un village destinés à devenir un site touristique international : Kamengrad. Quelle est l’origine de **Kamen** ? Quelle est la généalogie d’un tel film ?

La réplique sur le territoire de la République serbe de Bosnie d’un monastère sacré du Kosovo appelé Gracanica a été l’élément déclencheur du projet. De quoi relève la construction d’un patrimoine qui célèbre ce passé ancien, celui du Moyen Âge ? Que peut-on comprendre de ce marquage d’Histoire ici et maintenant ? Pour rappel, la République serbe de Bosnie est l’une des deux entités de la Bosnie-Herzégovine, constituée après la guerre en 1995 par les accords de Dayton sur des frontières construites par le “nettoyage ethnique”. Ces emblématiques pratiques patrimoniales agissent dans un contexte de post-guerre où s’est imposé et s’impose encore un effacement de la culture bosniaque, et maintenant un recouvrement par un patrimoine réinventé.

Cette réécriture patrimoniale de l’Histoire est inséparable du rapprochement entre conservatisme religieux et propagande nationaliste. Elle en constitue même le cœur. Dans la sphère orthodoxe, les discours nationalistes sont forgés autour de l’Eglise. En Serbie, c’est elle qui a créé la nation et sauvé le peuple. Eglise et Etat sont liés, la première devenant dans le discours nationaliste un instrument étatique. Cette idéologie a été importée voire amplifiée sur le territoire de la République serbe de Bosnie.

Le recours au mythe du Kosovo ou Bataille du Champs des merles (1389) a été l’un des instruments de propagande de l’ultra nationalisme dans les années 1980. Ce mythe, forgé au cours des siècles, évoque la défaite de l’armée serbe devant les Turcs. Il constitue dans



l'imaginaire collectif serbe la fin du rayonnement de l'Empire et le début de l'occupation ottomane dans la région. C'est cette gloire passée que le peuple serbe entend aujourd'hui retrouver. Ce n'est pas un hasard si l'on fabrique des répliques de monastères sacrés, si l'on introduit de faux vestiges byzantins dans des sites archéologiques, ou si l'on construit un village avec des pierres "authentiques".

Dans Kamen, tout phénomène évoqué est toujours à double facette : la fabrication de la ruine participe de l'effacement d'une histoire tout aussi bien archéologique qu'humaine. La réécriture de l'histoire engendre une nouvelle écriture et la construction est négation. Mettre en perspective une telle structure binaire pour la retourner sur elle-même pourrait entamer cette logique infernale ?

Pour saisir la stratégie à l'œuvre dans ce pays, il faut comprendre la destruction des mosquées sur ce territoire pendant la guerre comme des actions de purification et, plus largement dans l'ensemble de l'ex-Yougoslavie, l'utilisation symbolique de la destruction des monuments comme celle des lieux de l'identité. C'est ce mouvement que j'ai tenté de comprendre.

Les constructions, les restaurations, les recompositions des monuments ont pour vocation de légitimer l'antériorité d'un peuple sur l'autre ; le conflit patrimonial s'est en quelque sorte substitué au conflit armé. C'est au moment du tournage que j'ai pris la mesure de cette logique à l'œuvre. J'ai rencontré une

situation beaucoup plus précise que je ne l'avais imaginée : la poursuite d'une stratégie d'effacement comparable à celle de l'idéologie en marche pendant la guerre. Kamengrad, la "cité des pierres" construite par Emir Kusturica à Visegrad, se veut un village authentique ou du moins la représentation fidèle d'une culture et d'une histoire. La place accordée à l'architecture ottomane et à la culture musulmane y est anecdotique, et rien dans cette représentation ne laisse penser que les Bosniaques ont vécu là en nombre jusqu'au milieu des années 1990. Mais surtout, Kusturica a fait bâtir ce village à l'endroit exact où les Bosniaques ont été rassemblés pendant la guerre avant d'être exécutés. C'est la manifestation la plus violente de la réécriture de l'Histoire et du recouvrement de la culture bosniaque sur ce territoire.

La pierre est l'élément dramaturgique du film. C'est une forme malléable ; elle est taillée, brossée, lustrée. A même cette pierre, on efface une mémoire tout en fabriquant une trace. Aujourd'hui on casse et on déplace les pierres comme hier les corps. On les dénature et on les délocalise au nom d'une authenticité. Elles sont le matériau concret de cette grande entreprise de falsification. A l'inverse, Husein, l'imam de Trebinje, avec ce même matériau, tente de reconquérir la mémoire. En résistance, Husein reconstruit sa mosquée détruite pour la petite centaine de ressortissants originaires de Trebinje. Ailleurs, dans les montagnettes, il interroge l'origine des ruines d'une ancienne forteresse, soucieux de leur histoire comme de la réinterprétation qui pourrait en

être faite par les archéologues d'Etat.

Plusieurs dispositifs de paroles (entretiens, souvenirs, discussions, témoignages – celui des déportés de Trebinje, ou la lente révélation de la guerre par la parole des femmes de l'association d'Amela) constituent l'architecture réflexive de votre film. Comment avez-vous pu générer cette archive ? Selon quelle méthodologie cinématographique ?

Le film ne comporte ni commentaire ni voix off. Les situations sont à décrypter et à recomposer entre elles. Les points de vue se succèdent et chaque personnage installe une situation spécifique, liée à une expérience subjective précise. Souvent dans mes films, ce sont les gestes ou les déplacements qui permettent de faire surgir la parole. Je travaille à ce que le cadre de ces enregistrements puisse permettre une circulation, un effet d'entraînement entre geste et parole.

Le long récit d'Amela à l'association des femmes victimes de la guerre arrive vers la fin du film. Comme dans les précédents récits, rien n'est dit de l'endroit où l'on se trouve. C'est un réduit avec un mur d'archives. Des gestes simples vont être effectués, comme ranger, déplacer, replacer à nouveau des dossiers. En consultant ses archives, Amela structure un espace-temps qui lui permet de faire circuler sa mémoire et de construire son récit. Ce qui est montré, ce ne sont pas les photos des victimes – que le spectateur ne distingue qu'à l'envers – mais cette relation entre le personnage et ces documents mémoriels. Cette relation a une dimension à la fois collective et pri-



vée. Elle noue le présent aux événements qui nous sont racontés. C'est aussi l'endroit du film où se réorganisent les scènes précédentes, où se précisent rétrospectivement les autres points de vue. Cette scène dit le lieu précaire de l'Histoire, dans la difficulté de son énonciation, dans son rapport à la trace. Amela oppose une reconstitution à une autre, l'archive à la pierre.

Comme dans vos précédents films, votre attention se porte sur l'exacte articulation entre l'évocation d'une mémoire privée et d'une mémoire collective. De ce point de vue, est-ce l'une des dimensions politiques de votre cinéma ?

La réappropriation de l'Histoire par les individus constitue une matière importante de mon cinéma. Rien n'est donné à l'avance. J'essaye de penser mes films comme des potentialités. C'est un ensemble complexe de relations qui noue la part subjective à l'autorité de l'Histoire. La part privée permet de se projeter soi-même et de prendre en charge sa propre histoire. Les contextes de mes films sont des endroits où les conflits reconfigurent les identités et où chacun tente de se réinventer.

Dans un entretien mené le 31 mars 2014 pour le festival Cinéma du Réel à Paris vous avez déclaré : "La difficulté a été de trouver l'équilibre entre la forme et l'information. La forme révèle d'une certaine manière l'information et dans ce sens, les formes sont pour moi des objets de pensée." S'agit-il ici en quelque sorte de votre définition du cinéma ?

Je ne sais pas s'il s'agit d'une définition que je me fais du cinéma mais c'est un paradoxe qui me stimule.

Kamengrad, village inventé par Emir Kusturica, est l'élaboration d'un décor mythologique. Révèle-t-il le devenir touristique du cinéma ?

Le mythe d'une origine perdue a organisé l'imaginaire collectif du peuple serbe depuis plusieurs siècles, jusqu'aux dernières guerres meurtrières. Emir Kusturica use de sa reconnaissance internationale pour fabriquer des villages décors qui célèbrent cet imaginaire-

là. Cette opération culturelle et commerciale n'a pas d'autre but que de "purifier" symboliquement la région. Je viens de lire encore très récemment que son nouveau projet architectural monumental est d'élever un grand complexe religieux sur l'une des collines qui entourent la ville de Trebinje, à côté de la réplique du monastère de Gracanica ! D'après la dépêche du *Courrier des Balkans*, Kusturica voudrait recréer le Mont Athos à Trebinje. Je cite : "Une nouvelle montagne sacrée. L'objectif c'est de rendre la ville de Trebinje unique dans le monde entier." Plus que le cinéma, c'est l'idéologie qui acquiert là une dimension touristique. Mais il est assez intéressant de constater que la quête d'authenticité du peuple serbe puisse trouver une forme de résolution dans ce qui constitue un décor de cinéma, un territoire de fiction.

Propos recueillis par Pascale Cassagnau, novembre 2014

à lire / à voir

florence-lazar.fr

cnc.fr/idc :

Les Bosquets, de Florence Lazar, 2010, 51', et *Images de la culture* n°26 (déc. 2011), pp. 67-69 et n° 28 (mars 2014), pp. 26-30.

Kamen - Les Pierres

2014, 67', couleur, documentaire

Réalisation : Florence Lazar

Production : Sister Productions, Vosges Télévision

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (CNAP), FNAGP, Scam, Procipec, Angoa

Tandis qu'à Trebinje, au sud de l'enclave serbe de Bosnie, un tailleur de pierres récupère les matériaux d'antiques édifices musulmans détruits lors de la guerre de 1992-1995, à 200 kilomètres de là, à l'initiative du cinéaste serbe Emir Kusturica, on bâtit avec ces mêmes pierres une cité touristique qui fera revivre un passé national falsifié. A Trebinje, la plupart des musulmans qui ont survécu à l'épuration ethnique vivent désormais en exil.

Puisqu'il n'y a plus de dialogue possible entre ceux qui naguère cohabitaient, Florence Lazar choisit de faire entendre une suite de monologues. Pour les Serbes qui ont "purifié" le pays, seul compte le glorieux passé de l'église orthodoxe qu'ils commémorent avec faste à l'occasion de grandes cérémonies patriotico-religieuses. Considérant les musulmans comme des étrangers (ou au moins des renégats), ils les ont chassés en même temps du territoire et de l'histoire. Ceux-ci n'existent plus que dans les marges, comme cet imam féru d'archéologie ou cette militante qui conserve dans un local exigu les archives des crimes de masse perpétrés contre les minorités. Enfin, c'est au cimetière que viennent se souvenir des belles heures de la Yougoslavie titiste deux enseignants qui ont trouvé refuge aux Pays-Bas. Le film s'achève par une visite guidée sur le chantier de l'étrange complexe touristique de Kamengrad : une reconstitution mensongère, mais un vrai décor de cinéma. **E.S.**

paysages caduques

Présenté aux Etats généraux du film documentaire de Lussas en 2013, **La Part du feu** aborde le drame collectif de l'amiante en France par le prisme de l'histoire personnelle de son réalisateur. Paysages et lieux contaminés sont le décor de ce film coup-de-poing pour changer la peur en action. Entretien avec Emmanuel Roy.

La première chose qui me frappe à voir **La Part du feu**, c'est sa caméra épaule, très insistante, sur un chemin de pierre ou dans un gymnase désaffecté. En d'autres termes, ce qu'on appelle une "caméra subjective", de manière impropre. J'ai toutefois l'impression que tu as voulu prendre au sérieux cette expression, dont ton film renouvelle, à mon sens, pratique et signification. Par comparaison, ton précédent film, **Histoires d'œufs**¹ me paraissait tenté davantage par le plan fixe ou les travellings embarqués. Pourquoi avoir choisi cette option ?

Dans **Histoires d'œufs**, j'étais entraîné malgré moi. Je mettais en scène un état suspendu entre le monde des vivants et celui des morts, cet état où l'on ne sait plus bien distinguer ce qui vient vers nous de ce qui vient de nous. C'était un film très mental. Je voulais, au contraire, que **La Part du feu** soit très physique, très concret et que j'en dessine le chemin par mon mouvement même. La caméra est par définition subjective mais ce qui était important, c'était qu'elle soit portée, par moi, à la main ou à l'épaule, et qu'elle rende compte de mon regard autant que de mon corps. De leurs limites, aussi. L'essentiel du film a été tourné avec une optique fixe de 50mm pour la même raison. J'avais écrit vouloir faire un film au rythme de mon pas. J'aime les contraintes et je m'étais donné celle de ne jamais utiliser de support ou de machinerie ni de filmer depuis un engin en mouvement (il y a évidemment une exception dans le film).

La Part du feu est une confrontation avec cet amiante qui a tué mon père. Je lui ai donné une dimension d'épreuve physique : marcher, gravir, se hisser, s'approcher au plus près. Quitte à ce que ce soit chaotique, pour que ça puisse être chaotique. Pour retrouver quelque chose de ma fragilité, de ma fébrilité dans ces paysages et induire par la forme même que l'idée de maîtrise au cœur du drame de l'amiante est un fantasme effrayant. Je vou-



lais que le film soit la trace de cette expérience. C'est aussi une façon évidente de poser ma présence dans le film. Je ne voulais pas intervenir autrement que dans les rares échanges avec les témoins. Bouger avec la caméra, c'est ma manière de dialoguer avec la parole de mon père. Sa mort m'a rendu muet et c'est en filmant que j'ai peu à peu retrouvé la parole. J'espérais que cette caméra qui explore fébrilement, crée un questionnement et une tension immédiate. Principe de mise en scène très simple mais qui me semblait juste pour exprimer l'inquiétude que sa mort a inscrite en moi.

Du point de vue de la parole, La Part du feu propose justement un mixte, ou un hybride, à la fois riche et étonnant, auxquels les films rechignent en général. Si l'on se place sous un patronage canonique, Wiseman ne dit rien, Lanzmann interroge, Marker soliloque : en tout cas, il n'est pas rare que la parole s'ordonne selon un protocole d'énonciation particulier. Chez toi, le monologue rencontre le témoignage, l'analyse scientifique et ta propre voix d'interviewer. Comment cette mixité s'est-elle définie ?

Elle s'est imposée. Je l'ai définie d'entrée, dès mes premières notes, comme une évidence. Je découvre le journal de mon père, je veux en faire un film et, immédiatement, je pose que sa voix doit résonner avec des témoignages au présent de victimes et de spécialistes qui n'ont que l'amiante en commun avec lui. C'était une manière d'affirmer que son histoire n'avait rien d'exceptionnel. C'était aussi l'intuition que ces différentes paroles pouvaient se renforcer.

Il y a une forme d'égalité de la parole dans le film. C'est une question politique. Celle de mon père n'est pas plus importante que celle de Michèle, Sylvie, Bernard ou Philippe. Chacun d'eux apporte quelque chose de complémentaire. J'aurais pu faire le choix d'écrire une

unique voix qui évoque d'autres histoires et des éléments techniques, mais je voulais que le film soit une suite de rencontres pour que du collectif se crée et se traduise par différentes voix, différents timbres, différents tempos. J'ai fait le pari de jouer sur plusieurs registres pour toujours conserver une forme d'âpreté documentaire. C'est très lié au sujet et à la violence de cette histoire pour moi. Les différentes voix, les différents statuts de la parole, disent aussi que rien n'est simple ou réductible à une seule musique, et que parfois ça racle. Je pense à ce moment, vers la fin du film, où après l'enchaînement de la séquence où mon fils déambule avec l'archive de mon père enfant – grâce silencieuse – Philippe reprend la parole pour revenir à des considérations très concrètes sur l'amiante. C'est un choix assumé de venir rompre la rêverie.

Trouver le bon équilibre a été un patient travail de montage avec Gilles Volta. On a très vite trouvé le mouvement général du film mais on a passé plusieurs semaines à reprendre dans le détail les paroles dans les rencontres et à couper, rallonger, déplacer, les fragments de la voix de mon père jusqu'à ce qu'on arrive à la respiration qui me semblait la plus juste.

Rendre la multiplicité des discours semble en effet essentiel. Ironiquement, l'amiante, largement utilisé dans les espaces publics et collectifs (écoles, usines, grands ensembles d'habitation), n'a-t-il pas été le matériau de prédilection d'une forme de vivre-ensemble à la fois utopique (l'accès au logement, à l'éducation, etc.) et tentée par la mise au pas des individus ? Cette contradiction, cet affrontement plutôt, me semble dessiner l'horizon du film.

Ça me semble malheureusement encore plus simple. D'un côté, pas d'utopie mais plutôt la réponse à des préoccupations purement économiques (loger et former de la main d'œuvre). Pas de mise au pas (elle se fait ailleurs) mais du mépris et du cynisme. L'histoire de l'amiante ne fait que confirmer, mais avec une violence rare, que la seule valeur importante de notre société – et depuis longtemps – c'est le profit. La question était simple : l'amiante



était un matériau magique, qui améliorait tout ce à quoi on l'incorporait. Il était très peu cher à exploiter et rapportait beaucoup. On connaissait sa toxicité dès le début. Le premier rapport en France, c'est 1907. En 1918, les assureurs américains arrêtent d'assurer les travailleurs de l'amiante. La France attend le 1^{er} janvier 1997 pour l'interdire. Les industriels ont donc durant un siècle fait d'immenses bénéfices en sachant pertinemment qu'ils répandaient un poison. Peut-être ne mesuraient-ils pas l'ampleur du drame mais peu importe.

L'horizon du film, c'est plutôt la chute de toutes ces croyances qui ont animé les générations qui nous ont précédés : le progrès, le politique, l'Etat, l'entreprise même pour certains. Le Comité Permanent Amiante, le lobby officiel de l'amiante en France, était composé d'industriels mais aussi de scientifiques, de médecins, de syndicalistes et de politiques de tous bords. Avec qui on reconstruit après ça ? Qu'est-ce qu'on réinvente ? Questions d'autant plus terribles qu'on hérite d'un environnement empoisonné dont on doit payer, et encore pour longtemps, la décontamination et l'élimination des déchets. On annonce encore plus de 100 000 victimes de l'amiante en France d'ici à 2050. C'est pour ça que le film se termine au-dessus d'un gouffre, celui de l'ancienne mine d'amiante de Canari. Je ne voyais pas d'autre fin. La seule chose qui me reconforte un peu, et c'est pour ça que je les ai choisis, c'est la dignité, le courage et l'humanité de Michèle, Sylvie, Bernard et Philippe. De nombreux spectateurs l'ont relevé. C'est un film dur mais pas désespéré, car ils sont là, debout, et qu'ils en sont le cœur.

Si ton film est une histoire de maladie, c'est aussi un film de paysages. Il y a les usines, il y a aussi cette carrière qui clôt le film – des lieux en soi magnifiques – que ton film ne cherche jamais à enlaidir. Mais le plus notable pour moi, ce sont tous ces paysages que je qualifierais de “caduques” : des entre-deux, des chantiers, des pans de mur éclatés, des toits d'immeuble, etc., en attente de démolition ou d'effacement. Toute une France des interstices, en somme. Ni visible, ni invisible,

mais comme la membrane qui joint les deux.

Paysages et maladie sont liés. Je ne voulais pas filmer de corps de malades afin de renforcer encore plus leur omniprésence. Je filme les paysages et les lieux comme quelque chose d'organique. Je cherche à l'image un très léger décalage mais qui suffit à introduire le doute. Il y a ce qu'on voit, qui est très quotidien, que je filme sans emphase, très simplement, et puis il y a la manière dont je m'en approche et y circule. J'aborde le gymnase par l'école abandonnée qui le jouxte, la ville par le toit en travaux de la Friche de la Belle de Mai (qui permet de découvrir l'intérieur dévasté d'un entrepôt qu'on ne peut deviner de la rue), l'usine du frère de Michèle par l'arrière envahi par les herbes... J'ai aussi demandé à Pierre Armand de faire un travail très précis de prise de son pour dégager de tous ces lieux différentes matières de souffles, frottements, grincements, cris, qu'on a ensuite recomposées au montage son. C'est un son très naturaliste en apparence et pourtant ciselé pour accentuer la sensation d'une présence invisible de la maladie et de la menace.

Ton image de la membrane est très juste par rapport à ce que je recherchais. Il y a une vibration très particulière dans ces endroits. Je repense au tournage avec Michèle. Avec chacun, j'ai pris le risque qu'il n'y ait qu'un tournage pour donner une tension particulière à ces moments. J'ai aussi imaginé de situer ces rencontres dans des endroits qui donnaient un point de vue décalé, marginal, sur des lieux qu'ils connaissaient bien. Ils ne savaient pas où je les emmenais et j'espérais que ça renouvelle l'échange de parole que nous avions déjà eu. Pour Michèle, alors qu'elle m'avait montré quelques années auparavant les bâtiments où son frère avait travaillé, j'avais repéré et choisi de filmer notre rencontre depuis la voie de chemin de fer abandonnée qui longe l'arrière de l'usine. Elle n'y était jamais allée. Cette approche l'a profondément remuée et c'est ce qui donne son intensité à notre rencontre. Voir l'usine en territoire abandonné, dérisoire, caduque comme tu le dis, a encore amplifié la violence et l'absurdité de la mort de son frère.

La Part du feu

2013, 88', couleur, documentaire

Réalisation : Emmanuel Roy

Production : Atopic, Ad Libitum

Participation : CNC, CR Ile-de-France, CR Provence-Alpes-Côte d'Azur, CR Poitou-Charente, CG Vienne

Film hybride, entre l'enquête, la veillée ou l'hommage, **La Part du feu** embrasse plusieurs discours suscités par la question de l'amiante : analyses, diagnostics, témoignages, et en guise de fil rouge, le journal de maladie que le père d'Emmanuel Roy a tenu dans les derniers mois de sa vie. Sans véhémence, le film se soutient d'une profonde colère, que renforce le souci maintenu de son élégance.

Une caméra baissée sur les pierres d'un chemin que nous suivrons tout au long du film, par fragments, jusqu'aux carrières de Canari en Haute-Corse : ainsi le parcours individuel d'un marcheur découvre, en bout de course, la question de l'amiante et sa signification collective. C'est aussi ce journal, qui égrène à la première personne les progrès d'une maladie d'abord sans diagnostic, jusqu'au verdict : le **mésotéliome pleural**, ou **cancer de l'amiante**. **La Part du feu** trouve son rythme dans cette tension entre histoires individuelle et collective, dans l'arrangement de ces durées sans commune mesure. Les spécialistes du désamiantage, emmitouflés dans leurs combinaisons, y croisent en parole la victime d'une exposition trop importante – ou la sœur d'un autre, mort quinze ans plus tôt. Emmanuel Roy explore ainsi des paysages subalternes, interstitiels, sur les toits, les chantiers, à l'arrière des usines – zones sans plus de fonction ni d'utilité, mais au potentiel de nuisance inentamé. **M.C.**

Regarder notre quotidien immédiat depuis les interstices, c'était se confronter à la menace. Non pas une menace franche, visible, mais une menace insidieuse, comme la poussière d'amiante, comme les processus irrémédiables de dérèglement des corps qu'elle déclenche, comme la logique folle à l'œuvre dans notre société.

Au début du film, il y a cette mallette où se trouvent les papiers de ton père, et cet écusson du 19 décembre 1961, qui nous renvoie à la grande histoire des violences policières – des violences d'Etat². Malgré un temps d'arrêt, le film renonce pourtant à exploiter cette piste du militantisme – ou plutôt, d'une certaine forme de militantisme.

J'assume cet héritage militant. Mon père a participé activement à cette manifestation, comme il était à Charonne (on l'aperçoit dans *Le Joli Mai* de Marker³). J'ai grandi de manifs en meetings, avec ces récits et des parents toujours mobilisés. Les quelques notes de piano qu'on entend à la fin du film, comme l'ultime souffle de mon père, sont des variations du pianiste américain Frédéric Rzewski sur *El Pueblo Unido*. Ce n'est pas juste un clin d'œil. Je souhaite que le film soit aussi utilisé comme un outil de sensibilisation et de mobilisation. Certains militants s'en sont déjà emparés, d'autres ne le font pas justement parce qu'il n'en a pas les codes et qu'il n'assène pas le discours attendu. Il y a parfois un écart désespérant entre la juste des combats et une certaine forme d'entre-soi qui rend les revendications inaudibles. Ceux que je veux toucher, ce sont ceux qui ne connaissent pas le dossier, ne savent pas ce que signifient les différents acronymes (CPA, FIVA, ACAATA, etc.), n'ont pas vécu ce drame dans leur chair. J'ai essayé de proposer un autre mode en laissant de l'espace aux spectateurs. Ce que le film impose, fortement, c'est une expérience de cinéma : vivre physiquement l'angoisse des victimes de l'amiante, la sensation d'étouffement et de désarroi. J'espère qu'après l'avoir vu, on reçoit différemment les discours militants. J'espère qu'on les entend mieux.

Cela signifie-t-il que le cinéma tel que tu le conçois, dans ta pratique ou comme idéal, est consubstantiel au militantisme (ou plus globalement à la contestation) ?

Oui. C'est pour cela qu'il est aussi important pour moi de faire des ateliers de cinéma, de transmettre les outils et des clefs d'analyse, que de faire mes propres films. J'en suis venu à faire du cinéma parce que c'est le langage avec lequel je m'exprime le moins mal. Je n'ai aucune fascination pour le clinquant du cinéma comme industrie du rêve et du divertissement. J'y suis même très rétif. Le cinéma

est d'abord là pour questionner le monde, nous aider à un peu mieux comprendre ce qu'il nous impose et ce qu'on y fabrique. Quand mon père est tombé malade, j'étais au lycée et on m'a mis une caméra dans les mains pour me changer les idées. J'étais peu bavard, confus et, avec cet outil puis devant le banc de montage VHS, j'ai commencé à ordonner maladroitement les choses telles que je les percevais. Ça a été une expérience déterminante. Si je prends une caméra aujourd'hui, ce n'est pas pour raconter une histoire de plus, c'est pour chercher, aller à la rencontre de ce qui me trouble, me fait peur ou me révolte. J'attends du cinéma – je ne distingue pas documentaire et fiction – qu'il me surprenne, me dérange, conteste cette vision du monde simpliste et univoque qu'on veut nous imposer.

Comment ce film, qui signifie tant pour toi et a mobilisé quelques années de ta vie, vit-il aujourd'hui en toi ? Quels sont tes projets aujourd'hui ?

Ce fut une longue aventure, c'est vrai, mes premières notes datent de 2004, et je me dis que je ne pouvais sans doute pas vraiment avancer tant que je n'avais pas réalisé ce film. J'ai eu la chance que Thomas Ordonneau choisisse de le distribuer en salle et c'était un vrai défi pour Shellac de le défendre. J'ai eu de très beaux retours, sur le film autant que sur l'importance de l'avoir fait. J'ai fait de très belles rencontres grâce à lui. Ce sont des choses qui nourrissent et encouragent. Je continue à l'accompagner avec beaucoup de plaisir et j'aime voir *La Part du feu* faire sa vie et s'émanciper. Aujourd'hui, j'ai différents projets. Je donne toujours une grande place à la pratique d'ateliers. Avec Clément Dorival (le réalisateur qui coordonnait le projet *Images en mémoire, images en miroir*, une coproduction Lieux Fictifs / Ina / Marseille Provence 2013, à laquelle j'ai été associé de 2010 à 2013⁴), nous avons lancé un nouveau projet de création au long cours, qui propose à des amateurs d'expérimenter différentes écritures de l'intime à partir des outils numériques les plus communs. J'interviens également aux Ateliers Varan qui m'ont invité à rejoindre leur équipe. J'avais très envie d'aller explorer les possibilités du web et l'écrivain François Bon m'a contacté pour me proposer de réaliser un webdoc à partir d'ateliers d'écriture qu'il a mené avec des salariés d'ArcelorMittal à Fos-sur-Mer. J'ai accepté et nous y travaillons. En parallèle, je continue de creuser des projets de films plus personnels. Je suis lent mais j'espère réaliser le suivant un peu plus rapidement que *La Part du feu* sans pour autant renoncer à ma liberté.

Propos recueillis par Mathieu Capel, octobre 2014

¹ Sorti en 2006, *Histoire d'œufs* suivait un œuf de grue de zoo en zoo, de Paris jusqu'en Sibérie. Un parcours géographique, mais aussi une digression littéraire et mythologique, comme le suggèrent ces mots de présentation : "Les sorciers de l'ancien monde effaçaient les traces qui conduisent aux tombeaux. A la fin des funérailles, ils s'éloignaient à reculons, en tamisant la neige ou en couvrant de branches leurs empreintes de pas dans la boue. Tout ça pour éviter que les morts ne les suivent. Ou que les vivants ne soient tentés de rejoindre les morts. Mais certains vivants ne se résignaient pas. En secret, ils rassemblaient leurs souvenirs, s'en faisaient un bagage et partaient sur les traces de l'ami disparu. Les hommes de l'ancien monde pensaient que seule la grue pouvait atteindre la terre des immortels." (Emmanuel Roy)

² La manifestation du 19 décembre 1961, *Journée d'action contre l'OAS et pour la paix en Algérie*, a donné lieu à de violents affrontements entre police et manifestants (cf. p.76).

³ Cf. *Le Joli Mai*, p. 98.

⁴ Cf. Entretien avec Clément Dorival, *Images de la culture* n° 26 (déc. 2011), pp. 95-97.



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

La Part du feu oscille constamment entre le témoignage intimiste et le reportage documentaire avec interviews et enquête sur des chantiers de désamiantage. Les images qui accompagnent la lecture du journal de M. Roy, le père du réalisateur, sont conçues comme un retour à l'intime, au personnel ; ce sont des images de paysages, avec le bruit du vent, les pas du caméraman. Quelques images d'archives familiales nous permettent de mieux entrer en compassion avec cette famille brisée par la maladie du père. En entremêlant le personnel et l'intérêt général, ce film dresse un portrait sans concession de ce qui est devenue une tragédie et que l'on cherche encore aujourd'hui à minimiser. Voici donc une œuvre documentaire utile et implacable pour continuer à dénoncer et surtout ne pas oublier ce qui a été et est encore un immense scandale industriel.

Jean-François Baudin
(Bibliothèque départementale publique du Rhône, Bron)

une maison-laboratoire en tunisie



Le projet pédagogique binational de restauration d'une maison de la médina de Mahdia en Tunisie, que relate sur plusieurs années le film **La Maison-laboratoire de Mahdia** de Jilani Saadi, a mis en perspective les bénéfices d'authentiques échanges interculturels et en a éprouvé en même temps les limites. Agnès Deboulet et Rainier Hoddé, alors enseignants à l'Ecole nationale d'architecture de Nantes (pilote du projet) reviennent sur cette expérience.

L'histoire pédagogique que relate le documentaire **La Maison-laboratoire de Mahdia** se déroule sur une presqu'île battue par les vents méditerranéens. On est en Tunisie, et la situation exceptionnelle de Mahdia se conjugue à une histoire riche, qui échappe étrangement jusqu'aux années 1990 aux pressions touristiques, donc à la patrimonialisation qui en est le prix.

La ville ancienne, improprement appelée médina, compte un millier de maisons. C'est un lieu vivant et actif, avec ses stratifications sociales établies et ses transformations architecturales en devenir, comme le montrent les enquêtes que plusieurs promotions d'étudiants français et tunisiens réalisent entre 1997 et 2000 dans le cadre de la coopération décentralisée entre le Gouvernorat de Mahdia et le département de Loire-Atlantique. Ce travail de terrain met au jour le désarroi partagé et les opinions diverses des habitants et des professionnels concernant les techniques disponibles, les matériaux accessibles, les savoir-faire dominants et les améliorations souhaitées¹.

Quand la municipalité de Mahdia décide de confier à l'Ecole d'architecture de Nantes une maison "témoin" située au cœur de la médina et vouée à la démolition, elle engage un prolongement inédit, atypique et incertain, de ces enquêtes : le chantier s'ouvre, à l'été 2000, démonstratif d'autres approches, visible de tous et suscitant la parole publique. Durant six sessions, étudiants et professionnels d'horizons divers s'engagent dans cette approche participative, accueillent passants, riverains et professionnels, donnent la parole à tous et filment. La maison-laboratoire affirme ainsi sa dimension expérimentale, chacun y allant de ses convictions, présupposés, raisons, incertitudes ; mais les divergences avec le régime autoritaire de Ben Ali

auront raison de cette expérience qui avait été perçue comme technique alors qu'elle engageait une liberté d'agir et de penser.

des savoirs revisités et interrogés

Première dimension atypique jusqu'au milieu des années 1990 : la question environnementale et la volonté de partager les savoirs techniques. Dans ce pays "émergent" en développement économique très rapide, le Dieu ciment a précipité l'obsolescence de ces maisons et le changement est pensé à partir de la reconstruction de "villas" sur les maisons à patio dont les terrasses deviennent des terrains. La filière de la chaux est en morceaux, les conventions constructives sont un lointain souvenir, mais des voix dissonantes se font jour, y compris dans la partie ancienne de cette ville moyenne : elles défendent un habitat synonyme d'identité, elles regrettent de voir s'effondrer un savoir-faire reconnu et hérité, et elles soulignent les qualités spatiales de ces maisons d'où "on peut voir le ciel". Rétrospectivement, chercher à inventer une réhabilitation écologique avec des matériaux et des savoir-faire locaux ne pouvait que paraître bien ou trop avant-gardiste dans un contexte oscillant entre une valorisation de l'idéologie de la modernité triomphante et le retour à un vocabulaire traditionnel de l'architecture "arabo-musulmane". Mais c'est précisément ce projet qui a mis en mouvement toute l'équipe pédagogique et les principaux acteurs tunisiens et français, comme on peut le voir dans ce film : l'idée de rendre possible une transformation en douceur, partagée et alternative de l'espace à vivre.

La recherche a ainsi accompagné l'expérimentation : recherche de matériaux et de filières notamment, nombreuses interviews avec les personnes ressources (habitants et corps de métiers encore porteurs de la

La Maison-laboratoire de Mahdia

2013, 60', couleur, documentaire

Conception : Jilani Saadi, Agnès Deboulet, Rainier Hoddé, Michèle Elsaïr, Merrill Sinéus, Luc Stanesco

Réalisation : Jilani Saadi

Production : La Huit, JS Production, Cinaps TV

Participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DGP), ENSA/Nantes, CG Loire-Atlantique, Unesco

A partir du début des années 2000, à Mahdia, ville du littoral tunisien, un projet de réhabilitation d'une maison traditionnelle de la médina est initié par l'Ecole nationale d'architecture de Nantes, en partenariat avec le Gouvernorat de Mahdia, l'Association pour la sauvegarde de la médina et l'Unesco. Le film retrace cette expérience humaine collective riche d'enseignements, qui n'échappera pas in fine aux enjeux politiques.

Menée par un groupe d'enseignants de l'Ecole de Nantes, cette réhabilitation en plein cœur de la médina est avant tout un projet participatif. Au cours d'une première phase, artisans locaux et habitants, architectes, étudiants français et tunisiens, représentants institutionnels, se retrouvent in situ pour dialoguer et imaginer ensemble la restauration du bâtiment par les procédés traditionnels. Lors des chantiers estivaux, la *maison-laboratoire* prend vie peu à peu, sous une belle action conjuguée des différents acteurs et sous le signe de réels échanges culturels. Mais après plusieurs étapes, la conduite du projet est entravée par les conflits, entre théoriciens et praticiens, puis, surtout, remise en question par les institutions locales. Mis en difficulté, progressivement évincés, les Français se retirent finalement et ne retourneront sur le site qu'après l'achèvement des travaux. En guise d'épilogue, ces derniers, philosophes, tirent les leçons positives d'une telle expérience. **E.M.**



mémoire des lieux). Ces échanges ont progressivement constitué un projet à contre-courant des tendances dominantes et ont dépassé la simple expérimentation. Le partage d'expériences, par le biais d'une stratégie peu habituelle de slow chantier et d'ouverture maximum de ce lieu d'ordinaire interdit au public a opéré : le "chantier invisible" s'est constitué ainsi, à la convergence de la dimension sociale qui s'invite dans le technique, soumettant les représentations des uns et des autres à rude épreuve.

débat public, pédagogie interculturelle, contexte politique

Deuxième dimension atypique : le débat dans un contexte de fermeture de l'expression publique. Il s'agit de la Tunisie d'avant la révolution, un pays dont les citoyens sont interdits de critique et privés d'espace de débat. L'idée d'un chantier-ouvert est dès lors tout à fait politique : sans pouvoir le nommer, cet espace de débat autour d'un objet matériel, la maison, devient alors le support d'une circulation d'idées peu courante. Tout est mis en œuvre pour que le plus grand nombre de citoyens possible puissent venir visiter le chantier, poser des questions, échanger des savoirs, troquer des représentations entre eux, avec les maçons, les architectes, les sociologues. La caméra et le carnet de notes se complètent ; ces échanges et consignations se font au fil des visites dans la maison ou lors d'événements organisés pour susciter un intérêt autre que balnéaire durant ces étés de chantier. Le tout sans la moindre autorisation ce

qui, pour un tournage en Tunisie relève alors d'une exception totale.

Troisième dimension atypique : la pédagogie interculturelle et transdisciplinaire. Ce sont jusqu'à 40 étudiants en architecture, en cinéma, en histoire, en histoire de l'art, en sociologie, qui se retrouvent durant trois étés et autant de sessions d'hiver, à travailler de concert avec la truelle et l'enregistreur, avec la pelle et la caméra. Ils viennent de Tunisie et de France et parfois du Maroc. Les enseignants de l'Ecole d'architecture de Nantes sont seuls car l'ENAU (Ecole nationale d'urbanisme de Tunis) a refusé de participer au chantier en raison, précisément, de la vision non-patrimoniale et ouverte qui est affirmée : un chantier dans une maison "ordinaire", un chantier lent car démonstratif, des apprentis sociologues. Les *carnets de bord collectifs* et certaines séquences du documentaire témoignent de la vivacité des débats et de la force des doutes, et montrent cette réflexivité en acte que constitue le propre de l'enseignement. Les enseignants tentent de clarifier les controverses qui les opposent autant que les accords qui leur permettent d'agir. Les étudiants comprennent que l'incertitude est un moteur d'apprentissage, ils entendent directement les raisons, si absentes tout au long de leur formation, des habitants comme celles des techniciens ou des politiques. Cela est d'autant plus productif que le décentrement joue dans ce contexte qui ne leur est pas familier. Mais des étudiants de Tunis ne s'y trompent pas non plus, lorsqu'ils viennent de façon officielle manier mortier de chaux et enquête

sociale. C'est cette jubilation pédagogique partagée que retrace ce film.

Mais rétrospectivement, comment pouvait-on imaginer un autre scénario et un autre aboutissement que ceux dont témoigne le documentaire ? Quelle alternative au retrait des Français et de l'équipe tunisienne d'origine, qui sonne le glas d'une coopération démocratique et d'une coproduction dans un contexte politique figé ? Le conflit était-il surmontable ? L'échange technique était-il le seul possible, et l'illusion d'un autre espace de partage n'a-t-elle perduré que grâce à l'équilibre instauré par le soutien de l'Unesco (Programme Most) au projet ?

Cette caution a en effet permis d'ouvrir les portes de l'expérimentation citoyenne avec des acteurs attentifs, responsables et respectueux. Mais, en devenant trop visible, la maison-laboratoire est apparue sous ses enjeux de vitrine pour les autorités. Comme partout, et certainement aussi en Europe, les élus semblent s'intéresser à la possibilité d'afficher ce qui se voit plutôt qu'à la montée en compétences et en pertinence du débat public. Ils se méfient d'ailleurs de ces initiatives qui viennent de la base et se revendiquent indépendantes. La conjonction entre la volonté de rendre visible et marchandisable une réalisation, et la reprise en main répressive d'un processus expliquent le revirement de la dernière année, qui a conduit les initiateurs de la maison-laboratoire à s'en retirer, non sans regret. Et à la voir repasser entre les mains d'autorités locales et d'une Ecole d'architecture qui s'empresseront de la finaliser, saturant ainsi son potentiel de paroles et de diversités, techniques et sociales. **A.D. et R.H.**

¹ Publication de ces enquêtes sous forme de monographies de maisons qui mêlent coupe temporelle et appréhension sociologique pour comprendre les modes d'occupation de l'espace et leurs évolutions dans des maisons sans cesse en projets : A. Deboulet & R. Hoddé (coord.), *Une médina en transformation : travaux d'étudiants à Mahdia, Tunisie*, éd. Unesco-Most, Paris, 2003.

arrêt sur image ligne de fuite



Chaumière d'Emmanuel Marre a pour personnage principal un hôtel Formule 1, anonyme, standardisé, filmé sous tous ses angles. Les résidents se croisent, s'adaptent, l'adoptent comme refuge. Analyse de Judith Abensour.

Autour d'un escalier central, trois espaces se distinguent. De toutes parts, des portes en enfilade. Aux bords extrêmes de l'image, des portes vertes délimitent l'entrée des douches. Au centre, un couloir avec quatre portes de part et d'autre, disposées symétriquement. Trois couleurs structurent l'espace : vert pour les sanitaires, orange pour les espaces de circulation et beige pour les chambres. Au fond de l'image, point d'aboutissement de toutes les perspectives, une ultime porte qui laisse entrevoir la lumière du jour à travers une vitre opaque. Tout converge vers cette porte, des lignes de fuite qui ne sauraient désigner un infini, mais qui s'orientent vers une délimitation ou une clôture du lieu. L'architecture de l'hôtel Formule 1, filmée par Emmanuel Marre dans **Chaumière**, est une combinaison de formes géométriques élémentaires. Le rectangle est majoritairement représenté, mais des angles à 45° créent des ruptures, découpent la cage d'escalier ou dessinent le haut de la porte qui sépare le couloir de l'issue de secours. La diagonale ou le triangle sont des éléments décoratifs, des ornements qui viennent rompre la monotonie des assemblages de modules préfabriqués.

Comme le rappelle la voix du narrateur anonyme de **Chaumière** dans les premières minutes du film, tout dans l'architecture des hôtels Formule 1 est pensé en vue de minimiser

les coûts. Ainsi, la fonctionnalité architecturale est dévoyée par une visée purement économique et financière telle qu'énoncée dans le cahier des charges : "Processus de conception : standardisation, préfabrication, assemblage des blocs de chambres sur le site. Module de base : 8 chambres de 7 m² plus bloc liaison sanitaire, muni d'un système de nettoyage automatique avec jets d'eau autonettoyants intégrés ; portes munies de codes automatiques pour réduire les coûts de gestion de clefs. L'architecture unique et signifiante, la charte graphique appuyée diminuent les charges publicitaires. Minimisation du personnel intervenant et des interfaces." Tout l'esprit du Formule 1 est résumé en ces quelques lignes : il résulte d'une logique de restriction des coûts et l'individu n'est envisagé que par rapport à ses besoins élémentaires, en dehors de tout rapport de sociabilité.

Emmanuel Marre est particulièrement soucieux de la composition de ses images et c'est à la peinture qu'il se réfère, notamment à l'œuvre du peintre danois Vilhelm Hammershoi. On pense à **White Doors** (1905) : un appartement vide de tout sujet, une même composition d'image en trois parties, au centre un couloir et des portes en enfilade qui débouchent au loin sur une fenêtre où l'on devine la lumière du jour. Il existe bien évidemment un décalage d'époque, de type d'architecture et d'aire géo-

graphique, mais ces deux images, qu'il s'agisse de l'architecture bourgeoise nordique du début du XX^e siècle ou d'une architecture de non-lieu post-fonctionnaliste de la fin du XX^e siècle, suscitent une même sensation paradoxale qui peut aller d'une impression de sérénité jusqu'à une forme d'anxiété existentielle.

L'architecture des hôtels Formule 1 permet aussi à Emmanuel Marre de construire ses cadres tant visuels que sonores : des cadres architecturés qui conduisent notre regard et notre écoute rendue attentive aux paroles qui émergent.

standardisation

Le film commence par le geste d'une femme de ménage qui ouvre le store de la fenêtre carrée d'une chambre standard. A la fin du film, la même femme de ménage viendra refermer la porte de la chambre, créant ainsi le noir qui servira à l'inscription du générique de fin. Tout se passe dans les 7 m² inclus entre cette fenêtre et la porte où Emmanuel Marre a posé sa caméra pour filmer les usagers de l'hôtel : autant d'hommes et de femmes en transit ou de passage dans ces cubes aménagés pour des usages préétablis. A travers la fenêtre carrée de la chambre ce sont des découpes de véhicules, de routes, de zones commerciales ou industrielles que l'on aperçoit. Mais une fenêtre est aussi un cadre qui, de l'extérieur, permet de voir ce qui se passe à l'intérieur et cela d'autant plus aisément de nuit, quand l'intérieur est plus éclairé que l'extérieur. Nombreux sont donc les plans de nuit où surgissent des corps ainsi cadrés ou découpés. Les visages sont



Chaumière

2013, 70', couleur, documentaire

Réalisation : Emmanuel Marre

Production : TS Productions, CVB/Bruxelles, CBA/Bruxelles, RTBF, Arte

Participation : CNC, CICLIC/Région Centre, Centre du cinéma et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, VOO, ministère de la Culture et de la Communication (DGP)



Des hôtels *low cost* au décor standard et aseptisé, en bordure d'autoroutes ou de zones commerciales. Les clients vont et viennent, trouvant dans cet espace fonctionnel une solution économique adaptée à leurs besoins : routine liée au travail, occasion d'un soir ou logement d'urgence. Dans un Formule 1 de banlieue, Emmanuel Marre dresse une série de portraits empreints d'une fragilité que seul le vide d'un tel non-lieu pouvait recueillir.

Emmanuel Marre décrit avec rigueur l'architecture "unique et signifiante" de cette chaîne d'hôtels – voix off du début qui décline le cahier des charges – en utilisant le cadre fixe, la frontalité, les jeux de symétries et de composition. Une fois le décor planté, il accorde tout autant d'attention aux résidents. De passage ou pour de longs séjours, seuls, entre copains ou en famille, tous dévoilent le rapport particulier, parfois intime, qu'ils entretiennent avec ce lieu refuge : sa simplicité repose, reconforte, rassure. Si la caméra est au plus près des visages, c'est le plus souvent en off que les récits se font entendre (dont des extraits de *Passion simple* d'Annie Ernaux). Par le biais de ce dispositif poétique et distancié, en filmant les couloirs vides, l'espace réduit des chambres, la lumière des parkings, les plateaux de petits déjeuners, les panneaux qui tentent un humour chaleureux ("ça sert à quoi la vue sur mer quand on dort ?"), le film met à nu nos solitudes modernes. **D. Tru.**

souvent tendus vers un autre cadre, un rectangle horizontal et lumineux, la télévision qui semble à la fois relier et parcelliser des espaces déjà très compartimentés. Des corps seuls, des corps parlants, parfois des corps en groupes le temps d'une soirée de nouvel an. Emmanuel Marre ne se contente pas de constater par le cinéma ce que l'on pourrait présumer de la clientèle des hôtels Formule 1 : il tend à réaliser de véritables portraits des personnages qu'il rencontre, déployant dans *Chaumière* une esthétique qui creuse l'écart entre les voix et les corps. La voix n'est jamais synchrone avec l'image du corps, nous rendant ainsi particulièrement attentifs et sensibles aux gestes ou aux paroles tels qu'ils se déploient ou résonnent dans l'espace. Le cadre de l'image et le cadre de la parole ne se chevauchent jamais ; ils suivent des logiques autonomes, donnant ainsi à voir et à entendre des modes singuliers d'habitation de ces lieux standardisés.

Chaumière repose donc sur une poétique de contrepoint où l'espace le plus anonyme, le plus froid et le plus clinique devient paradoxalement la condition même d'un refuge. Combien de témoignages dans le film désignent des trajectoires où l'hôtel assure sa fonction de chaumière : un habitat très simple, rustique, à l'échelle de l'individu et de son histoire. Un commercial en constant déplacement est rassuré par la standardisation de l'architecture, elle lui permet de retrouver chaque soir un espace familial. Un homme, mis en confiance par l'anonymat, raconte à un inconnu la scène de ménage qui l'a conduit à venir passer la nuit au

Formule 1. Une famille sans logement ou une femme en situation de rupture familiale trouvent dans l'hôtel bon marché un lieu d'attachement provisoire. La simplicité et l'aspect rudimentaire des lieux rendent possible son appropriation aussi bien par des groupes que par des individus isolés ou en marge. Autant d'images pittoresques pour décrire un mode d'habiter contemporain qui parvient à composer avec ou malgré l'uniformisation économique.

Une femme vit une relation amoureuse et sexuelle clandestine dans une chambre exiguë, un non-lieu, un parfait cocon protecteur pour la liaison cachée. Ce témoignage est adapté, comme le générique le mentionne, de *Passion simple* d'Annie Ernaux. Elle évoque son émotion lorsqu'elle contemple, une fois l'homme parti, les traces laissées par l'étreinte : "Un étrange tableau, dont la beauté ne serait jamais atteinte dans aucun autre musée." De même, le réalisateur est attentif à capter les empreintes laissées par les clients de l'hôtel : il compose une séquence avec les images plein cadre des plateaux de petits déjeuners avant qu'ils ne soient débarrassés. La beauté de ces étranges tableaux est ainsi ramenée à des expériences de vie, et le cinéma d'Emmanuel Marre réconcilie l'art et la vie, célébrant la faculté humaine à s'adapter et à habiter autrement des lieux où tout semblait avoir été sacrifié au nom d'une rationalité instrumentale. **J. A.**

are you experienced ?



Conçu en partenariat avec le Frac Centre (Les Turbulences, des architectes Jakob + MacFarlane, inauguré en 2013), **Les Visionnaires** de Julien Donada (sur une idée de Marie-Ange Brayer, alors directrice du Frac Centre) est l'écho de l'exposition qui s'y tient jusqu'en février 2015 : **Villes visionnaires – Hommage à Michel Ragon**. Porté par les propos de ses principaux protagonistes, **Les Visionnaires** parcourt, depuis le début des années 1960, vingt ans de créations artistiques et architecturales en réaction à la période de reconstruction de l'Europe d'après-guerre et à "d'autres choses barbant", comme le résume Peter Cook, un des créateurs d'Archigram. Analyse d'Isabelle Moulin.

Julien Donada évoque quelques-unes des positions en architecture et en urbanisme les plus radicales des années 1960. Malgré leurs différences et parfois divergences selon les individus, les groupes, les pays, on retrouve une concordance de leitmotivs : la revendication de la liberté de l'individu et son existence dans un monde en transformation radicale ; la mobilité, le nomadisme ; le design comme un outil au service des individus et exempt des normes de l'architecture et de l'urbanisme ; enfin, la remise en question de l'architecture et de la ville, voire leur disparition annoncée. Quatre mouvements sont cités, ainsi que des personnalités autonomes en liens. Des regroupements qui se sont faits au gré de rencontres, d'affinités et de synchronicité : le GIAP (Groupe international d'architecture prospective), né à Paris et qui regroupe des architectes travaillant séparément sur des idées et concepts semblables ; **Archigram**, une revue créée par des architectes londoniens, qui attire également des internationaux ; les Autrichiens, à travers une foison d'activistes aux profils différents, agités par une culture commune, Vienne ; les Italiens radicaux de Florence, Archizoom et Superstudio ; Claude Parent, électron libre, artiste et architecte.

Ces mouvements ont des précurseurs dans les années 1950, mais, de même que dans tous les arts, une deuxième génération d'après-guerre va définitivement bouleverser l'ordre établi en architecture. Cette génération ne se contente plus de critiques ni de filtrage idéologique des concepts mais se projette au-delà, agit et revendique en ingurgitant/régurgitant sans complexe ce qui arrive des Etats-Unis – le pop art, la pop, la consommation, les *malls*, la voiture, la communication, la

science-fiction et une certaine vision de la femme. Elle anticipe une société mobile voire nomade, volontaire ou tributaire, en réseau. L'individu est LE sujet. Un être qui pense, qui rêve, qui ressent, un être érotique et expérimenté, résumé par le **Are you experienced ?** de Jimi Hendrix en 1967 ; un homme ou une femme sorti(e) de la masse et du collectivisme, à la recherche de la Nature ; des chasseurs-cueilleurs d'une nouvelle ère.

rêveurs et autogestionnaires

Moins connu que ses homologues européens, le GIAP est créé en France dans le sillage du livre de Michel Ragon, **Où vivrons-nous demain ?** (1963). Des architectes de générations différentes se reconnaissent : Guy Rottier, Yona Friedman, Pascal Häusermann, Antti Lovag... Rêveurs et "bricoleurs", ils placent l'individu au cœur de l'affranchissement de la production architecturale en souhaitant soustraire celle-ci aux grands groupes industriels et à la planification d'Etat, tout en s'intéressant à la production en série comme moyen économique de développement d'une architecture libérée, accessible à tous.

Rapidité de construction, coûts optimisés, liberté d'installation et d'implantation, ils pensent "unité" que l'on peut assembler, regrouper, empiler ; une unité mobile, évolutive, constructible avec des matériaux montés à sec, moulée, assemblée, comme un réfrigérateur ou une voiture. C'est une maison sans angle droit, une coque, des courbes, une grotte contemporaine, une matrice, un module, une capsule.

Yona Friedman, qui vient d'Haïfa et du désert, travaille depuis longtemps sur des concepts d'émancipation de la ville historique. Il des-



Les Visionnaires

2013, 72', couleur, documentaire

Conception : Marie-Ange Brayer

Réalisation : Julien Donada

Production : Petit à Petit Production, Frac Centre, BIPTV, Cinaps TV, TV Tours Val de Loire

Participation : CNC, Ciclic-Région Centre, ministère de la Culture et de la Communication (DGP)

Entre la fin des années 1950 et les années 1970, un nouveau courant européen se développe en architecture, dessiné par des formations diverses (Coop Himmelb(l)au, Archigram, Archizoom, Superstudio), avec le projet commun de transformer radicalement la manière d'habiter. A l'aide de nombreux documents et entretiens d'aujourd'hui, Julien Donada revient sur une période incroyablement féconde, qui influença durablement la discipline.

"J'ai cassé la boîte" nous dit Yona Friedman. Rompre avec le fonctionnalisme de l'après-guerre et son systématisme appauvrissant, telle était l'ambition de ces architectes réunis dans l'ouvrage **Où vivrons-nous demain ?** de Michel Ragon (1963).

A commencer par la maison tout en plastique d'Ionel Schein fin des années 1950, un objet à la fois modulable et transportable, le principe d'une architecture mobile et visionnaire fait des émules en France comme à l'étranger. Cellules, capsules, bulles, villes suspendues, souterraines, maritimes et même spatiales envahissent l'imaginaire d'une nouvelle génération d'architectes désireuse de libérer l'homme du carcan de la Charte d'Athènes. Révolutionnaires, ces artistes sont aussi annonciateurs de la ville connectée, globale et immatérielle d'aujourd'hui. Après mai 68, si certains se tournèrent vers le design, plus propice aux expérimentations spatiales, d'autres choisirent la voie d'une architecture traditionnelle ou le chemin de la théorie. **E.M.**

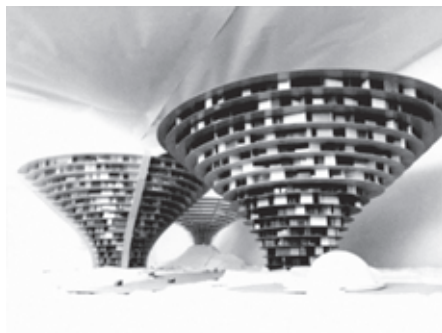
sine des structures “capables”, au-dessus des villes – des nappes tridimensionnelles imaginaires qu’il insère sur des cartes postales de sites réels. Friedman nous dit qu’il n’est pas utopiste mais “réaliste”. Pionnier en informatique pour l’urbanisme et l’architecture, il développe des programmes d’analyse des systèmes pour argumenter ces propositions. Pascal Häusermann et Antti Lovag expérimentent parfois ensemble, fabriquent des prototypes. Un autre film de Julien Donada, **La Bulle et l’Architecte**, sur Pascal Häusermann, montre qu’il y a derrière cette créativité une autre idée du métier d’architecte : celle du constructeur, du “bricoleur” tel qu’il se désigne lui-même. Antti Lovag n’est pas un architecte, il est “habitué”. Est revendiquée une libération émergeant des contraintes d’un monde de privilèges et d’ordres (architectes, avocats, médecins...), qui brident toute imagination. “Nous voulions que l’architecte puisse construire” nous dit Guy Rottier.

Le GIAP va détourner un archétype naissant, celui de la maison individuelle en série promue par l’Etat, avant même la fin des ZUP (Zone d’urbanisation prioritaire). Le GIAP en fait un cadre de liberté, exonéré de collectivisme, débarrassé du prolétariat et du zoning urbain. “Ils n’étaient pas non plus politiquement corrects du côté des contre-modèles” nous dit Häusermann ; en effet, pas d’idéologie ni de manifeste, mais un désir de vivre autrement, très individualiste.

la société du spectacle

En Angleterre, la revue **Archigram** paraît en plein Swinging London. Créée au sein de l’Architectural Association London par un groupe de jeunes architectes, **Archigram** propulse sa vision du futur dans des dessins de villes mobiles (Walking City), éphémères (Instant City), connectées (Plug-in City). Leurs images *pulp* balancent un cocktail pop jamais vu en architecture. Les Etats-Unis, qui financent la reconstruction anglaise, sont pris comme modèles – ou anti-modèles – et exercent une influence artistique majeure : **Archigram** est *wharolienne*, elle puise dans les images de la Nasa, dans les romans de Norman Spinrad et de Philip K. Dick. Des villes-mécanos accueillent des capsules, des unités de vie autonomes, des modules. **Archigram** se *pluguera* avec les maisons bulles du GIAP à l’occasion d’un salon à Cannes.

Visionnaires de notre monde contemporain, ils le sont : de la fête continue et des loisirs permanents, ils évolueront vers la dystopie et un projet de ville mobile pour chômeurs qui se déplacent pour trouver du travail – une société violente comme dans les romans de J. G. Ballard. Peter Cook nous précise qu’ils n’étaient pas des “révolutionnaires”, se posi-

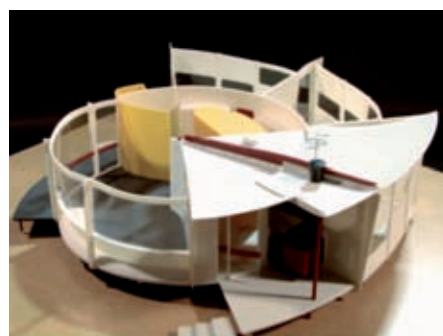


tionnant plutôt dans un mouvement artistique surréaliste. Pas des situationnistes, nul propos politique (sic), mais un sens aigu de la communication, une fascination pour l’événementiel et la consommation. Plutôt un éloge de la société du spectacle qu’une critique.

alles ist architektur

“Il y avait plein d’Autrichiens autour de nous, dit Peter Cook, ils exploraient l’inconscient de l’architecture et de la ville.” A Vienne précisément, émergent des groupes ou individus qui parlent d’architecture, sans architecture. Coop Himmelb(l)au, Haus-Rucker-Co, Hans Hollein, Walter Pichler, tout comme ceux d’**Archigram**, sont des artistes reconnus pour la qualité plastique de leurs productions (maquettes, dessins, prototypes, films et performances). Leurs propos ont en toile de fond la philosophie, la musique, la psychanalyse : il faut sortir des décombres de la guerre et des stigmates, s’allonger sur des divans gonflables, voyager en introspection grâce à des univers sensoriels. Extraits de films d’Haus-Rucker-Co : un homme nu dans une bulle se déplace dans Vienne, des casques isolent les individus et recréent des univers parallèles... Hans Hollein est dadaïste, il fait d’un porte-avion un ready-made : une ville de 7 000 habitants qu’on peut installer dans un beau paysage. Hollein est un dandy punk qui annonce la fin de l’architecture. “La forme on s’en fout” suggère-t-il. Car il n’y a pas d’architecture ou plutôt tout est architecture.

En 2013, Wolf D. Prix de Coop Himmelb(l)au, yeux bleus moqueurs et cigare, nous fait visi-



ter son agence avec une satisfaction et une jubilation non dissimulées. Partis de la non-architecture et du déconstructivisme, ils construisent aujourd’hui des bâtiments institutionnels comme le musée des Confluences à Lyon.

ville vs architecture

A Florence œuvrent Archizoom et Superstudio. Différents et complémentaires, ces deux groupes ont marqué les esprits, avec non seulement des images et des films classés aujourd’hui œuvres d’art, mais avec un positionnement politique radical. Les images dystopiques intemporelles de Superstudio entraînent un monde en perdition dans une vision romantique et fantasmée. Leur concept de *Monument continu* est à la fois un rêve de monumentalité et d’idéal, et une critique incisive de la gangrénisation de la planète par l’architecture générique fermée de la ville expansive.

Sur fond de paysage toscan, assis sur un canapé, Adolfo Natalini, cofondateur de Superstudio, rappelle cette position critique et revendique son conservatisme personnel aujourd’hui. Andrea Branzi, architecte, designer, artiste, fondateur de Archizoom, explique la position politique des radicaux italiens : “Les Viennois étaient des expressionnistes, des situationnistes... Nous voulions montrer l’absurdité de l’alliance de la technologie et de la monumentalité. Nous étions dans une critique marxiste, contre une évolution du capitalisme vers des conséquences extrêmes.” Archizoom démonte le processus



de création de la ville symbolique et imagine avant l'heure le devenir de la ville comme machine de guerre : la ville en réseau, la ville comme système de production perpétuel automatique en série, la méga métropole qui se systémise.

Superstudio travaillait à une architecture sans ville, nous rappelle Branzi, alors qu'Archizoom développait une ville sans architecture.

la fonction oblique

Rencontré à l'occasion de son exposition rétrospective à la Cité de l'architecture et du patrimoine (scénographiée par Jean Nouvel) début 2010, Claude Parent est à part. Devant la caméra de Julien Donada, il évoque la fonction oblique, inventée avec Paul Virilio, à travers ses dessins très futuristes. L'influence, ici, est plus à rechercher dans les expérimentations suprématistes que dans un monde sensoriel, quoique la fonction oblique remette en question l'horizontalité et, à partir de cette déstabilisation physique, prône une conscience retrouvée de l'individu. "On peine lorsque l'on monte, on est joyeux quand on descend" nous explique-t-il. Il se fit détester pour avoir construit des centrales nucléaires, et adulé pour avoir bâti des icônes architecturales comme l'église Sainte-Bernadette du Banlay à Nevers (cf. **A propos du Bunker**, autre film de Julien Donada).

Hors champ

La remise en question du fonctionnalisme en architecture avait commencé dès l'année 1953 avec la formation de Team Ten. Précurseurs, activistes, Jaap Bakema, Georges Candilis, Rolf Gutmann, Alison et Peter Smithson (pour ne citer que les principaux) déboulonnèrent le IX^e CIAM à Aix-en-Provence (Congrès international d'architecture moderne) et rédigèrent un manifeste pour préparer le X^e Congrès (d'où le nom de Team Ten).

Ils revendiquaient la place de l'individu, plus que la remise en question de la forme architecturale ; le matériau, l'architecture n'étaient pas la question, les modes de vie oui ; les habitants, l'espace public, les espaces de liberté.

L'analyse était marxiste, la position sociologique, humaniste, militante. Ils ont ainsi introduit la non-architecture dans la représentation du projet : photos et portraits de gens, extraits de magazines, de cut-up. Ils parlaient d'égalité, de féminisme, d'une société solidaire.

Si le film n'évoque pas Team Ten, en s'intéressant plutôt à la génération suivante, il faut savoir que Peter Smithson fut professeur des *Archigram* londoniens, et que le travail de Cook, Greene et Herron est également une réaction au Brutalisme prôné par Team Ten.

Cité à deux reprises dans **Les Visionnaires**, le précurseur Richard Buckminster Fuller mériterait aussi qu'on s'y attarde davantage. Architecte, ingénieur, mathématicien, philosophe, génial inventeur excentrique qui dansa sur scène avec Merce Cunningham sur la musique de John Cage au Black Mountain College en 1949, il est l'inventeur du dôme géodésique dont la consécration fut le pavillon américain de l'exposition universelle de Montréal en 1967. Il avait aussi conçu une maison mobile, la *Dymaxion House*, en 1929, une maison transportable n'importe où et surtout en pleine nature, d'ordinaire inaccessible à l'homme. Auto-construction, partage, autonomie, mobilité... la position de Bucky est centrée sur la capacité imaginaire de l'individu, la liberté individuelle créatrice.

qu'est ce qui fait vision ?

Parmi ces *visionnaires*, il y a donc les rêveurs qui se sont butés à la réalité de la production architecturale normée ; il y a des combattants qui ont défié le pouvoir en construisant des univers parallèles virtuels. Dans tous les cas, ils ont vu les mégalo-poles envahir l'espace, advenir l'exil permanent des hommes, l'hyper consommation tout gérer et un monde individualiste se développer à outrance. Parmi ces *visionnaires*, il y a ceux qui ont construit leur profession sur ces constats en les exacerbant, et ceux qui ont créé des mouvements et des courants en architecture qui ont permis un renouvellement fondamental de l'architecture à la fin du XX^e siècle.

Certaines visions tiennent la route : celle de la

fin de l'architecture et de la ville comme objet et lieu de référence symbolique, celle d'une réalité virtuelle avec des individus connectés, celle de la mobilité exacerbée. Ces visions quelquefois dystopiques habitent sans aucun doute de jeunes générations du XXI^e siècle débutant, qui explorent les ruines, les délaisés urbains, le *junkspace*, imaginent des processus urbains parallèles, s'intéressent au devenir du paysage et des campagnes, et cherchent comment réactiver une vie collective et sociale. Des modules de survie, des structures urbaines éphémères, des expérimentations y ont leur place, de même que la nécessaire remise en question du métier de l'architecte, qui est toujours à réinventer. I. M.

à lire / à voir

Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970, Dominique Rouillard, éd. de La Villette, 2004.

Buckminster Fuller : scénario pour une autobiographie, Robert Snyder, Images Modernes, 2008.

Team 10 1953-1981. In Search of an Utopia of the Present, Max Risselada and Dirk van den Heuvel, Nai Publishers, Rotterdam. 2005.

cnc.fr/idc :

A propos du bunker, de Julien Donada, 1998, 13' ; **Architectures parallèles – Instant City – Peter Cook**, de Maurice Benayoun et Odile Fillion, 2001, 4' ; **La Bulle et l'Architecte**, de Julien Donada, 2003, 52' ; **Coop Himmelb(l)au**, de Serge Moati et Jérôme Enrico, 2005, 24'.



feux inextinguibles

Présenté au festival Cinéma du réel à Paris en 2014, **Sauerbruch Hutton Architekten** est le dernier film d'Harun Farocki, brutalement disparu en juillet 2014 à l'âge de 70 ans. Son impressionnante filmographie et son œuvre écrite marquent définitivement l'histoire du cinéma, et celle du documentaire en particulier. A la faveur de ce dernier opus, une immersion dans l'agence d'architectes berlinoise Sauerbruch et Hutton, Sylvain Maestraggi revient sur les films d'Harun Farocki présents au catalogue **Images de la culture**.

En décembre 2012, Jean-Luc Godard accordait un entretien au magazine suisse d'économie **Bilan**, dans lequel il revenait sur une idée qu'il a souvent défendue : la capacité du cinéma à opérer comme un instrument d'étude sociale, à l'instar du microscope dirigé sur un groupe de bactéries par le biologiste. A la fois en tant que phénomène – le rassemblement d'une équipe dans laquelle se joue en miniature et dans un temps limité toutes les relations présentes à grande échelle dans la société – et comme instrument de vision qui permettrait de juger sur ce que l'on voit et pas simplement sur des mots, le cinéma aurait une valeur d'expertise largement sous-estimée.

On peut dire que cette vocation d'expertise du cinéma a été largement explorée par Harun Farocki, tout au long de son œuvre. Une œuvre considérable – plus de 90 films, et, depuis le milieu des années 1990, de nombreuses installations – brutalement interrompue par la mort du cinéaste en 2014. Une œuvre complexe, éminemment critique, qui a évolué d'une position militante radicale dans les années soixante à une attitude plus détachée, plus anthropologique, de la volonté de changer le monde à celle d'observer ses changements, avec le souci constant de rendre aux images une lisibilité que leur déferlement et leur instrumentalisation à des fins de persuasion ou de divertissement menacent constamment.

On a souvent comparé Farocki à Jean-Luc Godard pour son recours au montage comme instrument critique, et Farocki a écrit sur Jean-Luc Godard un livre dont il n'existe pas de traduction en français¹, mais il suffit de voir **Le Rapport Darty**, film de Godard, donné comme exemple d'expertise aux journalistes de **Bilan**, pour mesurer les écarts de méthode entre les deux cinéastes. Commandé par le patron des établissements Darty qui se plaignait de gagner trop d'argent et de ne plus

savoir quelle était l'identité de son entreprise, **Le Rapport Darty** (1989, de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville) a soulevé l'indignation de son commanditaire : il n'y comprenait rien. Si le cinéma pour Godard à l'ambition d'établir des rapports de mots, de sons et d'images qui permettent de rendre le monde intelligible, sa démarche profondément subversive vise à saper les représentations établies. Par le montage, il cherche la déflagration poétique capable de secouer le spectateur et semble rappeler les activités les plus routinières aux exigences de la création artistique (que vient faire Gauguin chez Darty ?).

Toute tentation poétique est absente du cinéma de Farocki. Il appartient à une tradition critique, que l'on peut faire remonter à Brecht et Benjamin, qui considère que face à la collusion du politique et de l'esthétique, il faut prendre parti pour l'un ou pour l'autre. Au lyrisme, Farocki préfère l'ironie, et l'absence de toute aura donne à ses films un caractère clinique. Plus qu'au rayonnement d'une image, toujours suspecte de faire écran, de cacher la réalité du monde, il s'intéresse aux processus techniques, sociaux et politiques dans lesquelles elle est impliquée. Ainsi quand Godard réalise en 3D des films qui mettent à l'épreuve le potentiel poétique de cette technologie nouvelle², Farocki observe et compare patiemment depuis plusieurs années les avancées de l'image de synthèse dans les industries du jeu vidéo et de la guerre.

image écran

Il est assez troublant qu'une œuvre aussi analytique que celle de Farocki, aussi sobre dans sa forme, commence par un geste d'une rare violence. En 1969, le cinéaste réalise **Feu inextinguible**, un pamphlet contre l'utilisation du napalm au Vietnam par l'armée américaine. Le film s'ouvre par un discours d'Harun Farocki

Zum Vergleich (En comparaison)



en personne expliquant au spectateur qu'il serait vain de lui montrer des images des victimes du napalm pour le convaincre de résister à sa production. Problème de représentation. Comment faire ressentir au spectateur les désastres du napalm sans éveiller un sentiment de rejet ? Sans que l'image des victimes ne demeure une simple image, lointaine, révoable ? Sur quoi il saisit une cigarette et se brûle l'avant-bras. Cet acte contient en lui-même tout un réseau de significations qui ne cesseront d'irriguer l'œuvre de Farocki.

Dans la suite du film, un enchaînement de saynètes explique comment l'industrie chimique sépare les secteurs de production pour rendre invisible la fabrication du napalm aux yeux de ses employés. Le contact direct de la cigarette sur la peau dans la continuité du plan s'oppose à cette séparation insidieuse entre le visible et le réel. Témoigner de cette séparation, de la dématérialisation du rapport au monde qui empêche toute prise de conscience, dénoncer les intentions qui la motivent et restaurer un rapport organique au réel, ce sera l'objet des films à venir.

La collection **Images de la culture** en compte huit, dont le dernier **Sauerbruch Hutton Architekten** (2013), qui donnent un aperçu assez diversifié de cette œuvre et à partir desquels on peut établir trois tendances ou trois orientations : les films appartenant au projet inachevé d'un "Bilderschatz", sorte de thésaurus d'images, les films-essais qui proposent une contre-histoire des techniques, et les films sociologiques ou films d'observation,

proches du cinéma direct.

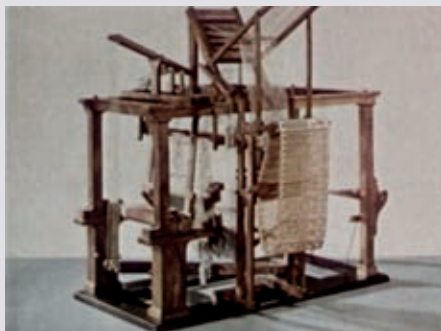
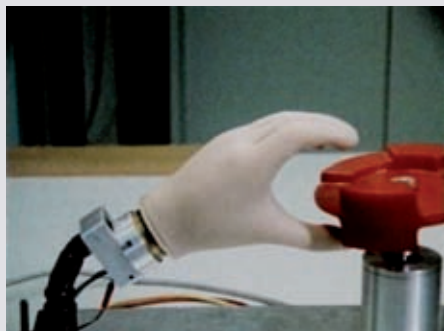
Passionné par les dictionnaires, Harun Farocki a souvent évoqué le projet d'un thésaurus d'images, répertoire critique du cinéma classé par thème et dont il existe au moins deux, si ce n'est trois entrées : main, usine et révolution. **L'Expression des mains** (1997) et **La Sortie des usines** (1995) se proposent d'explorer la représentation de la main et du travail d'usine au cinéma, à travers le montage comparé et l'analyse de séquences empruntées au cinéma hollywoodien (Fuller, Lang, Chaplin), au documentaire (les frères Lumière) et au film de propagande (films soviétiques et nazis). Peut-être est-ce dans ces films que Farocki se tient au plus près de Godard, non seulement par la mise en scène du montage, mais surtout par l'idée, proche de celle d'**Histoire(s) du cinéma**³, que le cinéma a raté son rendez-vous avec l'Histoire. S'il cherche à établir le sens des images comme on le ferait avec des mots dans un dictionnaire, Harun Farocki insiste particulièrement dans ces deux films sur la réticence du cinéma, échec ou refus, à représenter le travail d'usine et à prendre acte de la disparition du rôle de la main dans le monde industriel. On retrouve là l'expression de la méfiance du réalisateur à l'égard des images qui opèrent comme des vecteurs idéologiques et font écran à la réalité, tant qu'elles n'ont pas été soumises à la critique.

production/destruction

Si **Vidéogrammes d'une révolution** (1992) n'appartient pas de manière stricte au projet de "Bilderschatz", il résonne néanmoins forte-

ment avec cette réflexion sur les rapports entre image et Histoire, que ce soit l'histoire du siècle ou celle du présent. Réalisé avec Andrei Ujica, ce film s'attache en effet à reconstituer la révolution roumaine de 1989, non pas à partir des images d'actualité (on voit tout de suite comment la télévision roumaine essaie d'occulter les événements), mais à partir de films amateurs, réalisés durant les jours d'insurrection par des citoyens roumains. Plus qu'avec Jean-Luc Godard, c'est avec les films de Chris Marker que ce film révèle des affinités, notamment par la nature du commentaire, comme les deux suivants, que l'on peut regrouper dans la catégorie du film-essai.

Tel qu'on le voit (1986) et **Images du monde, inscription de la guerre** (1989) forment en quelque sorte un diptyque. Ils se présentent tous les deux comme une contre-histoire de la révolution industrielle ou du moins une déconstruction de l'idéologie du progrès. Les deux films utilisent un dispositif similaire de banc-titre où défilent des photographies et des illustrations que vient commenter le réalisateur en voix off. **Tel qu'on le voit** explore déjà le thème de la disparition de la main dans le travail industriel et propose une généalogie des techniques informatiques à partir de l'invention du métier à tisser, point de départ de la révolution industrielle. Fidèle aux thèses exposées dans **Feu inextinguible**, vingt ans plus tôt, il dénonce la complicité de l'industrie et de la guerre, critique que l'on retrouve dans **Images du monde, inscription de la guerre**. À partir de l'histoire de la photographie, et d'une



étude comparée entre les images aériennes d'Auschwitz prises par l'armée américaine et les images produites par les nazis eux-mêmes, le film s'interroge sur les rapports au sein du monde industriel entre conservation et destruction. C'est à partir de ce film que Farocki a développé sa réflexion sur les "images opératoires", images qui ne sont pas produites pour l'œil mais qui entrent dans un protocole de production ou de contrôle, comme celles des missiles téléguidés ou des caméras de surveillance⁴.

Tout en s'efforçant d'alerter les spectateurs sur le remplacement de l'homme par la machine dans la société industrielle, remplacement qui conduit à une dématérialisation du monde et à une déresponsabilisation des individus, Harun Farocki a réalisé d'autres films dans lesquels c'est l'interaction entre les individus qui est au premier plan. Parmi ces films quasi anthropologiques, on peut compter *La Vie RFA* (1990), *Zum Vergleich* (2009) et *Sauerbruch Hutton Architekten*.

un processus dialogué

Dans ces films, plus de commentaire, il s'agit d'observer. Le jugement est suspendu. *Zum Vergleich* (En comparaison) est le plus proche des thématiques précédentes. Au Burkina Faso, en Inde, en France, en Allemagne et en Suisse, Harun Farocki filme les techniques employées pour la fabrication des briques. Méthodes traditionnelles, méthodes héritées du colonialisme ou d'anciennes pratiques industrielles, méthodes ultramodernes et presque entièrement automatisées. Les

usines d'Allemagne sont des espaces séparés où les machines fonctionnent toutes seules et les quelques ouvriers restant sont assignés à des tâches de contrôle, tandis qu'en Inde et en Afrique, c'est une société entière qui s'affaire autour des chantiers, brassant tous les âges et tous les savoir-faire et dans une porosité complète avec l'environnement.

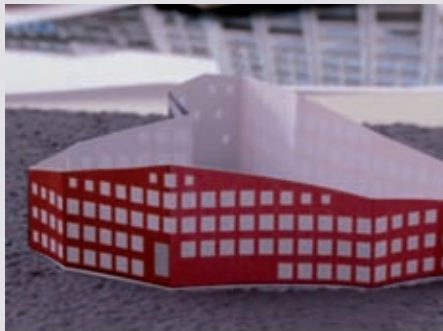
La Vie RFA est uniquement composé de scènes jouées par les membres de différents corps de métiers dans des situations de stage ou de formation. Ces jeux de rôle préfigurent l'intérêt que Farocki manifestera bientôt pour la simulation informatique et les univers de synthèse exploités par l'armée américaine pour l'entraînement et la thérapie des soldats⁵. On y voit sages-femmes, policiers, commerciaux, serveurs, militaires, essayer de se prémunir contre les risques de l'existence et donner ainsi une représentation (plus ou moins comique) de tous les aspects de la vie sociale.

Enfin *Sauerbruch Hutton Architekten* est une plongée dans la vie d'une agence d'architecture berlinoise (surtout connue pour ses constructions en Allemagne et en Angleterre). Tout en pouvant faire penser aux documentaires de Frederick Wiseman, ce film reste fidèle aux enjeux qui sont propres à l'œuvre de Harun Farocki, en particulier rendre visibles les processus de production et montrer les rapports entre l'image et le réel. Étrangement, l'imagerie informatique, qui tient aujourd'hui un rôle considérable dans la conception architecturale, n'occupe qu'une place très marginale dans le film. Et si nous voyons plusieurs

projets passer de l'état de maquette ou de plan, donc d'image, à celui de construction réelle, les étapes auxquelles nous assistons mettent plutôt l'accent sur les facultés d'imagination et de négociation des protagonistes⁶. Toute la question ici est celle de la création. Une création qui n'est ni un cheminement individuel ni une manifestation spontanée, mais un "processus dialogué" dans lequel entre une multitude d'acteurs. Au cours de ce processus, l'image est sans cesse soumise à discussion, mise à l'épreuve du langage, pour aboutir à une décision collective satisfaisante qui n'est pas exempte de compromis. Le "nous" employé par le directeur de l'agence ("voulons-nous ceci?, aimons-nous cela?") amène à s'interroger sur la communauté qu'il désigne, sur la rationalité qui anime cette communauté et sur le monde qu'elle construit.

Ainsi, tout en luttant par ailleurs contre la dématérialisation du monde, Harun Farocki semble s'être intéressé dans cette série de films à différents secteurs de la société où le monde s'élabore, dans une relation complexe entre langage, image et production. Non plus pour attaquer de front le système, mais pour établir les éléments d'une distanciation. Pour que l'on puisse voir, dialoguer, prendre position. Sous la forme d'un prototype de chaise, réapparaît même dans *Sauerbruch Hutton Architekten* le travail manuel, dont Farocki a longtemps déploré la disparition. **S.M.**

¹ *Speaking about Godard*, conversation entre Harun Farocki et Kaja Silverman, New York University Press, 1998.



2 3X3D (2013) et *Adieu au langage* (2014).

3 *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard, 1988-1998, 8 épisodes, de 26 à 51'.

4 Voir *La guerre trouve toujours une issue* de Harun Farocki, in *HF/RG*, catalogue d'exposition, éd. Black Jack/Galerie nationale du Jeu de paume, 2009. L'étude des images opératoires occupe une place essentielle dans l'œuvre de Farocki après la diffusion à la télévision d'images filmées par des missiles téléguidés durant la guerre du Golfe (*Auge/Maschine*, 2001).

5 Notamment dans *Serious Games* (2010), série de quatre courts-métrages.

6 Parmi les films d'Harun Farocki qui ont pour objet la négociation et la production de l'espace public on peut citer *Die Schöpfer der Einkaufswelten* (2001), sur la création des centres commerciaux, et *Nicht ohne Risiko* (2004), sur les négociations entre un entrepreneur et des investisseurs.

à lire / à voir

farocki-film.de

Reconnaître et poursuivre, d'Harun Farocki, sous la direction de Christa Blümlinger, Théâtre typographique, Courbevoie, 2002.

Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire 2, de Georges Didi-Huberman, éd. De Minuit, Paris, 2010.

cnc.fr/idc :

D'Harun Farocki : *Tel qu'on le voit*, 1986, 70' ; *Images du monde, inscription de la guerre*, 1988, 74' ; *La Vie RFA*, 1989, 78' ; *Vidéo-grammes d'une révolution*, coréalisé par Andrei Ujica, 1992, 107' ; *La Sortie des usines* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*), 1995, 36' ; *L'Expression des mains* (*Der Ausdruck der Hände*), 1997, 30' ; *Zum Vergleich* (*En comparaison*), 2009, 62' et *Images de la culture* n° 25, pp. 31-33.

Sauerbruch Hutton Architekten

2013, 73', couleur, documentaire

Réalisation : Harun Farocki

Production : Harun Farocki Filmproduktion, ZDF

Sauerbruch Hutton : derrière ces deux noms se cache un duo d'architectes germano-britannique formé à Londres et aujourd'hui basé à Berlin, connu pour les lignes courbes et la polychromie de ses réalisations. Filmant de près le duo et leurs assistants, Harun Farocki explore le lent processus de maturation de plusieurs projets, dont un concours pour une Cité de la réalité virtuelle à Laval et le chantier d'un bâtiment universitaire à Postdam.

Le film s'ouvre sur un plan fixe silencieux au décor minimaliste. Un long bureau presque vide sinon deux ordinateurs, un bouquet de fleurs blanches : nous voici à l'accueil de l'agence. Farocki déroule ensuite une succession de séquences ayant pour titres – seules informations à l'écran – les intitulés des projets en cours. Le cinéaste filme le travail, et la pensée au travail, d'un bureau d'architectes de renommée internationale. Véritables "artisans de la couleur", Matthias Sauerbruch et Louisa Hutton interrogent chaque détail : longue réflexion sur la courbure des poignées de fenêtre pour un immeuble "mixte" à Strasbourg, ou encore expérimentation d'un prototype de chaise pour un musée d'art contemporain à Mestre (Italie). Côté ateliers, on découpe, ponce et assemble patiemment chaque pièce des maquettes dans un décor d'arrière-salles encombrées. Sur le chantier à Postdam, les négociations vont bon train avec les maîtres d'œuvre, parfois réticents aux choix des coloristes. **E.M.**



Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

ali et avi dans un jardin

Avi Mograbi et Ali Al-Azhari, amis de longue date, déroulent leurs histoires familiales entre réalité documentaire et fiction d'un Moyen-Orient fantasmé. **Dans un jardin je suis entré** remonte ainsi le temps, celui où toute la région était un vaste espace de libre circulation cosmopolite. Entretien avec le réalisateur israélien Avi Mograbi.

Faut-il voir dans ce jardin où vous entrez une métaphore de votre pays ?

Ce jardin n'est pas une métaphore de mon pays mais il figure un Moyen-Orient qui aurait pu exister et qui a peut-être en partie existé. Ce fantasme qui se projette dans l'avenir s'appuie sur des éléments qui ont existé dans le passé. En tout cas, ce jardin, ce n'est pas Israël, s'il représente un territoire, c'est un territoire beaucoup plus vaste, le Moyen-Orient dans son ensemble.

Le début du film est en fait le making of d'un projet de film abandonné consacré à un cousin de votre père ? Pourquoi ce personnage vous intéressait-il tant ?

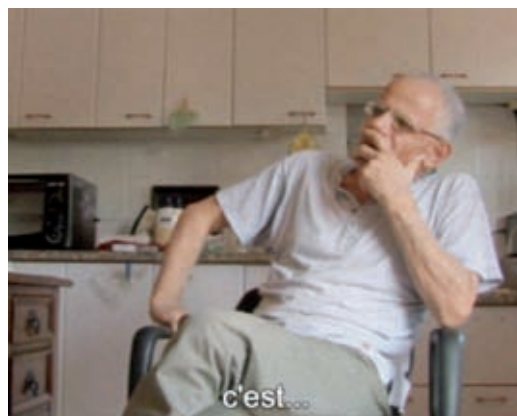
Marcel, ce cousin de mon père, est quelqu'un qui n'a pas accepté les nouvelles lois du Moyen-Orient. Il a grandi à Beyrouth et, lorsque l'Etat d'Israël a été fondé en 1948, il a continué à y vivre. En dépit des frontières et d'une nouvelle partition de la région. Ensuite, au début des années 1950, il a disparu de Beyrouth pour venir à Tel Aviv pendant quelques mois. Il a même rejoint l'armée israélienne mais l'expérience ne lui a pas plu, et il a disparu pour retourner à Beyrouth comme si de rien n'était. C'est un comportement inimaginable, même au début des années 1950. Si l'on venait s'installer en Israël ou, au contraire, si on quittait Israël, c'était irréversible. Il a refait une courte apparition à Tel Aviv au début des années 1960, et ce n'est qu'à la fin des années 1960, lorsque toute la communauté juive a quitté le Liban, qu'il est parti et s'est définitivement établi en Israël. Je trouve ça fascinant, cette personne qui n'accepte pas les nouvelles lois et continue à vivre dans une région de libre circulation, une région où Beyrouth, Damas, Tel Aviv, Jaffa, Haïfa, Jérusalem, Alexandrie et Le Caire forment un espace unique, une grande région où l'on peut se déplacer librement et profiter de rencontres culturelles variées, du cosmopolitisme.

Les lettres vidéo tournées à Beyrouth proviennent-elles du premier projet abandonné ?

Non, elles ont été écrites pour **Dans un jardin je suis entré**, après le tournage de tout le matériau documentaire. Mais il est certain que les personnages de l'homme et de la femme, ces deux Juifs du Liban qui ont une liaison amoureuse, ont été inspirés par l'histoire de Marcel et celle d'autres gens dont j'ai entendu parler. Le personnage féminin s'inspire d'une femme qui enseignait à l'Alliance israélite à Beyrouth.

Pourquoi avez-vous choisi un format Super 8 et la langue française pour introduire dans votre film l'autre côté de la frontière, le monde arabe ?

D'abord, l'autre côté de la frontière, ce n'est pas exactement le monde arabe car les deux personnages de cette correspondance amoureuse sont des Juifs libanais. A part l'arabe, leur langue, notamment dans les lettres qu'ils échangent ou les conversations sur des sujets importants, était évidemment le français. Ma grand-mère usait couramment de trois langues, l'hébreu, l'arabe et le français. Elle se servait du français pour tout ce qui était bien, positif, de l'arabe pour tout ce qui était mal, négatif, et l'hébreu était entre les deux, à mi-chemin. Quand j'étais enfant, je ne parlais encore ni l'arabe ni le français mais j'étais capable de les distinguer nettement et, selon la langue qu'adoptait ma grand-mère, je savais si elle disait du bien ou du mal de quelqu'un. Quant au choix du Super 8, il vient du collaborateur qui a tourné ces plans à Beyrouth. Je lui ai expliqué aussi précisément que possible ce que nous faisions et ce que nous recherchions, dans quel quartier vivaient les gens de ma famille, où ils allaient se promener, etc., mais je l'ai laissé totalement libre de ses choix artistiques. Malheureusement, nous ne pouvons pas citer son nom parce qu'il est





Dans un jardin je suis entré

2012, 98', couleur, documentaire

Réalisation : Avi Mograbi

Production : Les Films d'Ici, Dschoint

Ventschr Filmproduktion, A. Mograbi

Participation : CNC, Ciné +, Nouveau fonds pour le cinéma et la TV/Israël

Le cinéaste israélien Avi Mograbi est devenu l'ami de son professeur d'arabe, Ali Al-Azhari, dont le père patriote palestinien a pourtant combattu en 1948 le père d'Avi, activiste juif. Les deux hommes évoquent avec nostalgie le Moyen-Orient de leurs grands-parents. En Galilée, sur le lieu de naissance d'Ali, ils tombent à l'entrée d'un village juif sur un panneau "accès interdit aux étrangers", qui rappelle crûment la racine du conflit.

Le film se présente d'abord comme un documentaire qui aurait pour sujet la double mémoire familiale d'Avi et d'Ali entre Palestine, Liban et Syrie, avant la création de l'Etat juif. Aussi les deux amis se mettent-ils à arpenter Israël à la recherche des traces de cette histoire engloutie. Enchâssée dans le documentaire, une lettre vidéo tournée en Super 8 dans le décor d'une ville rongée par la guerre fait entendre en français la voix d'une femme amoureuse. Cette juive de Beyrouth a choisi de rester dans sa patrie arabe tandis que son amant partait vivre en Israël. Répondant aux deux strates de cinéma précédentes, une troisième, entre documentaire et fiction, suggère le mariage mixte comme solution du conflit. Ali a déjà donné l'exemple comme en témoigne la petite Yasmina, issue de son union avec une juive israélienne, une fillette dont la présence irradie le film. Mais pour Avi, la perspective d'aimer une belle Libanaise relève encore de la fiction. **E.S.**

libanais et que ce ne serait pas facilement accepté là-bas.

Existe-t-il d'autres éléments – la chanson d'Asmahan (cf. *Infra*) par exemple – provenant de ce premier projet ?

Non, l'idée d'utiliser la chanson d'Asmahan a été suggérée par quelqu'un au milieu du travail. C'est une très belle chanson qui raconte l'histoire de deux amants qui se séparent, l'un part et le cœur de l'autre est brisé. Nous l'avons choisie parce qu'elle fait écho aux deux histoires d'amour évoquées dans le film, celle qui s'inscrit dans le temps présent et celle de la fiction qui se déroule dans les années 1960, 1970 et 1980.

Pourquoi avez-vous changé de projet et fait d'Ali Al-Azari, votre professeur d'arabe, le personnage principal ?

En fait, Ali a détourné mon film, il l'a piraté. Je suis venu le voir avec un projet de film sur le cousin Marcel. Sachant qu'une grande part du film serait en arabe, je pensais qu'Ali était tout indiqué pour écrire le scénario avec moi. Pas seulement parce qu'il est arabe, mais aussi parce qu'il est un merveilleux conteur. J'ai senti qu'il avait une vocation d'acteur contrariée, et c'est aussi pourquoi j'ai décidé de filmer le travail d'élaboration du film, avant même de savoir quelle forme ça prendrait. Par expérience, je sais qu'il arrive spontanément des choses qu'on ne pourra jamais reproduire. Lorsque nous avons découvert ce qui se passait dans cette phase de pré-production, c'est-à-dire au moment où moi je racontais à Ali l'histoire de ma famille et lui, en retour, me racontait l'histoire de la sienne, puis l'arrivée de sa fille Yasmina, etc., nous nous sommes soudain rendu compte que notre film était déjà fait, et que si nous voulions faire un film sur Marcel, ce serait un autre film. D'une manière étrange, sans faire le film sur Marcel, nous en avons fait un autre traitant du même sujet : le refus des nouvelles règles et la création d'une seule région – peut-être de manière métaphorique, – un seul lieu de vie à la place d'espaces séparés et parcellisés. Cela dit, je ne pense pas que Marcel réapparaîtra dans mon prochain film.

Ali n'est guère représentatif des Palestiniens en général, ni même de ceux qui sont citoyens d'Israël, pas plus que vous n'êtes représentatif des Juifs d'Israël. Votre dialogue et votre amitié peuvent-ils néanmoins servir d'exemple ?

Bien sûr, ce n'est pas comme ça que les choses se passent normalement. Si c'était le cas, nous ne ferions pas de films sur ce sujet. Mais oui, c'est un exemple, y compris dans la manière dont le film a été tourné à Beyrouth et à Tel Aviv, et avec toute l'histoire de Marcel. C'est un exemple de ce qui sans doute n'existe pas couramment mais devrait, pourrait exister.

Votre film fait une large part à l'amitié, l'affection, la complicité et l'amour. Est-ce un tournant dans votre approche du conflit israélo-palestinien et dans votre cinéma ?

Ce qui est certain, c'est qu'il n'y a pas de tournant dans le conflit. La nouvelle "guerre" de Gaza [juillet-août 2014], quel que soit le terme qu'on emploie, en témoigne. Il n'existe entre nous ni compréhension ni amour mutuel. Quant à un tournant dans mon cinéma, je ne peux pas le dire, on verra dans mes prochains films. Evidemment, le travail avec Ali s'est déroulé dans une atmosphère très différente des autres films. Ali n'est pas un ennemi, c'est un ami, un allié. Ensemble nous avons combattu pendant de longues années contre les sociétés dont nous provenons et nous nous aimons beaucoup. Il était facile d'exprimer de l'amour dans ces conditions. Voyons ce qui viendra par la suite. Gentil, pas gentil ? Je n'ai pris aucune résolution quant à l'avenir.

Lorsque vous confiez à Ali, sur la plage, que vous êtes tombé amoureux d'une femme arabe qui vit à Beyrouth, quelle part de fiction y a-t-il dans cette scène ? S'agit-il d'un écho dans le présent aux lettres vidéo venues du passé ?

Il n'y a aucune fiction dans cette scène. Lorsque je parle à Ali de cette histoire d'amour avec une Libanaise, c'est tout à fait spontané et véridique. La fiction dans le film, ce sont les lettres vidéo, il n'y en a pas d'autre, mais bien sûr mon histoire d'amour fait écho à ces lettres qui parlent de l'impossibilité de s'aimer par-delà les frontières. Les deux histoires se complètent et entrent en résonance. Les lettres vidéo situées dans le passé sont fictionnelles mais basées sur des faits réels, l'histoire d'amour actuelle est vraie mais je n'en dirai pas davantage, je ne peux pas.

Quel rôle joue la fiction dans ce film ?

J'ai toujours pris beaucoup de liberté avec la fiction dans mes prétendus films documentaires. Je ne proposerai pas de théorie, mais je préférerais que mes films soient vus simple-



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

Sous ses airs de film tourné avec trois bouts de ficelle, **Dans un jardin je suis entré** mène un jeu subtil et plein d'humour entre transparence (le dispositif de tournage est souvent bien visible) et comédie (les déguisements d'Ali, par exemple). Les deux hommes ont à peu près le même âge, ils ont perdu tout espoir d'issue au conflit israélo-palestinien. Leur dernier lieu de résistance, inexpugnable celui-là, c'est le fantasme (rêve éveillé dont le "printemps égyptien" porte un court moment la promesse). La force du film d'Avi Mograbi est de nous faire partager son envie de continuer à vivre dans l'Histoire, même après la fin de tout espoir politique.
Alain Carou (BNF, Paris)

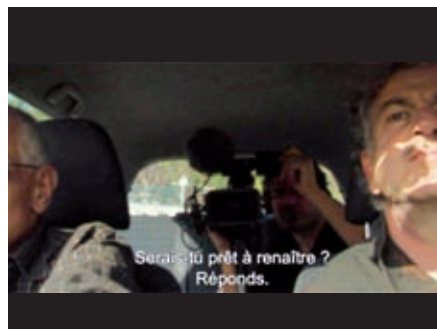
cnc.fr/idc

Sur Avi Mograbi :

Avi Mograbi, un cinéaste en colère, de Laurent Billard, 2006, 26' ; **Mograbi Cinema**, de Jacques Deschamps, 2012, 86' et **Images de la culture** n° 27 (déc. 2012), pp. 32-34.

Sur Asmahan :

Asmahan, une diva orientale, de Silvano Castano, 2013, 61.



ment comme des films qui procèdent de la réalité ou sont en étroite relation avec elle. Mes films ont beaucoup à voir avec la réalité, cependant certaines parties sont imaginées et écrites pour le film. Ainsi, les lettres de Beyrouth ne sont pas authentiques mais se fondent sur des histoires vraies. Il me semble qu'elles contribuent à rendre compte d'une certaine réalité, du moins de la réalité perçue par certaines personnes. D'autres décriraient sans doute cette même réalité autrement. Aussi longtemps que nous ne falsifions pas les faits historiques, j'estime que nous sommes libres de raconter des histoires procédant de la réalité et c'est ce que je fais en suivant mon propre chemin poétique.

Vous ne jouez plus un personnage burlesque ni le coryphée. Avez-vous renoncé à incarner ce personnage de cinéaste en colère qui concentre en lui-même toutes les tensions et les contradictions de la situation politique ?

Je n'ai rien décidé. Ce film s'est fait de manière très spontanée et ouverte, sans aucun jeu de rôles. Nous nous sommes simplement ouverts l'un à l'autre de manière très libre. Il n'y a là aucune décision, aucune déclaration sous-entendue pour l'avenir. Je verrai dans le prochain projet en fonction de son sujet, des événements, et le reste en découlera.

Votre film est plein de nostalgie pour le Proche-Orient sans frontières de l'époque ottomane. Prenez-vous position contre une partition sur le principe "deux peuples, deux Etats" ?

La réalité, c'est qu'il n'y a pas deux Etats, il n'y en a qu'un seul. Il est illusoire de penser qu'Israël évacuera un demi-million de Juifs des territoires occupés, ça n'arrivera jamais. Il n'y a qu'un seul Etat, la question est de savoir quelle sera sa nature. Un Etat d'apartheid ? Un Etat démocratique avec un droit de vote égal pour tous ? Ou un Etat en proie à la guerre civile ce qui est aussi possible ? Que je sois en faveur de telle ou telle solution, ça n'a vraiment pas d'importance, la réalité c'est qu'il n'y a qu'un seul Etat, et il nous appartient maintenant de voir comment tirer le meilleur parti de cette situation de fait, et d'essayer de diminuer le nombre de morts.

Propos recueillis par Anne Brunswic,
août 2014

toute la mémoire du monde

Les Messagers



Des images trop vues au journal télévisé, des noms que l'on retient pourtant : Melilla, Ceuta, Lampedusa. Régulièrement, des dizaines de morts nous sont annoncées et régulièrement, l'Europe redéfinit sa politique des frontières. Frontex, Mare Nostrum, Frontex plus... Ces flux d'informations sur ces flux de migrants permettent-ils de penser l'Autre ou poussent-ils au contraire à l'envisager comme une abstraction menaçante ? **Héros sans visage** de Mary Jimenez et **Les Messagers** d'Hélène Cruzillat et Laetitia Tura explorent une faille narrative de notre société et recréent du récit à un endroit critique : la mort de migrants, en quête d'un monde meilleur. Analyse d'Olivier Daunizeau.

Construit en triptyque, **Héros sans visage** aborde dès les premières minutes la question de la mort.

La première partie du film, **L'absent**, s'ouvre dans une église de Bruxelles, où des migrants ont entamé une grève de la faim pour obtenir des papiers. Mary Jimenez n'utilisera pas l'attente des papiers pour créer du suspense, puisque avant même le titre, un premier carton nous raconte : "Je les accompagne. Pour briser la monotonie de leur attente, un par un, je les photographie. Je leur donne des copies des photos. Je me fais des amis. Au bout de 56 jours ils obtiennent gain de cause." La première scène du film est une explosion de joie, dans l'église, après l'annonce de la régularisation de tous les grévistes sans-papiers : embrassades, visages fatigués mais émus. Mais très vite, l'image ralentit et pâlit, se fige, tandis que le son direct s'évanouit et laisse la place à un souffle à la fois humain et minéral, qui dit plus l'inquiétude que le soulagement. "Quelques semaines plus tard, j'apprends qu'un gréviste est mort." Les cartons reprennent le cours du récit et leur luminosité scintillante oscille, incertaine. "Son nom ne me dit rien." L'image qui suit est floue, presque surexposée. "Je vais à la morgue le voir. C'est comme si l'espace autour de lui respirait."

Apparaissent alors les images mal définies d'une vidéo prise sans doute au téléphone portable, tandis que des sons aquatiques se substituent au souffle jusque-là omniprésent. On devine un bateau dans lequel sont embarquées des silhouettes humaines. "Je suis devant le corps d'un homme mort que je n'ai jamais vu vivant," continue le récit à l'écran. On distingue peu à peu la mer, le ciel, une côte, un grand Zodiac bondé de monde. "Il

avait traversé la Méditerranée en Zodiac. Il travaillait au noir. Il était tombé une fois pendant la grève de la faim. Par la suite, [...] il a été retrouvé seul dans sa petite chambre. Victime d'une hémorragie cérébrale depuis 4 jours." Le récit d'une vie résumée à l'extrême et l'image manquante de celui qui l'a vécue créent un gouffre vertigineux. Retour à l'église et à la chronique de l'occupation de l'église de Bruxelles. Les visages des grévistes défilent à l'écran en gros plan, mais l'absent hante ces scènes. "À la place de l'absent, tous les autres", poursuit Mary Jimenez. La mort d'un homme agit ici comme un puits sans fond qui oblige le film à poursuivre et à creuser son sujet.

La vie nue, deuxième partie du triptyque, nous plonge en Tunisie, dans un camp de réfugiés. Nous nous posons dans une des tentes et nous prenons le temps nécessaire pour écouter et comprendre les récits et les raisons qui ont poussé hommes et femmes à se mettre en route. Ici, ce n'est plus le vide absolu de l'absence qui creuse le film, mais le plein d'énergie de la vie et de l'espoir qui le sature. Pour autant, la mort est toujours proche.

On voit à nouveau des vidéos faites avec un téléphone portable. Cette fois-ci, celui qui a filmé raconte ce qu'on ne peut pas voir. Entassés dans des camions, ou à pied, des dizaines d'hommes traversent le désert du Sahara pour aller jusqu'au nord de l'Afrique et certains ne survivent pas à cette traversée. Leur corps les lâche. Ils tombent dans le désert. A perte de vue, du sable. Le filmeur marche. Il s'approche d'un corps sans vie, couché là. Un peu plus loin, un autre corps. Le filmeur : "Je me disais que ça me servirait comme document pour me rappeler du passé, des difficultés que j'aurais affrontées dans ma vie. J'ai

Les Messagers

2014, 70', couleur, documentaire

Réalisation : Hélène Cruzillat, Laetitia Tura

Production : The Kingdom, Territoires en marge, Cinaps TV

Participation : CNC, CR Limousin, Périphérie, Scam, Procirep, Angoa

Ils ont quitté leurs familles, traversé une bonne partie de l'Afrique, mais ont échoué à atteindre l'Europe. Beaucoup ont trouvé la mort dans le désert, beaucoup d'autres se sont noyés en Méditerranée. Ceux qui témoignent de cette immense tragédie collective sont des pêcheurs marocains et tunisiens, des policiers espagnols, des gardiens de cimetière, un prêtre, mais ce sont surtout des rescapés pleurant la mort de leurs compagnons d'infortune.

Tourné en Tunisie et au Maroc, dans les lieux où chaque année échouent des milliers d'hommes et de femmes en quête d'une vie meilleure, le film fait œuvre de sépulture pour les malheureux qui ont trouvé la mort en chemin. Tandis que les plans fixes et les photographies scrutent des paysages vides de désert et de mer où tant ont péri, les témoins racontent sobrement les circonstances de ces drames devenus banals. Ceux qui ont survécu à un naufrage tenteront à nouveau leur chance ; ils n'ont pas le choix et rien à perdre. Quant aux carabiniers qui gardent l'enclave de Melilla, ils sont bien conscients de l'absurdité de leur tâche : "Aucune barrière n'arrête un homme qui a fait 1 000 km à pied." Les noyés passent par la morgue avant d'être jetés en tas, au fond d'une fosse commune creusée à la pelleuse dans le sol caillouteux du désert. Seuls veillent sur ces morts anonymes un vieux curé et de pauvres gardiens de cimetière. **E.S.**



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Les Messagers s'ouvre sur un écran noir et les paroles d'un homme rescapé d'un naufrage près des côtes marocaines où de nombreux africains, hommes, femmes et enfants trouvent la mort en voulant rejoindre la côte espagnole. Dans l'enclave espagnole de Melilla, d'autres rescapés témoignent des épreuves endurées, de leur détermination et de leurs espoirs. Leur parole est précise, détaillée pour dire toute l'horreur des situations vécues. Les autorités, notamment côté espagnol, avouent leur impuissance à empêcher l'arrivée de ces migrants, parlant même de l'inutilité des différents dispositifs (patrouilles, barrières, grillages, etc.). La mer est omniprésente dans les images, celle inoffensive d'un lieu de détente et porteur d'espoir, ou celle d'une surface aussi grise et immobile qu'une pierre tombale. Images enfin des environs désertiques de Melilla où les corps des naufragés sont enterrés à la sauvette, dans des fosses communes avec éventuellement leur carte d'identité accrochée au cou.

Même si ces lieux de passage de l'émigration africaine vers l'Europe que sont Melilla ou Ceuta ont déjà fait l'objet de plusieurs films, celui-ci nous plonge au cœur même du drame vécu par ces femmes et ces hommes. Leurs témoignages révèlent crûment des situations inhumaines dont les deux cinéastes ont su en traduire le caractère révoltant tout en préservant la dignité des protagonistes.

Gilles Barthélémy

(Bibliothèque départementale publique,
Territoire de Belfort)

donc filmé toutes ces choses." La mort est ici approchée comme rarement le cinéma l'aura permis. Les survivants la connaissent, ils savent le danger, mais ils nous expliquent pourquoi, malgré tout, ils se mettent en route. Enfin, la troisième et dernière partie nous fait entendre le récit d'un homme qui a traversé la Méditerranée sur une chambre à air. L'image fait alterner la silhouette du personnage, en ombre chinoise, et des vues d'un établissement de la Croix-Rouge qui accueille des réfugiés. Des murs, des grillages sont habités par une voix qui raconte la traversée – une épopée, où le tragique absolu côtoie le merveilleux. Ce dernier personnage, privé de visage, est par là même privé d'identité.

Le récit de ce "sans visage" clôt le triptyque qu'ouvrirait une heure plus tôt la recherche d'une personne disparue, autre personnage sans visage et ici privé d'histoire. Au centre de ce tableau, mais hors des frontières de l'Europe, d'autres personnes ont pu nous raconter qui elles sont, à visage découvert. Comme pour nous rappeler qu'être sans papiers ne signifie pas être sans identité, **Héros sans visage** fait résonner la définition donnée par l'anthropologue Véronique Nahoum-Grappe: "L'identité : un récit porté par un visage." ¹

Les premières minutes du film ne nous installent pas dans un dispositif confortable : ce qui va nous être donné ne se laissera pas voir ni entendre facilement. Nous devons être à l'affût, en alerte, nous devons abandonner nos réflexes habituels de spectateurs, sous peine de passer à côté de quelque chose. Lorsque la réalisatrice elle-même constate qu'elle est passée près de quelqu'un sans le voir, elle nous livre un aveu terrible d'impuissance. Une part d'humanité lui manque soudain, malgré son engagement aux côtés des sans-papiers. Sous le choc, Mary Jimenez alterne l'apparition et la disparition des images avec la proximité des rencontres, cherchant à travers ce film à mesurer la distance entre elle et les autres, entre nous et les autres. En frôlant sans cesse les morts, **Héros sans visage** nous invite à mieux regarder les vivants en face.

les lieux de la mort

La mort des migrants est également au cœur du film **Les Messagers**. Les premiers personnages qui s'adressent aux réalisatrices sont des marins marocains travaillant près de Melilla, qui voient régulièrement la mer ramener sur la côte des dizaines de corps. Mais ici, même si l'événement de la mort aimante tous les récits des rescapés, c'est plus directement le lieu de cette mort que le film interroge. Loin de laisser de côté les visages et la parole, **Les Messagers** tente d'approcher l'énigme de ce lieu par les moyens du cinéma.

Tout au long du film, des photos scandent les éléments d'un territoire. Motif de l'image fixe où l'espace est densifié, le temps arrêté et l'épaisseur sonore reconstruite – par de très subtiles compositions acoustiques de Martin Wheeler. Un paysage désertique. Un bateau en cale sèche sur la grève. La mer à perte de vue. Un paysage agricole austère. Une frontière. Un prêtre ouvre le registre des sépultures et montre les endroits où l'on a pu enterrer des corps dont l'identité est connue. D'une voix tranquille, il lit les noms de ceux qui gisent là : il semble être le gardien du lieu et fait de son mieux pour le gérer. Cependant, si nous pouvons ressentir une certaine forme d'apaisement en contemplant ce sol nord-africain qui abrite la dépouille de ceux qui ont sombré, ce sentiment est vite balayé par la précision des récits des survivants, racontant ceux qu'ils ont vus, impuissants, s'enfoncer dans la mer.

Mais ce n'est pas la mer, ni les bateaux, ni les rivages, que travaille le film.

Dans son bureau, un fonctionnaire de la Guardia Civil espagnole nous explique comment la surveillance de la frontière terrestre et maritime de ce territoire est mise en œuvre – Ceuta et Melilla constituent la seule frontière terrestre du sud de l'Europe. La frontière apparaît peu à peu comme le lieu où ces hommes, ces femmes et ces enfants qui tentent d'aller en Europe, trouvent la mort. Et s'il est difficile d'en parler, c'est parce qu'il s'agit d'un lieu abstrait, décidé et dessiné par l'homme. Mais c'est bien cette ligne ou plutôt cette idée, qui tue des milliers d'hommes chaque année.

De quel côté est-on, là ? Au Maroc ou en Espagne ? En Afrique ou en Europe ? On nous montre un tracé imaginaire qui sépare en pleine mer le territoire marocain du territoire espagnol. Si la frontière est une construction imaginaire, comment se concrétise-t-elle ?

Un homme nous raconte comment on a tiré sur lui, un autre comment il a vu un garçon de son village lâcher prise et retomber à la mer, parce qu'un militaire lui frappait les mains avec une barre de fer. Une femme raconte qu'après un naufrage, deux bateaux sont arrivés au secours des survivants : un espagnol et un marocain. Mais le bateau espagnol est



reparti immédiatement, laissant les naufragés monter à bord du bateau marocain et repartir ainsi loin de l'Europe. Enfin, d'autres nous disent qu'ils ne veulent plus parler de ce qui arrive ici : les morts hantent leurs rêves, la peur les habite, la honte aussi. La honte d'avoir été "chosifiés" par des humains.

La frontière est un lieu silencieux et un lieu de mort, qui semble signifier à certains qu'ils ne devraient pas exister. "Mais on existe !" dit l'un des messagers. Face à la puissance de leurs existences, de leurs récits et de leurs visages, le film fait surgir la figure de leur adversaire : une ligne ambiguë qu'il nous est ici permis de percevoir et de penser. "L'histoire est là", dit un homme parcourant une fosse commune recouverte de végétation.

Héros sans visage et **Les Messagers** tracent patiemment des sillons, égrènent des noms, apportent leur pierre aux sépultures et tissent des récits pour nous émouvoir – nous sortir de nous-mêmes, nous mettre en mouvement. Ils ne feront certainement pas cicatriser à eux seuls la blessure de l'humanité qu'ils découvrent et que les héros, les messagers, nous demandent de ne pas recouvrir. Mais ils nous posent une des questions essentielles de notre époque, loin des "scénarios du réel"² médiatiques qui masquent les visages de ceux qui disparaissent. O. D.

1 Véronique Nahoum-Grappe, in *La grande table*, France Culture, émission du 3 octobre 2014.

2 Gérard Leblanc, *Scénarios du réel*, L'Harmattan, 1997.

cnc.fr/idc

Sur le même sujet : *Barcelone ou la Mort*, d'Idrissa Guirou, 2007, 50' ; *No London Today*, de Delphine Deloget, 2008, 78' ; *Mirages*, d'Olivier Dury, 2008, 45', et *Images de la culture* n° 24 (janv. 2010), pp. 57-62.

Héros sans visage

2011, 61', couleur, documentaire

Réalisation : Mary Jimenez

Production : Dérives, RTBF, WIP

Participation : Centre du cinéma et de l'audiovisuel de la communauté française de Belgique, Fédération Wallonie-Bruxelles, VOO

Conçu en triptyque, **Héros sans visage** explore le destin de migrants à partir de trois situations différentes : une grève de la faim en Belgique qui permet à un groupe de sans-papiers d'obtenir des régularisations ; un camp de transit tunisien où affluent des milliers de travailleurs fuyant le chaos libyen, enfin, le récit dramatique d'un rescapé qui a franchi Gibraltar à la nage.

Chacun des trois volets aborde une facette de la tragédie des migrants au moyen d'un langage cinématographique propre. Mary Jimenez porte d'abord un regard de photographe sur la lutte de sans-papiers réfugiés dans une église voisine, scrutant les visages douloureux de ces hommes prêts à mourir pour obtenir le droit de vivre dignement. En Tunisie, le film adopte la forme d'un reportage nourri de nombreuses interviews de migrants bangladais et africains. Ils racontent leur expérience de travailleurs durement exploités en Libye et l'impasse que représente le camp de transit. Certains envisagent, malgré les dettes et la honte, de rentrer au pays ; la plupart n'ont d'autre choix que de poursuivre leur périple à très haut risque. La dernière partie intitulée **La chambre à air** fait appel au langage de l'art vidéo pour transmettre le témoignage d'un miraculé qui a échappé à la noyade grâce à l'aide providentielle d'un troupeau de dauphins. E.S.



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

Croisée des chemins, rencontres improbables, destins incroyables. Autant de vies, autant de tragédies, autant d'espérances, autant de violences, comme un miroir de notre société qui exclue, broie et refuse de voir l'humanité.

Héros sans visage donne une voix, un récit, une histoire à ses hommes qui ont quitté des conditions de vie précaire, vécu l'enfer dans l'espoir d'une vie meilleure et ne trouvent souvent à leur arrivée qu'une société occidentale qui, si elle ne les renvoie pas chez eux, refuse de les reconnaître. Conçu en triptyque, le drame de la dernière partie est le déclencheur d'une quête pour comprendre le chemin emprunté, qui se termine dans un centre pour réfugiés. Images fixes et images empruntées aux migrants alternent avec la narration en bancs titres de la réalisatrice ; la bande son est un élément prépondérant (prises de son direct et ambiances sonores retravaillées), elle confère au film une dimension oscillant entre le reportage et l'onirisme, le rêve désespéré de ces hommes.

Jean-François Baudin

(Bibliothèque départementale publique du Rhône, Bron)



qui observe qui ?

Quel lien entre deux nouvelles annoncées le même jour dans la presse : un moineau abattu au Pays-Bas et un soldat allemand tué dans un attentat à Kaboul ? Dans **Le Jour du moineau**, présenté au FID-Marseille en 2010, Philip Scheffner entrelace film animalier et film antimilitariste dans une suite de séquences sans correspondance apparente, mais d'une grande tension. Analyse de Judith Abensour.

A travers un champ de blé, on devine la silhouette symétrique d'un couple de hérons. Ignorant une caméra discrète et dissimulée, ils scrutent calmement leur environnement agitant subitement la tête après de longs moments d'immobilité. Les plans qui suivent, semblables à ceux d'un documentaire animalier, décrivent le déplacement d'un vol de moineaux ou montrent, perchée sur un tronc, une buse attendant l'envol. Sur ces images, une voix sans visage, un témoignage hors champ : "Mon tout premier jour ? J'étais super nerveux. Il fallait que je me calme, que je me tempère et que je laisse les choses venir. Le premier jour, on fait tous les trucs administratifs. On te donne une arme, ta tenue de protection. On t'attribue une chambre. On te donne des informations sur le camp. C'est excitant. On apprend à se connaître, c'est le début. Après, tu t'ennuies, car les jours se ressemblent. Certains se mettent à picoler, ils font les cons et se font virer ou ne desserrent plus les dents." Après un silence : "Afghanistan."

schizophrénie

Dans **Le Jour du moineau**, Philip Scheffner conçoit le montage comme un système d'écarts et de disjonctions. Tout commence par une concomitance étrange et hasardeuse entre deux informations diffusées simultanément dans la presse du 14 novembre 2005 : un moineau est volontairement abattu aux Pays-Bas alors qu'il mettait en danger la réalisation d'un jeu télévisé (un gigantesque jeu de domino) – un soldat allemand meurt dans un attentat suicide à Kaboul. Rien ne semble faire lien entre ces deux faits, rien ne justifie de faire entendre le témoignage d'un soldat allemand sur des images d'oiseaux. Et pourtant la logique du **Jour du moineau** nous amène à penser le lien entre ces deux événements, à rassembler images et son dans une corrélacion

tion qui repose sur la mise en évidence d'un système politique et d'un processus bureaucratique. Si le réalisateur travaille à rapprocher des éléments disjoints, il ne résorbe jamais l'écart qui les sépare, car c'est précisément depuis ces ruptures qu'il parvient à décrire l'absurdité de nos espaces politico-médiatiques ou la schizophrénie de notre monde : la mort d'un moineau devient une affaire d'Etat – tandis que l'armée considère le même animal comme un élément perturbateur pour la bonne circulation des avions. Philip Scheffner pose alors le destin de ces oiseaux, désormais sur la liste des espèces menacées en Allemagne, comme un des indices de la guerre invisible que l'Allemagne mène en Afghanistan.

Les paysages sereins et bucoliques d'une Allemagne prospère dissimulent une situation de guerre avérée et pourtant maintenue cachée. Le vent dans les arbres, le roulis de la mer ou la rumeur du monde par un beau jour de villégiature ensoleillée : les piscines, les plages balnéaires, les villages vacances : l'Allemagne comme société organisée du loisir et du bonheur bucolique. Des paysages adaptés à l'homme, à son usage, son repos et son travail. Une nature domestiquée et un parfait équilibre entre l'homme et la nature. Mais du fin fond de cet équilibre, au loin ou dans la durée des plans, on entend des tirs, des explosions, des sirènes, le crissement des radars de haute technologie. Le temps calme de l'attente, la durée de la contemplation, la latence de l'écoute ; tout concourt à nous mettre dans un état de sensibilité aiguë qui révèle le refoulé de l'Allemagne ou de l'Europe, un état de guerre, dissimulé sous les atours les plus sophistiqués de la société du loisir et du spectacle. La nuit, sur un parking désert et silencieux opère avec discrétion, hygiène et précision un homme vêtu de noir : il abat

Le Jour du moineau

2010, 100', couleur, documentaire

Réalisation : Philip Scheffner

Production : Pong, Blinker, ZDF, Arte

Quels rapports y a-t-il entre un moineau, un film de vacances et les opérations militaires menées par l'Allemagne en Afghanistan ? Lien à peine moins ténu qu'un simple hasard, que Philip Scheffner déroule comme on voyage, en de longs plans contemplatifs. Son film impose ainsi son sujet comme par mégarde, au souci écologique promis par son titre se substituant bientôt un plaidoyer antimilitariste.

14 novembre 2005, un moineau est abattu au Pays-Bas de peur qu'il ne ruine une grande chaîne de dominos télévisée. L'affaire fait grand bruit, les protestations internationales fusent. De là s'engage, semble-t-il, une réflexion sur la place des animaux dans l'espace urbain, l'anthropocentrisme ou la machine bureaucratique. Mais **Le Jour du moineau** n'est pas le film qu'il prétend être d'abord. Rhapsodique, il calque sa ligne narrative sur ce domino par quoi tout commence, adoptant une logique de coq-à-l'âne qui le conduit bientôt à interroger l'implantation des bases militaires outre-Rhin et leur implication dans le conflit afghan. Car pour Scheffner, l'Allemagne est alors un pays en guerre, engagé dans "un second Vietnam". L'opacité des canaux d'information militaires auxquels il se heurte souligne l'hypocrisie des dirigeants, quand les condamnations lourdes de militants antimilitaristes suggèrent en parallèle la difficulté d'un geste filmique condamné au louvoiement. M.C.



froidement deux oiseaux dont le nid, on imagine mal placé, gêne la circulation des flux, des personnes et des marchandises. Tout se passe très vite, sans bruit, dans la nuit endormie, sans même alerter les quelques autres animaux errants qui hantent les lieux. Une violence sécuritaire silencieuse avec un arsenal de camouflage on ne peut plus efficace, telle est la face inquiétante d'un film aux allures d'inoffensif et serein documentaire animalier.

stratégie d'observation

Comme le dit un des personnages du film, Axel le pacifiste : "La vie entière consiste à observer." Philip Scheffner met en scène deux modalités de l'observation : une observation technique, celle de l'armée en lien avec celle du documentaire animalier qui instaure un rapport de domination sur l'animal ; et une observation attentive ou phénoménologique qui tente de tisser une relation autre avec la nature. Le spectateur est alors inclus dans l'environnement qu'il regarde et l'observateur se voit en train d'observer. C'est précisément ce qui se passe dans la très belle séquence de discussion avec Axel. Les deux hommes, jumelles à la main attendent de voir les oiseaux, commentant avec émotion et enthousiasme les rapides apparitions d'un martin pêcheur ou d'un oiseau de proie dont ils ignorent le nom. Axel fait le récit de son arrestation, de son procès et de la manière dont on l'a transformé en ennemi public. Rien dans sa manière de s'exprimer ne laisse présager une pensée terroriste, dogmatique ou autoritaire. Pour la première fois dans le film, le son est synchrone : on a accès aux visages de ceux qui parlent et écoutent. Une relation d'amitié se tisse entre les deux hommes, ils se regardent, discutent et construisent les modalités d'un échange qui les inscrit dans le monde. Les oiseaux observés se mettent à les regarder. L'effet de contraste est assuré avec les séquences où le réalisateur met en scène ses échanges avec les voix aveugles et bureaucratiques de l'armée qui, après avoir pris connaissance du projet du film, lui refusent l'accès à tout site militaire.

Quand Axel dit : "La vie entière est observation",

le réalisateur lui répond : "Mais la question est de savoir qui observe qui." Dès la première image du film est interrogé le statut de la caméra. Un oiseau vient frapper contre une surface de verre, probablement la vitre d'un immeuble. Nous assistons impuissants à la scène, conscients que la caméra redouble dans son dispositif la surface vitrée contre laquelle l'oiseau vient se blesser. Mais la caméra enregistrant ce micro-événement devient aussi l'outil de réversibilité du regard. C'est la même opération de renversement qui a lieu quand, à plusieurs reprises, le réalisateur scrute les militaires des différentes bases en train de guetter ou de patrouiller pour repérer les éventuels curieux non tolérés que nous sommes. Comme dans un miroir sans tain, nous voyons les militaires nous observer et à deux reprises, ils ne nous voient pas : c'est alors que le spectateur est mis dans la même position que le réalisateur. La caméra est l'outil d'une stratégie d'observation militaire dont nous aurions la conscience ; elle nous permet de scruter l'observateur sans être vu et de prendre conscience de la nature de notre regard, de dépasser un simple rapport d'observation technique. Quand la caméra est arrimée à un avion, elle nous donne à voir des images de contrôle ou de repérage topographique, mais elle adopte aussi le point de vue depuis lequel les oiseaux voient le monde. Depuis l'observation du réel, le film nous ouvre à une autre manière d'être au monde, à une autre façon de l'habiter, en rupture avec toute dimension instrumentale du regard. Donnant à voir la face invisible du visible, ce n'est pas tant une dimension transcendante de l'existence qui est recherchée, mais bien plutôt un accès au hors champ politique et militaire de nos sociétés de contrôle dont la guerre menée en Afghanistan n'est qu'un des symptômes.

Le Jour du moineau offre une réinterprétation contemporaine et écologique du Romantisme allemand : habiter le monde en poète relève avant tout d'une construction politique du regard, d'une ouverture des outils de vision vers leur capacité à inscrire l'observateur dans une expérience concrète de la présence et de son environnement. **J. A.**



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Le Jour du moineau est un film complexe, qui traite d'un sujet grave : l'implication de l'Allemagne dans la guerre en Afghanistan. Le réalisateur part de la mort d'un moineau pour aboutir au paradoxe de la guerre, en mettant en relation deux événements qui se partagent la une d'un journal en 2005 : un moineau abattu aux Pays-Bas et un soldat allemand tué dans un attentat-suicide à Kaboul. Passionné d'ornithologie, Philip Scheffner se place dans la position d'observateur en filmant les paysages en longs plans d'ensemble, pour se rapprocher peu à peu. Le commentaire en voix off suit sa réflexion sur la guerre, et une communication téléphonique avec des cadres de l'armée allemande scande le déroulement du film. **Le Jour du moineau** est donc un film très engagé politiquement. Son écriture, difficile mais très captivante, impose au spectateur d'intellectualiser au fur et à mesure une situation de conflit à partir de paysages calmes. Il en découle ainsi une impression de distance qui laisse le temps au spectateur de s'interroger sur sa propre place. Le rythme lent donne de l'espace à l'analyse d'un conflit géographiquement éloigné, mais où les décisionnaires ne sont finalement pas si loin.

Christine Puig

(Médiathèque José Cabanis, Toulouse)

arrêt sur image l'argent expliqué aux parents et à leurs enfants



Etoile de la Scam 2014 et primé au festival Filmer le travail de Poitiers, **Dayana Mini Market** de Floriane Devigne narre, sous influence bollywoodienne, les joies et déboires d'une famille d'origine sri-lankaise à Paris. Analyse de Raphaëlle Pireyre.

Triées par ordre de grandeur, les pièces sont jetées d'un bac à un autre. La menue monnaie est comptée et rangée par les mains de la jeune Dayana et de sa mère. Scintillant dans le cadre, ce trésor est loin, pourtant, de pouvoir couvrir les dettes mirobolantes contractées par les Kamalanathan. Au cœur du film de Floriane Devigne, la perception de l'écart entre la multitude des pièces et la capacité d'échange qu'elles recèlent traduit la valeur paradoxale de l'argent, dont l'omniprésence reflète, contre toute attente, le sentiment de manque pour cette famille en pleine détresse financière.

Aux occurrences physiques de la monnaie qui s'échange de main en main répondent des représentations dématérialisées – l'affichage numérique sur le péage à l'entrée de Rungis ou à la caisse du centre commercial – et surtout, des créances bien plus imposantes : factures, assignations de remboursement ou pénalités toujours plus nombreuses, importantes, et difficiles à honorer.

En répondant à la commande d'Arte pour la collection **Une Place au soleil**, composée de six films questionnant sur un ton espiègle la relation entre rêve et fortune, Floriane Devigne a choisi de s'intéresser à la façon dont l'argent conditionne la vie de tous les jours. Apprenant que ses voisins ont été expulsés de leur logement suite au retard de remboursement de

l'une des échéances de leur crédit, elle suit de près leurs efforts pour sortir de cette mauvaise passe.

D'origine tamoule, Nalini et son mari se sont installés à Paris voilà trente ans pour fuir la guerre au Sri Lanka, et ont ouvert une épicerie dans le quartier de Belleville. En les filmant, confinés dans leur arrière-boutique avec leurs trois enfants, la réalisatrice prend le contre-pied absolu de l'air du temps et de la moisson de documentaires post-crise des subprimes qui décortiquent au niveau macroéconomique les raisons et conséquences du krach boursier. Elle détache ainsi le terme de marché de son acception de place financière où s'échangent et se négocient des actifs, pour le traiter sous celle, plus pragmatique et quotidienne, d'épicerie.

degré zéro du capitalisme

Ce choix du concret contre le dématérialisé et du (très) local contre le globalisé fait des époux Kamalanathan les chantres d'une forme de degré zéro du capitalisme. Minuscule devant les piles de cartons amoncelés dans les hangars de Rungis, le père accomplit sa mission sans cesse recommencée : convertir chaque jour les denrées de l'épicerie acquises auprès de fournisseurs en chiffre d'affaire qui lui permettra de s'acheter lui-même des marchandises. Car en miroir de son

activité commerciale, la famille est filmée dans son désir de dépenser, apparemment renforcé par sa pauvreté récente. Dans un centre commercial d'un blanc étincelant, contraste absolu avec le taudis occupé au quotidien, la fièvre d'achats atteint son paroxysme à l'approche des fêtes de fin d'année, comme le veut la tradition occidentale. Transformer des billets en biens de consommation, voilà bien le super pouvoir de "la machine à rêves de Noël". Ce titre du catalogue d'une enseigne d'électroménager renvoie, avec une pointe d'ironie, à la formulation de la commande d'Arte : questionner la réalisation des rêves. Se faire une place au soleil de la société consumériste, ce serait, visiblement, acheter, mais surtout acquérir du superflu. En regard de la litanie des dépenses de première nécessité en carburant, péage, nourriture, surgit le désir d'acheter une tablette numérique, un appareil photo ou des robes de soirée. Le rapport entre le principal et l'accessoire vient souligner le lien équivoque qui unit le rêve de la consommation et le cauchemar du surendettement.

Le grand écart est permanent entre des sommes insignifiantes (pour un impayé de 164 €, la famille a été expulsée de son logement) et astronomiques (les 30 000 € réglés en liquide qui ne suffisent pas à étancher la dette, ou les 12 000 € versés en trop selon les calculs du père). Les montants évoqués deviennent absurdes à force de perdre le sens des proportions. Il en ressort un effet de dissolution de la valeur de l'argent, qui, paradoxalement, semble perdre ses propriétés



Dayana Mini Market

2012, 53', couleur, documentaire

Réalisation : Floriane Devigne

Production : Sister Productions, Arte France

Participation : CNC, Images de la diversité, Procirep, Angoa



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

Dayana Mini Market est frais et indéniablement optimiste. Sans cacher les difficultés d'intégration de cette famille dans une société française ankylosée et méfiante vis-à-vis de ses étrangers, le film explore la part de rêve inhérente à chaque migrant et dresse un portrait touchant de cette famille. Les relations avec la communauté sri-lankaise ne sont pas toujours simples ; à cela s'ajoutent les tracasseries administratives et les soucis économiques liés à leur activité commerciale. Mais le rôle social et intégrateur de l'école, porteur d'espoir pour l'avenir des enfants, est mis en avant. Dayana et ses frères se sentent Français et semblent parfaitement à l'aise dans cette société ; ils ne renient pas leur double appartenance culturelle. L'argent, la pauvreté, la précarité, mais aussi l'amour, l'espoir et la générosité sont les principaux thèmes de ce film original. Il est en effet rare de voir ces questions traitées d'une façon à la fois légère et grave, avec un point de vue qui refuse l'apitoiement et insiste sur les côtés positifs des situations. L'humour d'interludes musicaux très kitsch ponctue le film et met bien en valeur chacun des membres de la famille.

Jean-François Baudin

(Bibliothèque départementale publique du Rhône, Bron)

Criblés de dettes et expulsés de leur logement, les Kamalanathan sont contraints de s'installer dans l'arrière-boutique du Dayana Mini Market, leur petite épicerie parisienne. Floriane Devigne filme le quotidien des membres de cette famille d'origine sri-lankaise en pleine "crise" économique mais résolument soudée, et construit avec eux, loin de tout misérabilisme, une véritable petite comédie musicale documentaire façon Bollywood.

"On n'a pas fait 18 000 kilomètres pour ouvrir une épicerie !", lance Nalini à sa fille, Dayana, qui l'interroge sur l'intérêt d'avoir quitté le Sri Lanka pour une vie pas nécessairement plus facile en France. D'origine tamoule, les Kamalanathan ont en effet fui leur pays au moment de la guerre civile au début des années 1980. Après des années de travail et trois enfants, leur tentative d'ouvrir un restaurant indien à côté du Mini Market va finalement provoquer leur faillite. "L'argent, l'argent, partout, pour tout !" Comme le chante le père dans l'un des clips musicaux hauts en couleur qui ponctuent le film, les problèmes d'argent ont désormais envahi le quotidien des Kamalanathan, mais sans pour autant mettre à mal leur joie de vivre, leur ténacité et leur espoir de voir les choses s'arranger ; à l'image de Dayana, qui se rêve en directrice d'hôtel, Miss Sri Lanka en France ou encore Princesse de Galles, et reste convaincue qu'un jour ou l'autre elle "s'envolera d'ici".

D. Tra.

chiffrables à mesure que la famille s'efforce de le comptabiliser. Du dérisoire au mirobolant, se joue le balancement entre le vital et le futile, qui donne à comprendre que la richesse ou la pauvreté se perçoivent bien davantage comme la construction subjective d'un rapport à l'argent que comme le cumul objectif de possessions.

Comme le théorise Marcel Mauss dans son **Essai sur le don - Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques** (1924), la dette constitue une forme d'échange social qui crée un véritable lien entre débiteur et créancier et contribue à faire société. À travers les exemples de tribus mélanésiennes ou de l'Ouest de l'Amérique, il fait apparaître que "la circulation de la richesse n'est qu'un des termes d'un contrat plus général et plus durable". Dans l'exiguïté d'un appartement de banlieue, la réunion de la tontine vise à rappeler à chacun des contractants les dates et les montants des échéances du prêt conclu en commun et vire au conflit. Néanmoins, le lien qui unit ses participants est bien réel, contrairement à celui, rompu, avec l'organisme de crédit, menace invisible et inaccessible, qui dénie à ses débiteurs la relation consubstantielle à la dette.

Rendue caduque par le manque de réciprocité, la relation entre les Kamalanathan et la société bancaire met à mal le principe même de capitalisme. Dépités face à des accusations qu'ils comprennent mal, les parents reportent sur les aînés de leurs enfants la responsabilité de s'adresser aux représentants de l'administration, comptant sur leur connaissance de la langue et des institutions françaises. De son côté, le benjamin interroge son père sur les tenants du procès qui les oppose à la banque et conclut que ses parents auraient été plus sages d'acquiescer comptant leur logement plutôt que de le louer. Avant de convenir, résigné, que seuls des Français pourraient se le permettre.

Car à la faillite du petit commerce qu'ils ont ouvert sept ans plus tôt en espérant vivre mieux qu'avec un travail salarié, s'ajoute la douleur plus profonde de voir remis en cause leur sentiment d'intégration à travers leur incapacité à honorer leurs créances. Bien plus que

l'empêchement d'acquérir des biens de consommation, l'argent, ou en tout cas son bon usage, permettrait d'accéder à une place dans la société, à défaut d'une place au soleil. Même si Nalini exhorte ses enfants à s'intégrer par l'éducation, le rapport entre richesse matérielle et spirituelle atteint sa limite lorsqu'elle oppose à Dayana qui entend porter les valeurs de la culture tamoule lors de l'élection de Miss Sri Lanka en France, qu'elle n'a pas d'argent pour lui acheter des robes.

revers de fortune à bollywood-belleville

Entre bonne et mauvaise fortune, la nature aléatoire et volatile de l'argent trouve sa traduction en image dans l'une des chansons du film, interprétée à la mode des comédies musicales de Bollywood. Alors que le père exprime son amertume d'avoir perdu tout ce qu'il avait gagné, son visage apparaît, démultiplié sur les trois images d'une machine à sous. Le souhait de Floriane Devigne d'intégrer des passages chantés et dansés par les protagonistes du drame relève d'une volonté de contourner le dispositif de l'interview classique tout en comblant les trous du récit laissés béants par le tournage en cinéma direct. Sortant les protagonistes de la tristesse exiguë de leur quotidien, cette mise en scène les propulse dans des univers imaginaires clinquants. Mais surtout, ce choix résulte du désir de traiter la gravité de son sujet sur un mode léger. Les trois chansons qui émaillent les mésaventures des Kamalanathan viennent redonner sa place au rêve, qu'il soit d'écœur ou plein d'espoir dans un contexte de désastre.

Lors d'une autre crise financière, celle de 1929, le cinéma avait aussi traité sans misérabilisme le désastre économique. Dans **Le Million** (1931), René Clair fait chanter les joies et peines d'un artiste sans le sou qui se réjouit d'être le vainqueur de la loterie avant de s'apercevoir que le billet gagnant lui a été subtilisé. En mettant en scène la fortune et ses brusques revers, **Dayana Mini Market** cherche la façon de montrer formellement qu'en période de crise économique plus que jamais, le cinéma peut rendre compte du fait que la roue de la chance ne fait que tourner. R.P.

critique visuelle des mythologies modernes

Inscrit à la fois dans le domaine des luttes sociales et de la recherche formelle, **Narmada** de Manon Ott et Grégory Cohen est une fresque contemplative sur une région de l'Inde dévastée par l'industrialisation à tout prix. Entretien avec les deux réalisateurs, par Nicole Brenez.

“Deux principes, étroitement liés, sont à la base de l'esthétique. L'un – recreation analogique de l'univers – est surtout manifeste dans les arts plastiques. L'autre – établissement d'un contact émotionnel entre l'individu et les lois universelles – apparaît davantage dans la musique, la danse, la poésie. Le premier s'exprime en particulier par la notion de pramâna (proportion juste, exactitude analogique, idée-modèle) dans l'architecture, la sculpture, la peinture. Le second se montre en poésie par la notion du rasa, “savour”, appréhension directe d'un état de l'être.”

Ainsi, en 1940, René Daumal tentait-il de résumer les principes fondamentaux de l'esthétique indienne (*Pour approcher l'art poétique hindou*, in **Les Cahiers du Sud**, juin-juillet 1941). *Pramâna* et *rasa* : sans bien sûr qu'il soit question un instant d'imiter une poétique indoue traditionnelle, la précision documentaire, la rigueur critique et le déploiement sensible des phénomènes s'allient avec profondeur dans **Narmada** de Manon Ott et Grégory Cohen. Douceur du silence et des sons, subtilités de la musique qui semble relever avant tout du souffle, chromatisme délicat, panoramiques et plans sériels contemplatifs, ce film offre à la fois un réquisitoire contre l'industrialisation forcée et une célébration de la vie le long d'un fleuve. Loin du **Fleuve** de Jean Renoir (1951), **Narmada** forme un diptyque historique, de part et d'autre des idéologies du progrès industriel, avec l'épisode **Hirakud, la diga sul fiume Mahadi** de Roberto Rossellini (pour sa série **L'India vista da Rossellini**, 1959), qui décrivait l'émergence de l'Inde moderne avec la construction d'un barrage dans l'Odisha. Surtout, au regard du cinéma contemporain, **Narmada** s'inscrit spontanément dans la tradition des poèmes descriptifs parfois – et de plus en plus souvent – polémiques, dont les films de Peter Hutton constituent les fers de lance (en particulier **Images of Asian Music**, 1973-1974 et **At Sea**, 2007).



Grégory Cohen et Manon Ott en décrivent la genèse, les principes et l'horizon.

Pouvez-vous nous rappeler votre formation respective ?

Nous venons tous deux d'un double parcours en recherche et en réalisation de films. Manon s'est formée en sociologie avec une spécialisation dans l'étude des mouvements sociaux et Grégory en science politique. Plaçant au cœur de notre travail la question de l'émancipation, nos recherches nous ont d'abord fait rencontrer des mouvements sociaux à l'étranger. Nous nous sommes intéressés à un soulèvement populaire en Birmanie ou encore à la façon dont les artistes birmans s'organisaient pour créer et résister sous la dictature et face à la censure.

En parallèle, notre passion commune pour la photographie, notamment argentique, nous a amenés à travailler très tôt en images. Ces travaux de photographie documentaire ont donné lieu à des expositions ou encore à un livre de photographies et récits de vie sur la Birmanie aux éditions Autrement¹. Puis, peu à peu, la photographie nous a conduits au cinéma. Nous avons suivi ensemble une formation en réalisation de films à l'université d'Evry [Master 2 *Image et société*, département de sociologie], qui travaille la rencontre entre arts et sciences sociales, et qui fut l'occasion de réaliser deux films². **Narmada** est le premier film que nous avons coréalisé à l'issue de cette formation. Depuis, en parallèle d'autres projets artistiques, nous continuons chacun d'explorer ce dialogue entre recherche et cinéma.

Quand et pourquoi le projet **Narmada** est-il né ?

La Narmada est l'un des sept fleuves sacrés que compte l'Inde. Il traverse le pays d'Est en Ouest pour se jeter dans l'océan indien. Depuis 1961, le gouvernement indien avait le projet d'y



établir l'un des plus grands complexes de barrages jamais construits. "Les barrages seront les temples de l'Inde moderne", proclamait Nehru à l'indépendance du pays. Brandi au nom du Progrès, ce projet entraîne pourtant l'expropriation et le déplacement de milliers de personnes dont les terres disparaissent sous les eaux des réservoirs. Les travaux ont débuté au début des années 1980. Et les habitants de la vallée se sont organisés pour stopper ces barrages dans un mouvement qui devint vite l'un des plus grands mouvements populaires indiens, faisant voir au monde combien ces grands barrages sont aussi les symboles d'une humanité prise dans un cycle de destruction de la nature et du pluralisme culturel. Dans les années 1990, le mouvement a pu faire stopper la construction d'un barrage pendant plusieurs années. Il a aussi incité la Banque mondiale à retirer son financement du projet. Mais les travaux ont repris en 2000. Aujourd'hui, la plupart des barrages sont achevés ou presque.

Manon avait réalisé une recherche sur ce mouvement social. Ce qui l'a particulièrement intéressée dans ce conflit autour de la Narmada, c'est que ce mouvement populaire interroge tout un modèle de société fondé sur un imaginaire économique. Il questionne en profondeur les choix de société derrière de tels projets : "Qui décide ce que signifie le progrès ?" "A qui bénéficie-il ?" Au fond, la Narmada cristallisait différentes visions du monde en conflit. Et les questions que ce mouvement soulève n'avaient rien perdu de leur actualité. Elles sont au contraire éminemment contemporaines.

En 2007, nous avons rencontré ensemble les activistes du mouvement. Les échanges que nous avons eus avec eux nous ont donné envie de parcourir le fleuve et de rencontrer des habitants de la vallée afin de mieux comprendre ce que représentait ce fleuve pour lequel ils se battaient. C'est là qu'est né le désir du film.

La question des mythes qui fondent nos sociétés est devenue centrale dans ce projet. Nous souhaitions mettre en tension différents imaginaires autour du fleuve : ceux qui animent la construction des grands barrages et

ceux qui existent dans la vallée, comme cette légende sur la déesse Narmada qui ouvre le film. Sans les opposer de façon binaire, il s'agissait de les mettre côte à côte pour souligner combien l'imaginaire économique à l'origine des grands barrages repose lui aussi sur des mythes : les mythes du progrès, de la technique, de la vitesse... qui sont aux fondements des sociétés capitalistes.

Et puis, nous souhaitions également travailler la question de l'envoûtement. Plusieurs légendes racontaient que la Narmada était un fleuve-déesse, qui envoûtait ceux qui s'en approchaient. D'un autre côté, la démesure du projet de barrages et la célébration de ses bienfaits par les élites politiques et économiques semblaient aussi relever d'une sorte d'envoûtement ou d'hypnose collective, comme en témoignaient par exemple les films d'archives sur les barrages produits par le gouvernement indien qui sont de véritables odes au progrès et à la modernité.

Ces questions nous ont habitées tout au long de ce projet, mais nous souhaitions plus les traiter par évocations. Petit à petit, le chemin que nous avons donc choisi pour le film a été celui d'une rêverie, d'une lente dérive le long du fleuve. Avancer sur le fleuve vers l'estuaire correspondait à cette envie de parler d'un processus et d'une société en marche. Les transformations de la vallée se produisant sur des décennies, elles ne sont pas visibles à l'œil nu. Pourtant, tout un monde est déjà englouti sous les eaux. Il nous fallait donc trouver un procédé cinématographique qui restitue les enjeux matériels autant qu'immatériels du conflit de la Narmada.

A quoi correspondait le choix du Super 8, en ce temps où votre génération tourne en numérique ?

Le Super 8 ne s'est pas imposé d'emblée. Il est d'abord arrivé de manière intuitive avant de faire de plus en plus sens. Peu de temps avant que nous commencions à écrire **Narmada**, nous avons découvert le travail sur pellicule dans des laboratoires comme l'Abominable et l'Etna en région parisienne. Nous sommes partis en repérages avec une caméra Super 8

Narmada

2012, 44', couleur, documentaire

Réalisation : Manon Ott, Grégory Cohen

Production : TS Productions, CNRS Images, Vosges Télévision Images Plus

Participation : CNC

Une barque glisse lentement sur une immense étendue d'eau d'où émergent le toit d'un temple et quelques arbres. Retenues par une trentaine de barrages, dont deux géants, les eaux de la Narmada, l'un des sept fleuves sacrés de l'Inde, ont englouti la vallée. A la surface et sur ses rives errent les "noyés". Privés de terre, sacrifiés au nom de la démocratie et du progrès, ils crient leur colère.

Les poètes descendent les fleuves, les conquérants les remontent. Lutter contre le fleuve, remonter à la source, construire des barrages, c'est le fait des conquérants. Descendre le fleuve, faire corps avec le monde, se disperser dans l'océan comme le bateau ivre de Rimbaud, c'est le fait des poètes. S'il y a dans **Narmada** quelque chose qui rappelle Aguirre, la colère de Dieu – horizon de brume, berges mystérieuses, apesanteur des flots, ambiances sonores parfois électriques où l'on perçoit des cris d'oiseaux – Manon Ott et Grégory Cohen ont pris le parti de descendre le fleuve. Leurs belles images Super 8 composent un poème triste. Filmer la Narmada, c'est filmer le désastre. Comment faire corps avec ce fleuve ? La surface immense a tout recouvert, comblé le paysage de sa masse étale. Dans ce décor fantomatique, certains cherchent ce qui fut autrefois leur demeure. D'autres témoignent d'une lutte acharnée de plus de 25 ans pour obtenir enfin les réparations promises par l'Etat. **S.M.**

dans nos bagages en plus d'une caméra vidéo. A notre retour, les quelques images Super 8 nous ont beaucoup plus parlé que les heures de rushes vidéo. La texture très singulière de la pellicule, granuleuse, fragile, ces images presque évanescentes, nous ont intéressés pour travailler les imaginaires autour du fleuve, mais aussi les traces d'un monde en train de disparaître sous les eaux des réservoirs que nous traversons.

Filmer en Super 8, c'était aussi expérimenter une autre façon de faire, plus artisanale, plus radicale. Cela engendrait certaines contraintes (peu de bobines, un son désynchronisé...) qui commandaient un autre rapport au temps, à l'observation et à l'enregistrement. Il fallait aussi réinventer la bande son. C'est vrai que le Super 8 est un format de tournage en train de disparaître. Les normes industrielles et commerciales qui dominent sont en effet du côté de la technologie numérique. Pourtant, il nous semble important de maintenir une pluralité de façons de fabriquer des films et surtout la possibilité de choisir laquelle convient à chaque film. Filmer cette vallée en train de se transformer, de disparaître, mais aussi de résister, avec un support qui lui aussi tend à disparaître, faisait sens.

Comment se sont organisées les phases de votre travail ? Avez-vous assumé toutes les tâches ensemble ? Comment avez-vous rencontré les protagonistes de Narmada ? Comment communiquiez-vous ?

Nous sommes partis deux fois en repérages pour rencontrer les habitants de la vallée et parcourir le fleuve. Les activistes du mouvement nous ont aidés à rencontrer les protagonistes du film. Chaque fois, nous étions accompagnés d'un traducteur parlant la langue locale qui pouvait varier d'une région à l'autre. Ces quatre mois de repérages nous ont permis de nous imprégner de la vie au bord du fleuve, de passer du temps dans chaque village et d'y nouer des liens. Nous avons aussi pu faire de premiers essais filmiques pour ensuite écrire le film.

Rentrés en France, nous avons travaillé l'écriture ensemble, en discutant beaucoup et en procédant par allers-retours. Le tournage s'est ensuite passé en deux temps (2009 et 2010), chaque fois pendant la mousson. Cette période nous intéressait pour ses lumières et son atmosphère : il y avait souvent de la brume et la nature était omniprésente. Nous souhaitions que le film baigne dans cet univers aquatique et organique.

L'ingénieur du son Jocelyn Robert nous a accompagnés sur les deux tournages. Pour l'image, nous filmions à tour de rôle en fonction des situations. La bande image et la bande son ont été tournées de manière assez autonome.



Cette méthode s'est poursuivie au montage.

Votre film s'avère à la fois combatif, fraternel, poétique, mélancolique. Comment caractériseriez-vous votre style ?

La question n'est pas facile... Nous dirions que *Narmada* propose une sorte de poème engagé. Il privilégie l'allégorie pour interroger de façon critique ce processus de développement dans lequel sont prises nos sociétés. En décrivant une sorte de désert aquatique, le film prend acte de la violence de ce processus, mais il ne s'arrête pas à ce constat. Il montre combien, si la résistance est fragile, elle est pourtant vitale. Le film se veut en effet combatif et souhaite rendre sensible aux voix et aux résistances de la vallée. Loin de tout didactisme, il fait le pari que la forme peut aussi porter le sens. Il cherche dans le domaine de la poésie la possibilité de restituer la puissance de vie de ce fleuve, comme de ceux qui luttent. *La Narmada survivra* dit, de manière presque incantatoire, un homme, pour qui les barrages ne semblent destinés qu'à devenir des reliques du XX^e siècle. *Mais elle survivra parce que nous nous serons battus*, précise-t-il, comme si c'était au fond la seule voie possible.

Souvent, les cinéastes se portent au secours de luttes émergentes, dans la violence d'un événement. Dans ce cas précis, il s'agit au contraire de s'inscrire dans la longue durée d'un combat, et de prolonger une tradition vieille de vingt ans. En quels termes avez-vous réfléchi cette dimension très spécifique ?



A côté de son combat contre la construction des barrages et autour du relogement des familles déplacées, le mouvement de la Narmada en effet mène une lutte de longue durée sur un plan plus idéologique en prônant un changement profond de société. C'est ce qui nous a intéressés. Nous avons filmé des activistes du mouvement dans les actions qu'ils continuent de mener aujourd'hui mais n'avons finalement pas gardé ces images au montage. Le mouvement n'était plus aussi fort qu'il a pu l'être dans le milieu des années 1990. Pourtant une flamme brûlait encore dans la vallée. Il nous a semblé qu'un des moyens d'accompagner cette lutte était de pointer les mythes derrière ces grands projets de développement. Car dès lors que ces mythes s'ébranlent, de nouveaux possibles peuvent s'ouvrir.

Vous aviez vu le Narmada d'Anand Patwardhan, comment formuleriez-vous les différences entre vos films respectifs ? Et plus généralement, que pensez-vous de son œuvre ?

A Narmada Diary d'Anand Patwardhan a été tourné en 1995, en plein cœur du mouvement, lorsque celui-ci avait réussi à faire stopper la construction du plus grand des barrages. Comme dans ses autres films, il offre un précieux témoignage en cinéma direct de l'intérieur de la lutte. Quand nous nous sommes rendus dans la vallée en 2007, la situation avait changé. La construction du barrage avait repris depuis 2000 suite à un ordre de la Cour Suprême indienne, et il était presque achevé. L'enjeu pour nous était alors de trouver le



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

En naviguant sur le fleuve Narmada jusqu'à son estuaire, Manon Ott et Grégory Cohen filment et écoutent son histoire, de son origine mystique aux contestations anti-barrage. De longs plans d'arbres engloutis par les eaux, poétiques et fantomatiques à la fois, occupent une grande partie du film. Le grain et les couleurs du Super 8 renforcent le rythme contemplatif. Sur des scènes de vie quotidienne au bord du fleuve, nous entendons en voix off divers témoignages. La lutte est toujours présente, la population ne semble pas résignée, bien que des images d'archives des années 1970 en noir et blanc nous montrent que la bataille fut plus acharnée. Le retour à la couleur et aux teintes saturées accentue cette vision d'un monde en voie de disparition, fragile. L'usage du Super 8 en parallèle aux archives donne au film un ton original. Le travail du son, le bruit de l'eau occupent une place importante, également dans la narration du film. Esthétique et instructif.

Sarah Doucet (Médiathèque, Orléans)

moyen, par le cinéma, de donner à ressentir et prolonger cette lutte.

Quels sont les films et les œuvres qui vous inspirent ?

Il y en a beaucoup, qu'il s'agisse de classiques, comme les films de Pasolini, qui font appel à la poésie tout en portant un regard critique sur la société, ou d'œuvres moins connues. Globalement nous apprécions tous deux les auteurs qui travaillent ensemble le politique et le sensible, et expérimentent ou cherchent des formes nouvelles. A l'époque de **Narmada**, nous visionnons aussi beaucoup de films de cinéastes voyageurs, comme ceux de Robert Kramer (**Route One USA**), Chris Marker (**Sans soleil**), Johan Van der Keuken (**Journal**), ou encore de Nicolas Rey (**Les Soviétiques plus l'électricité**) ou Philippe Cote travaillant en Super 8. Nous sommes aussi sensibles et inspirés par un cinéma politique et engagé.

Narmada a-t-il été montré en Inde ? Et depuis votre film, la situation a-t-elle évolué ?

Oui, nous avons transmis le film aux activistes du mouvement de la Narmada, et nous prévoyons aussi de retourner dans la vallée avec un équipement pour le projeter dans les villages que nous avons traversés. Mais le film n'a pas encore été vu dans des festivals là-bas. Quant à la situation actuelle, les derniers barrages sont en voie d'être achevés. Grâce à la lutte qu'ils ont menée, les habitants peuvent négocier de meilleures compensations en échange des terres perdues. Le mouvement concentre aussi ses actions sur un aspect juridique, faisant bouger des lois et des pratiques de sorte qu'à l'avenir, de tels projets de développement ne puissent plus se dérouler de la même façon. Bien que les barrages se poursuivent, cette lutte a déjà fait bouger des lignes. Elle a ouvert un débat national et même international sur ces questions sociales et environnementales, mais aussi sur le type de société dans laquelle nous voulons vivre.

Pouvez-vous nous décrire le travail du collectif **Les yeux dans le monde**³, qui associe des cinéastes, des photographes, un dessinateur, etc. ?

Le collectif a été créé en 2003 sur cette rencontre entre expression artistique, pensée critique et engagement. Il réunissait des amis, souvent issus de formations en sciences sociales ou bien en cinéma, photographie ou dessin. Nous avions envie de mettre nos forces en commun pour penser des espaces de rencontres et de création prenant à bras le corps la question du politique. Ainsi nous avons réalisé des créations collectives, organisé des conférences ou encore des ateliers

en région parisienne, ainsi que le festival itinErrance. Pendant cinq ans itinErrance a pris place aux Voûtes, dans le 13^e arrondissement à Paris, proposant des films documentaires ou expérimentaux, des expositions et des débats réfléchissant autour des thèmes de l'exil et des migrations. Les personnes réunies dans ce collectif ont en commun d'avoir une démarche documentaire et engagée dans leurs travaux. Aujourd'hui, si nous n'organisons plus itinErrance, nous partageons encore des projets de création et réfléchissons à de nouvelles formes de collectif.

Quels sont vos nouveaux chantiers visuels ?

Des berges de la Narmada nous sommes revenus à celles de la Seine, en banlieue parisienne. Nous réalisons actuellement deux films dans un quartier populaire de la ville des Mureaux dans les Yvelines, où nous travaillons tous deux depuis plusieurs années et avons fait le choix d'habiter dans le cadre de ces projets. A côté de ces films, nous préparons chacun une thèse à l'Université d'Evry. Ces recherches reviennent sur ces expériences filmiques et continuent d'explorer cette rencontre entre pratiques artistiques et recherche, qui fonde nos parcours respectifs.

Manon s'intéresse aux possibilités du cinéma pour donner à voir des expériences à la fois sensibles et politiques d'hommes et de femmes qui vivent et se réorganisent aux marges de la société. Elle prépare un long métrage documentaire sur l'engagement dans cette cité, où elle rencontre et filme des personnes qui réinventent leur vie, entre poésie et révolte.

Grégory prépare un film sur l'adolescence et l'amour dans la cité. Il s'interroge sur la fiction comme mode d'exploration du réel. Ce travail s'appuie sur des ateliers cinéma que nous réalisons dans le quartier avec des jeunes de 15 à 18 ans.

De nouveau, il s'agit de projets au long cours, qui privilégient le temps de la rencontre et un engagement dans la durée.

Propos recueillis par Nicole Brenez,
octobre 2014

1 Birmanie, rêves sous surveillance, photographies et textes de Manon Ott & Grégory Cohen, illustrations de Mathieu Flammarion, Paris, éd. Autrement, 2008.

2 Petits aménagements avec l'Occident, sur le quotidien d'un moine bouddhiste en région parisienne (Grégory Cohen, 2007, 20'), et **Yu**, film en noir et blanc sur le parcours solitaire d'une jeune demandeuse d'asile à Paris (Manon Ott, 2008, 20').

3 www.lesyeuxdanslemonde.org

de bruit et de fureur



Présenté pour la première fois en France au festival Entrevues à Belfort en 2012, **Leviathan**, de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel, explore une voie inédite pour l'ethnographie visuelle. Tourné à bord d'un bateau de pêche industrielle, le film se donne comme un violent laboratoire visuel et sonore, où se déploient sans partage le sublime et la terreur d'une lutte à mort entre l'homme et l'océan. Entretien avec les deux cinéastes, par Jérôme Momcilovic.

La forme expérimentale de *Leviathan* tend à rendre inopérantes les catégories usuelles : sa matière est documentaire, mais le film est aussi bien un film d'horreur, un poème visuel... Le définiriez-vous tout de même comme un documentaire ?

Nous pensons qu'il appartient au spectateur de répondre à cette question, qui n'est simple qu'en apparence. La frontière entre documentaire et construction narrative est poreuse par nature : la fiction s'immisce inéluctablement dans les faits, et inversement. Qualifier un film de documentaire revient à décider que l'on a affaire à un enregistrement du monde tel qu'il est, et non tel qu'il a pu être ré-imaginé. La nature d'un film dépend donc de la façon dont on décide de l'appréhender, et pas seulement de sa matière. En outre, *fiction* et *faits* ont en commun la même étymologie : *facere*. En ce qui nous concerne, le film ressemble à un enregistrement de notre rencontre avec les éléments qui sont à l'écran : l'océan, le bateau, les poissons et les crustacés, autant que les pêcheurs. Mais cela ne veut pas dire que cet enregistrement est dénué de subjectivité et de fantasme. Certains spectateurs ont préféré interpréter **Leviathan** comme un film d'horreur, un film de science-fiction ou encore un poème. Est-ce que cela signifie que pour ces spectateurs le film n'appartient plus au registre documentaire ? Sûrement pas.

Le film s'ouvre sur une citation du *Livre de Job* et traverse différents registres mythologiques. Son titre lui-même pourrait aussi bien renvoyer au récit biblique qu'au texte de Hobbes... Pour vous qu'est-ce que ce *Leviathan* ? Le bateau ? L'océan ? La nature ? Le capitalisme ? Le film lui-même ?

Là encore, ce n'est pas à nous de le dire. Les cinéastes, pas plus que les écrivains ou les poètes, ne doivent avoir le monopole de la compréhension de leur travail. Ils sont même, au

fond, les moins bien placés pour en parler. Nous pensons sincèrement qu'en dépit de ce titre, de la dimension cosmologique du sujet et de sa relative indifférence au *hic et nunc* déictique du documentaire humaniste, le film existe sur un plan plus analogique qu'allégorique. Mais s'il faut s'interroger sur ce registre symbolique, pourquoi le *Leviathan* devrait-il symboliser une seule chose ? Si le *Leviathan* désigne l'océan ou le cosmos, alors ne nous désigne-t-il pas *nous*, tout simplement ? Et s'il doit s'agir de notre pillage aveugle des ressources marines, ne peut-il pas aussi désigner la revanche de Gaïa sur l'homme ? Ce titre revêt pour nous une dimension beaucoup plus mythologique que dans les écrits de Hobbes ou de William Blake. D'où notre choix de cet épigraphe du *Livre de Job*, plutôt que, mettons, *Moby Dick*...

Et pourtant *Moby Dick* est bien une référence pour le film, puisque vous avez tourné au large des côtes de New Bedford, où s'ouvrait le roman de Melville.

Dans l'histoire de la littérature, le roman de Melville constitue probablement la vision la moins romantique, la plus indisciplinée et monstrueuse, de la relation de l'homme à l'océan. A partir du moment où il dépeint le labeur extrême de la pêche industrielle, **Leviathan** rejoint fatalement toute une histoire d'études visuelles sur le travail des marins, une histoire qui passe par David Octavius Hill, Robert Adamson, Robert Flaherty et John Grierson. Mais nous avons essayé de résister à la fois au romantisme et à l'anthropocentrisme qui sont souvent le propre de cette tradition. Nous avons voulu filmer au contraire une relation beaucoup moins sentimentale entre l'homme et le monde marin.

Comment ce projet a-t-il pris forme ? Avez-vous établi d'emblée un protocole de filmage ? Notre première idée était très différente de ce

Leviathan

2012, 88', couleur, documentaire

Réalisation : Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel

Production : Sensory Ethnography Lab, Arrête ton cinéma

Les ethnologues Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel ont suivi à six reprises les sorties en mer d'un chalutier de New Bedford, armés de caméras miniatures qu'ils fixent en haut des mâts, sur les bastingages ou font passer de main en main pour impliquer les pêcheurs. Le résultat, sans pareil, les entraîne aux marges du cinéma, dans le flou, le crayeux, le distendu, les flux et les humeurs.

Le Sensory Ethnography Lab à Harvard auquel appartiennent les deux réalisateurs dit beaucoup de **Leviathan** en le plaçant à la croisée du film ethnographique – la pêche industrielle filmée de l'intérieur, à même les entrailles – et de l'expérience sensorielle. Le film corrode en effet espace et temps, déçoit toute idée de point de vue, congédie récits et événements. Il s'installe là où s'affrontent ciel et mer, homme et éléments (combat sans âge, éternellement recommencé), se laisse aller au rythme de la mer, prête l'oreille à l'incessante occupation du monde, va tout près des oiseaux et des poissons, quitte notre hauteur d'homme. Mais justement, à mesure de cette pêche sauvage, qui – au couteau comme à la caméra – découpe, débite, taille, calibre et redimensionne aussi bien les hommes que les animaux, naît le soupçon que **Leviathan** ait su saisir, loin du mythe, ce qui fonde l'holocauste de notre temps : le regard désubjectivé du capital, vaste système à produire du même en batterie. **M.C.**



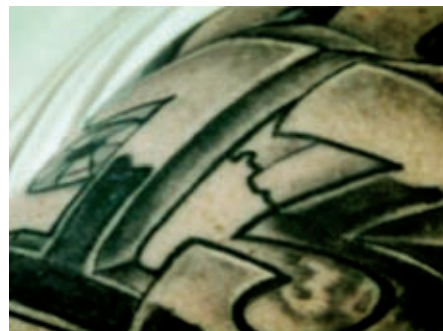
Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Leviathan est d'une qualité et d'une audace incroyables. Le début du film est proche d'une abstraction parfaite. Le spectateur peut se croire embarqué dans un film d'horreur où les repères familiers sont absents et où l'intensité dramatique est à son comble. Les effets visuels et sonores nous plongent dans un monde inconnu. Puis, au bout de quelques minutes nous apercevons les premiers personnages, encapuchonnés sous des cirés rouges ou jaunes, silhouettes fantomatiques, sur ce que l'on comprend être le pont d'un bateau. Les caméras prennent des angles impressionnants, dans les filets au milieu des poissons, dans la mer, sur les marins... Les images sont fabuleuses ; le son ne cache rien du vacarme assourdissant à bord. Nous assistons éberlués à un combat titanesque entre l'homme, les machines et la mer. Ce film est sujet à de nombreuses interprétations et se révèle un puissant documentaire sur la mer et le métier de pêcheur. Il en renouvelle totalement la vision.

Jean-François Baudin
(Bibliothèque départementale publique du Rhône, Bron)

à voir

sel.fas.harvard.edu



qu'est devenu le film. Nous avons commencé à filmer sur le port de New Bedford, avec l'idée de faire un film sur la pêche sans jamais filmer la pêche ni l'océan. De l'été 2010 au printemps 2011, nous avons donc filmé, à terre, différentes activités liées à la pêche, jusqu'à ce que le capitaine du F.V. Athena nous invite à embarquer. Nous avons finalement fait six voyages en mer, de deux à trois semaines à chaque fois. Et cette rencontre avec l'océan s'est révélée si puissante que nous avons repensé le film. La majesté, l'horreur, la puissance écrasante de l'océan sont sans équivalent parmi ce que nous aurions pu filmer en restant à quai. Le tournage a été exténuant, physiquement comme psychologiquement. Difficile de décrire cette expérience sans donner l'impression de verser dans l'auto-apitoiement ou au contraire dans l'auto-célébration. Disons seulement que pour l'un ce fut proche de la troisième terrasse du purgatoire de Dante, et pour l'autre de l'enfer tout court. Concernant le filmage lui-même, nous n'avions aucun plan pré-établi, mais nous avions tous deux à cœur de partager le film avec les pêcheurs et de les y associer d'une manière ou d'une autre – un peu sur le modèle de l'anthropologie partagée évoquée par Jean Rouch.

A quel moment avez-vous décidé d'utiliser une multitude de petites caméras GoPro plutôt qu'une seule caméra ?

Il nous a semblé intéressant d'expérimenter avec ces caméras miniatures qui pouvaient facilement passer de main en main, circuler entre les pêcheurs et nous sans interruption, en sorte que le film fonctionne comme une véritable rencontre. Nous avions également prévu d'utiliser de notre côté des caméras plus lourdes et traditionnelles, mais miraculeusement la mer les a englouties les unes après les autres. En y repensant aujourd'hui, nous voyons cela comme un cadeau très généreux de Mère Nature. Avec ces caméras professionnelles, nous aurions obtenu des images plus conventionnelles et insipides, sans intérêt figural. Très vite, nous n'avions plus à disposition qu'un appareil photo numérique et ces caméras GoPro. Esthétiquement, leur rendu était proche de l'expérience que nous avions vécue à bord :

des images volontiers abstraites et surréelles, qui accentuaient, du fait de leur qualité limitée, le mélange de beauté et d'horreur propre au massacre organisé de ces expéditions de pêche industrielle. En outre, elles nous ont autorisé un type de filmage qui engageait le corps entier, une relation très physique à notre objet, entre maîtrise totale et perte de contrôle absolue. Fixées sur le corps des pêcheurs, ou sur nous-mêmes agrippés aux parois du bateau, les GoPro ont capté la lutte constante qui se joue ici avec la force des éléments, et situé idéalement la place de l'humain et des machines dans le cosmos – ce changement d'échelle constant, d'une seconde à l'autre, entre le monde de Lilliput et la gueule du Leviathan.

Nous avons pu faire des choses que nous n'aurions jamais faites sans elles : fureter dans tous les recoins du bateau, plonger dans la nuit, approcher les pêcheurs jusqu'à les toucher, parfois même nous cramponner à eux, ramper parmi le flux des poissons déversés et agonisant sur le pont, entre les mouettes venues picorer leurs entrailles... Seules ces caméras pouvaient nous permettre d'être aussi engagés physiquement parmi les machines, les êtres et les éléments. Et cela nous semblait d'autant plus intéressant que ces caméras miniatures, dédiées aux sports extrêmes, ont généralement vocation à glorifier les exploits de ceux qui les utilisent. Elles nous ont permis au contraire de situer l'humain dans une matrice écologique plus vaste et vertigineuse, qui n'en finit pas de nous signaler notre petitesse alors même que nous sommes en train de la détruire.

Comment avez-vous travaillé avec les pêcheurs ? A-t-il été difficile de les convaincre de s'associer à ce projet ?

C'est le capitaine de l'Athéna lui-même qui nous a invités à filmer à bord – et d'autres nous avaient fait la même proposition. Ce sont donc eux qui ont eu l'initiative, même s'ils étaient bien sûr un peu inquiets et suspicieux. A vrai dire, notre présence était surtout vue comme une distraction dans leur quotidien de travail très dur, répétitif et intense. Ainsi qu'une opportunité de partager leur expérience. Leur désir, qui s'est révélé très émouvant, de faire connaître

leur quotidien, s'explique par le fait que les gens qui travaillent en mer sont généralement très marginalisés. Il leur a semblé très vite naturel de nous prendre les caméras des mains, sans même nous le demander. Et ça l'était tout autant pour nous : une relation de confiance et de respect mutuel s'est vite établie.

Leur seule crainte, au départ, était que nous soyons des *trous du cul environnementalistes*, qui auraient fait d'eux les boucs émissaires de la catastrophe environnementale que nous nous acharnons à infliger au monde. Alors oui, bien sûr, nous sommes des *trous du cul environnementalistes*, mais le problème est beaucoup plus complexe que cela et nous avons tâché de retranscrire cette complexité dans le film. Ils avaient tous vu nos précédents films, alors ils craignaient le pire. Mais ils ont pris conscience que nous étions là pour expérimenter des choses quand ils nous ont vus filmer jour et nuit, plus ou moins calés sur leur propre rythme, ou escalader le mât et les longerons, ramper parmi les poissons, couverts de sang ou penchés par-dessus bord pour filmer. Et surtout quand ils ont dû nous aider à scier et assembler des pièces de bois pour trouver des supports à nos caméras.

Comment le film a-t-il trouvé sa forme au montage ?

Depuis le début, nous avions l'intention de partager la paternité du film avec les pêcheurs et aussi, d'une certaine manière, avec les poissons et les crustacés, voire avec le bateau, la mer, les éléments. Mais sans savoir exactement comment y parvenir. Quand nous avons visionné les rushes des caméras miniatures – ces images qui avaient été, en quelque sorte, filmées par le corps même des pêcheurs – nous avons été confronté à une étrange combinaison de subjectivité et d'objectivité, quelque chose que nous avions le sentiment de n'avoir jamais vu au cinéma. D'une part, les images semblaient imprégnées d'une sorte de subjectivité incarnée qui nous paraissait très différente des formes habituelles du cinéma vérité, y compris les plus intimes. D'autre part, le fait qu'elles aient été filmées par des corps au travail (des corps occupés à leur tâche, occupés à survivre sur le bateau, si bien qu'ils avaient pratiquement oublié les caméras que nous avions installées sur eux) leur donnait une forme tout aussi inédite, et merveilleuse, d'objectivité – une absence quasi-totale de conscience cinématographique.

Dès lors, nous n'avons eu aucune hésitation à renoncer aux images que nous avions tournées nous-mêmes avec les caméras professionnelles. Néanmoins, il nous a fallu du temps pour trouver la structure du film. L'un de nos plus gros problèmes a été de décider quoi faire des pêcheurs eux-mêmes, à l'image. Leur présence



avait quelque chose de trop familier et stéréotypé. Puisque nous ne souhaitions pas faire d'eux des *personnages* au sens conventionnel du terme, quel type d'importance devions-nous leur donner dans le film ? De même que nous ne savions pas si nous devions commencer du côté de la figure humaine (l'expérience quotidienne des pêcheurs à bord) pour aller vers une échelle écologique et cosmologique, ou à l'inverse inaugurer le film dans le cadre d'une nature abstraite et mystérieuse pour ensuite amener les pêcheurs au premier plan. Finalement, nous n'avons fait ni l'un ni l'autre.

Face au film, le spectateur a une position très singulière, faite à la fois de sidération et d'inconfort. Aviez-vous à l'esprit cette question de la place du spectateur, au tournage et au montage ?

Nous sommes d'accord avec Alain Cavalier, lorsqu'il dit qu'il est presque impossible de faire un film qui soit aussi intelligent que le spectateur. Nous ne pensons jamais au spectateur quand nous tournons ou montons, excepté pour se demander si la représentation que nous mettons en place est "juste". Mais il est vrai qu'ici nous souhaitions qu'il puisse ressentir le mélange d'horreur insondable et de stupéfiante beauté que nous avons expérimenté sur le bateau.

La bande sonore du film, sur laquelle a travaillé Ernst Karel, est extrêmement élaborée. Diriez-vous qu'il s'agit néanmoins d'un son documentaire ?

La vie à bord du bateau a une intensité sonore

autant que visuelle, notamment parce que le son du moteur est si puissant qu'il rend vaine toute tentative d'avoir une conversation intelligible. Aussi, il a vite été évident pour nous que nous devrions donner au son une place équivalente à celle de l'image. Par ailleurs, le son est une matière moins codifiée, à laquelle il est moins facile de donner un sens univoque. Nous avons confié notre montage à Ernst Karel, qui est avant tout un musicien, mais aussi un ingénieur du son, un photographe, et surtout, tout comme nous, un anthropologue repentant.

La bande sonore, telle qu'enregistrée sur le bateau et mixée par nos soins, consistait alors en un ruban monotone et saturé de bruit, quelque part entre punk rock, heavy metal et grunge. Le son capté par les GoPro était doublement limité par la mauvaise qualité de leurs micros et par le fait que les caméras étaient protégées par des étuis *waterproof*. Mais nous avons été envoutés par ce résultat, qui avait à la fois quelque chose d'organique et de *machinique*, presque *cyborguien*. C'était comme si l'on entendait les caméras suffoquer tandis qu'elles plongeaient sous l'eau. Nous avons fait en sorte, au mixage, de souligner ces artefacts qui nous plaisaient beaucoup. Nous avons laissé Ernst travailler sur cette matière, ainsi que sur les quelques heures de son stéréo haute qualité que nous avions enregistrées parallèlement. Son mix en 5.1 *surround* a introduit beaucoup de modulations et de subtilités. Et le mix final qu'a fait Jacob Ribicoff a donné au film une nouvelle amplitude. Quant à savoir si ce travail de *sound design* a subverti la qualité *documentaire* du

son, ce n'est pas à nous de le dire.

Aviez-vous d'autres films en tête au moment de faire *Leviathan*? D'une manière générale, votre travail est-il guidé par des influences précises?

Les influences sont toujours multiples, et souvent inconscientes. Pour ce qui est de la représentation de la relation de l'homme et de l'océan, nous n'avions pas de modèle particulier et voulions seulement éviter la vision sentimentale, romantique, qui est le fait de beaucoup de films sur le sujet. Par ailleurs, nous admirons beaucoup de cinéastes : Jana Sevcikova, Pedro Costa, Sharon Lockhart, Claire Denis, Philippe Grandrieux... Mais nous ne saurions dire si leur travail a influencé *Leviathan*.

Comment définiriez-vous l'ambition du *Sensory Ethnography Lab*, que vous animez à Harvard et au sein duquel a été conçu *Leviathan*?

Le SEL a été conçu en 2006, comme une collaboration entre les départements d'art et d'anthropologie d'Harvard. Il est né de la frustration que pouvaient inspirer les limites de l'ethnographie visuelle, et avec l'ambition de trouver de nouveaux moyens de mêler l'ethnographie et l'esthétique. L'idée était de résister à la fois aux formes journalistiques du documentaire, à une tendance de l'anthropologie visuelle à privilégier le sens à l'être, à une *textologie* consistant à croire que les événements ne peuvent être rendus qu'en prose, et aussi, corollairement, aux formes d'art conceptuel ou post-conceptuel détachées du réel et de l'expérience. Pour cela, l'ambition commune aux membres du SEL consiste à expérimenter des formes qui puissent explorer les affinités de l'ethnographie visuelle avec d'autres formes d'art – le roman, la musique, la performance ou la poésie. Jusqu'ici, le SEL a produit des vidéos et des films mais aussi des pièces phonographiques (des documentaires sonores artistiques), des photographies et des installations. Aucun dogme ne préside à ces travaux, si ce n'est qu'ils sont tous inspirés par la réalité et tentent d'explorer de nouvelles voies pour représenter l'ampleur et la variété du monde. Et qu'ils s'efforcent tous de ne suivre aucune formule et de ne pas sombrer dans ce que Kant appelait le *sommeil dogmatique*.

Propos recueillis et traduits

par Jérôme Momcilovic, novembre 2014

arrêt sur image du poisson au sable

Pêcheurs de sable, telle est la nouvelle activité des pêcheurs du fleuve Niger, pour cause de raréfaction du poisson. Une mutation qui affecte directement les Bozos au Mali, population considérée depuis des millénaires comme "maître du fleuve". Mais jusqu'à quand cette nouvelle ressource du fleuve pourra-t-elle être exploitée? Andrey S. Diarra livre un film magnifiquement désabusé en constatant l'évolution des paysages et des hommes. Commentaires de Raphaëlle Pireyre.

Étrange chargement que celui de ces pirogues tristement échouées sur le sable. Les bateaux arrêtés au milieu des monceaux de sable pelletés avec force par un groupe d'hommes traduisent bien le renversement absurde dont est victime l'écosystème, et partant, l'économie du fleuve Niger. Asséchées, les eaux qui traversent le Mali commencent à manquer de poissons au point que les hommes de la région ont renoncé à pêcher, préférant draguer les profondeurs pour en remonter le sable. De cette vision des embarcations prises au milieu du sable naît l'impression que le cours du fleuve s'est arrêté et que l'homme cherche, dans un geste de désespoir, à reprendre la main sur le déroulement des choses.

Dans les rues de Bamako, des immeubles s'élèvent, des quartiers poussent à vue d'œil, résultat du massif exode rural et de l'attraction de la ville. Cet essor de la construction appelle logiquement une grande quantité de matières premières et notamment du sable dragué au fond du fleuve. Prenant acte lui aussi des profonds changements climatiques qui affectent la région, le peuple bozo, réputé pour sa grande connaissance de l'eau, s'est converti à la pêche du sable. C'est l'absurdité de ce paradoxe que dépeint *Hamou-Bèya* : en acceptant de puiser le sable des profondeurs, ces hommes assurent leur survie immédiate, mais contribuent à mettre d'autant plus en danger l'équilibre de la nature dans laquelle ils vivent. L'aller-retour entre passé et présent au cœur de cette logique d'adaptation, volonté de maintenir la tradition et nécessité de s'adapter à la modernité constitue une tension permanente au sein de cette profession nouvelle.

"Je suis Bozo. Je vis au Mali. Dans mon village de Séweri passe un bras du fleuve Niger, là où il se disperse dans la nature. Un Bozo ne connaît que l'eau. Quand l'eau est ta vie et

qu'elle t'abandonne, tu vas la chercher. On a dû remonter le fleuve pour trouver ce travail et s'en sortir."

Gala, personnage fil rouge de *Hamou-Bèya*, incarne à lui seul cette mutation contrainte de l'économie malienne. Sa voix expose les difficultés auxquelles doit faire face celui qui a quitté son village de pêcheurs pour devenir employé à la ville, au premier rang desquelles l'aspect rudimentaire du matériel. Gala plonge sans bouteille ni masque, de préférence la nuit, muni d'un simple seau qu'il vide dans sa pirogue de fortune. Qu'elles soient élémentaires ou augmentées d'un moteur, les embarcations qui parcourent le fleuve témoignent bien que cette volonté de s'adapter au changement se fait dans un contexte d'extrême pauvreté des moyens mis en œuvre. Face à la décrépitude du matériel, le vœu de modernisation des outils de travail prend les airs d'un bricolage un peu vain, d'autant qu'une usure galopante menace les bateaux.

Pour permettre la remise en état du parc de pirogues de l'entreprise qui les emploie, les pêcheurs offrent une participation physique pour tirer les bateaux hors de l'eau autant qu'un sacrifice financier pour parvenir à payer les travaux de rénovation. Nosco, leur patron, navigue entre les menaces et les cajoleries pour obtenir de ses subordonnés une "aide" sans laquelle, selon ses dires, il ne pourrait pas faire face à la concurrence grandissante. Car cet élan de solidarité se produit dans un contexte de forte compétition entre les différents commanditaires qui cherchent à se faire leur place sur le fleuve. Alors qu'est pointée du doigt la légitimité de tel ou tel acteur, c'est finalement la viabilité même de cette activité qui est mise en question.

"En tout marché, quand il y a trop de fournisseurs, les prix baissent" résume Nosco, dont les méthodes de management et le sens du





Hamou-Bèya, pêcheurs de sable

2012, 72', couleur, documentaire

Réalisation : Andrey S. Diarra

Production : D'S Productions, La SMAC, TV Rennes 35 Bretagne

Participation : CNC, Africadoc, Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud, IDFA, CR Aquitaine

commerce pourraient s'appliquer à n'importe quel type d'échange marchand. A travers cet exemple précis, Andrey S. Diarra cherche à ausculter les ressorts du dynamisme économique du Mali.

Or, la très large place laissée à la parole au sein des moments de travail révèle à quel point la mutation de l'activité économique face au changement climatique ne va pas de soi. Entre Gala et ses collègues, la parole est convoquée pour tenter de trouver des solutions aux problèmes rencontrés dans le travail. Les mots de la négociation et de la persuasion sont ceux de Nosco, qui parle sans relâche avec acheteurs, employés, société de réparation des bateaux ou concurrents. L'ordre et les heures de circulation sur le fleuve, la distance entre les bateaux, tout ce qui concerne l'usage du fleuve est soumis à discussion, à réglementation. Outre les risques de la navigation aggravés par la forte fréquentation, ces règles sont aussi élaborées pour réguler l'enjeu d'une lutte de territoire et de pouvoir.

Même si l'objet de la transaction a changé, passant du poisson au sable, le fonctionnement de la chaîne économique n'en demeure pas moins semblable. Pourtant, l'idée que cette organisation nouvelle pourrait être de courte durée est au cœur des préoccupations. La volonté de la réglementer tient à ce désir de ne pas en gâcher la pérennité. Car avec cette mutation contrainte, la récolte du sable menace d'arriver à extinction au bout de quelques années seulement.

"L'abondance de l'eau et du poisson nous a



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

Comme partout ailleurs sur la planète, rien ne va plus chez les Bozos, sur les bords du fleuve Niger. Le désordre climatique et la raréfaction du poisson ont décidé certains à aller chercher du travail à Bamako. Là-bas, ils pêchent aussi, mais du sable. Un travail harassant qui consiste à se rendre en pirogues dans un lieu du fleuve où le sable est propre à la construction, à remonter le sable sur les embarcations et à livrer le tout sur le chantier du patron local, qui s'enrichit en palabrant. L'intérêt du film est de voir la vie quotidienne, prétexte à de courtes scènes parfois désopilantes, comme la bagarre des piroguiers pour partir les premiers sur le fleuve ou les négociations ardues pour obtenir le meilleur prix pour un chargement de gravier. La caméra observe avec un regard "ethnographique", ce qui nous permet d'entrer dans les cases et d'assister à des moments intimes de la vie de famille. Un regard proche qui donne au film cet air d'évidence et de naturel qui manque souvent cruellement aux documentaires sur l'Afrique. Arlette Alliguié (BPI, Paris)

Au Mali, comme beaucoup d'autres jeunes Bozos confrontés à l'inquiétante raréfaction du poisson dans les eaux du Niger, Gala Sabé a quitté son village des rives du fleuve pour devenir pêcheur de sable dans une entreprise de Bamako. Vivant convenablement de son travail avec ses femmes et ses jeunes fils, il se heurte néanmoins à un horizon économique incertain et à la crainte de voir se diluer progressivement ses racines bozos.

Si Gala s'est éloigné de sa famille et de son village dans l'espoir de vivre mieux, son travail de pêcheur de sable est néanmoins extrêmement éprouvant et précaire : des nuits entières à plonger dans le fleuve pour remplir sa pirogue d'un sable qui sera revendu aux chantiers de la ville ; une concurrence de plus en plus acharnée et belliqueuse ; un sable qui, comme le poisson, devient lui aussi chaque jour plus rare et difficile à dénicher. Mais si, dans le même temps, il refuse de rompre tout à fait avec son peuple et sa culture d'origine, revenir chez lui semble inenvisageable. Comme le dit l'un de ses camarades : "Si nous sommes tous ici, c'est parce qu'au village c'est très difficile." A travers la situation de Gala, c'est finalement l'avenir de tout un peuple qu'Andrey S. Diarra sonde. Pour ces jeunes pêcheurs de sable et pour leurs enfants plus encore, le risque est grand de voir finalement disparaître peu à peu les secrets des Bozos, qui avaient fait d'eux les fils de l'eau. D.Tra.

permis de vivre là, en harmonie avec les esprits de l'eau", dit Gala. Dans cet appauvrissement du fleuve, c'est tout le rapport du peuple bozo à l'écoute de la nature qui se perd, et avec lui, son autonomie dissoute dans la dépendance accrue à des intermédiaires qui vont commercialiser le sable récolté. Les Bozos ne sont plus en mesure de se nourrir de leur pêche. La prise de conscience du changement les conduit à se plier à une forme de prolétarisation de leur savoir ancestral, perdant ainsi la spécificité de leurs connaissances qui les faisait respecter des autres peuples alentour.

Père de deux garçons, Gala enseigne son activité à son aîné, Diadié qui l'éclaire d'une petite lampe-tempête pendant qu'il plonge. A plusieurs reprises, il s'interroge : comment ses deux garçons vont-ils apprendre ce que c'est qu'être Bozo, puisque les traditions de ce peuple se perdent en même temps que son lien à la nature est rendu impossible par la raréfaction des richesses naturelles.

Pour Gala, il est important de revenir au village après les expéditions sur le fleuve. La fuite du temps qui voit mourir les hommes âgés et grandir les enfants lui donne conscience de l'importance de sa place chez lui, dans une chronologie plus vaste et ancienne que la sienne propre. "Il faut éduquer la jeune génération à être Bozo", dit-il, tout en ayant bien conscience de son propre processus d'acculturation, lui qui a quitté son village pour la ville. R.P.



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Lame de fond commence, l'air de rien, comme un pèlerinage sur les lieux de l'enfance : une grande maison à la campagne, où les parents soixante-huitards s'étaient établis et tenaient table ouverte. C'est dire si on ne voit pas venir le déraillement du récit d'enfance, quand la réalisatrice évoque le jour où son père a commencé ses abus sexuels. Et puis le récit s'emballe, en une bouffée délirante, qui déroute un instant avant que l'on plonge franchement au cœur de la folie paranoïaque d'une jeune fille. Affolante autobiographie intérieure, **Lame de fond** est peuplé de petits dessins qui se télescopent, de visions glanées dans la vie quotidienne qui nourrissent les obsessions. En ce montage fébrile d'images se lit une volonté, presque excessive parfois, de donner à tout prix *forme* au trauma, de le styliser pour le surmonter. Un film à la fois sincère, roublant, maîtrisé et sidérant sur le plan de sa forme et de son récit.

Alain Carou (BNF, Paris)

complot international

Primé en 2014 (prix Scam de l'œuvre d'art numérique, prix du documentaire au Festival international de films de femmes, prix Qualité du CNC) et montré dans de nombreux festivals, **Lame de fond** de Perrine Michel entrelace récit personnel et fiction, passé et présent, suggestion d'un journal filmé et animation, troubles psychiques et reconstruction. Entretien avec la réalisatrice.

Lame de fond est le récit d'une bouffée délirante. Il s'agit d'une question extrêmement sensible. Pour autant, le film n'étouffe pas le spectateur dans un sentiment univoque, il y a même un certain humour qui affleure.

Quand j'étais au cœur du délire, je n'avais pas envie de rire, c'était très sérieux ! J'étais sûre d'être au centre d'un complot international et, même si pour mes proches c'était impossible, je ne me rendais pas compte que j'avais glissé, que j'étais tombée en dehors du réel. J'ai décidé de faire un film alors que je croyais encore à la vérité de mon délire et c'est petit à petit, en écrivant, en tournant, et bien sûr en montant le film, qu'une distance a pu être construite et qu'une forme a pu rendre cet épisode racontable. Le montage n'a pas été toujours facile, mais avec Marie-Pomme Carteret, la monteuse, nous avons souvent ri en travaillant et il doit en rester des traces dans le film.

Les films à la première personne sont parfois jugés négativement par une partie des spectateurs ou des critiques. On parle de films-thérapies. Comment avez-vous pensé aux spectateurs en réalisant **Lame de fond ?**

Pour moi, il y a un début de film si le cinéaste part de sa vérité. C'est à cette condition que son film peut toucher chaque spectateur au plus près de sa propre intimité. Cette idée de l'universel, de ce qui est partageable, j'espère l'avoir atteinte dans mon film.

Et il y a un temps précieux, c'est celui où l'artiste, celui qui éprouve le besoin de créer, d'effectuer un geste, n'est pas encore dans l'intention de montrer quelque chose. J'ai éprouvé régulièrement cet état. Bien sûr, j'espérais faire un film pour qu'il soit vu, mais je ne pensais pas aux spectateurs en réalisant le film, c'était avant tout cette nécessité impérieuse qui me poussait. A chaque fois que j'ai douté, renoncé à faire ce film, ou fait face à la cen-



sure, y compris l'autocensure, cette nécessité s'est imposée à moi et m'a permis de continuer.

Est-ce que la réalisation du film vous a permis de combler certains gouffres ?

Oui, j'en suis sûre. La réalisation a duré cinq ans. Pendant ces cinq années, je poursuivais un travail de psychanalyse et le film n'aurait sans doute pas pu voir le jour sans cela. Et réciproquement, le travail du film a nourri celui de l'analyse, il m'a permis d'accéder plus profondément à l'histoire familiale – peut-être pas à colmater les brèches, les gouffres sont toujours là, mais ils sont mieux éclairés. J'ai le sentiment qu'une réparation a été opérée par le film lui-même : une réparation personnelle, privée, mais aussi une restauration du lien entre moi et les autres, moi et la société, disons le lien politique. D'ailleurs, le politique faisait partie de mon délire, délire qui fabriquait de la fiction à partir de l'opposition enfantine droite/gauche dans laquelle j'ai grandi. Mais je crois que mon film est avant tout politique dans ce qu'il pose comme parole sur un traumatisme. Et j'espère, dans le même élan que Charles Juliet qui vient de publier le septième tome de son *Journal*, que chaque spectateur trouvera pour lui-même quelque chose de nourrissant dans mon film.

Comment qualifiez-vous le genre cinématographique que vous avez choisi ? S'agit-il d'un documentaire, d'une autofiction, d'un journal ?

Je n'ai pas choisi de genre ! On pourrait dire que **Lame de fond** est un documentaire, mais c'est un film "transgenre". Au cours de mes études, j'ai abordé le cinéma par la fiction et j'ai découvert le documentaire dans un second temps. Aujourd'hui, je m'intéresse beaucoup à la lisière entre les genres et aux formes expérimentales. Et comme la représentation du délire est complexe – le délire est



Lame de fond

2013, 57', couleur, documentaire

Réalisation : Perrine Michel

Production : En rouge dans la marge

Participation : CR Aquitaine (ECLA), Atelier Graphoui/Bruxelles

Après la mort de son père, Perrine Michel retourne visiter la maison familiale que sa mère s'apprête à vendre. Les souvenirs d'enfance cèdent bientôt la place à un sentiment d'oppression et le parquet qui craque laisse échapper un terrible secret. Victime d'une bouffée délirante, internée à l'hôpital psychiatrique, la narratrice s'engage alors dans un parcours de rémission qui aboutit à l'écriture du film.

Objet déroutant, **Lame de fond** reconstitue le passage de la réalisatrice à travers un épisode psychotique. Passage qui s'amorce de manière insensible et pourtant radicale. Les traumatismes de l'enfance réveillés par la mort du père et la vente de la maison se changent en syndrome de persécution : la narratrice s'imaginer victime d'un complot politique, une machination de l'extrême droite forçant les hommes de sa famille à maltraiter leurs enfants. Les passagers du métro, les regards sur les affiches, les émissions de radio, tout semble la désigner, la surveiller. Les psychiatres à leur tour cherchent à étouffer la vérité. Et pourtant, tout doucement, arrive la fin du délire. Dans ce processus de guérison, le film joue une fonction cathartique. Pour témoigner de l'état de trouble de la narratrice, il emprunte les formes les plus poétiques, passant du flou à la photographie, faisant appel à l'animation et au collage. Celle qui "se faisait des films" parvient à se sauver par le cinéma. **S.M.**

à voir

perrinemichel.com

vrai pour la personne qui délire, alors que pour l'entourage on est dans la fiction – la question du vrai et du faux est au cœur du film.

Les spectateurs qui voient le film se disent immédiatement que le complot international est faux – sauf ceux qui ont été comme moi atteints de paranoïa – mais ce temps, celui du présent de la crise, avec toute la complexité qu'il implique, a guidé l'écriture et la réalisation. La question de la construction d'un souvenir devait aussi être constitutive du film : c'est la question de la mémoire, à partir de laquelle on peut partager quelque chose de réel, sur le mode du "Il était une fois". C'est donc à partir de ces coordonnées, ajoutées au fait que j'ai vraiment traversé l'histoire que je raconte, que la forme du film s'est dessinée.

"Je dis toujours la vérité, pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas" : c'est une phrase de Lacan.

La question de la vérité, c'est peut-être une question de langage : est-ce qu'on a les mots pour la dire ? Je pense, par l'expérience que j'ai faite, que l'on peut avoir accès à une certaine vérité, de l'ordre de l'inconscient collectif, et qui est aussi physique, de l'ordre de la mémoire du corps. Et on n'a pas forcément le langage verbal, les mots, pour l'exprimer. Par contre, on peut avoir le cinéma.

C'est vraiment la réalisation du film, notamment au moment du montage et de l'enregistrement de la voix, qui m'a révélé beaucoup. C'est comme si j'avais eu toutes les pièces d'un puzzle et que le montage m'avait permis de les assembler. J'avais écrit une voix quatre

fois plus longue que n'est la voix définitive du film et Marie-Pomme Carteret me disait souvent "ça, tu n'as pas besoin de le dire : regarde". Et en effet, petit à petit le film prenait corps, par le montage des images et des sons (nous avons fait le montage son et le montage image en même temps). La question de la vérité ne se pose vraiment pas de la même manière, s'agissant d'un récit écrit, oral, ou bien d'un récit cinématographique.

Quel rôle joue l'image dans **Lame de fond** ?

J'ai dû l'appivoiser, la caméra ! Je me rends compte que j'ai filmé selon une relation assez physique à la caméra et à ce que j'étais en train de vivre au moment où je tournais. Par exemple, j'avais écrit dans le scénario qu'il y aurait un moment filmé au milieu d'une foule oppressante dans une gare parisienne. Quand j'ai voulu tourner ce que j'avais imaginé pendant longtemps, je n'y arrivais pas. J'évitais consciencieusement les foules, ou elles me mettaient suffisamment mal à l'aise pour que je n'arrive pas à filmer. Je ne pouvais être que déçue par les images enregistrées.

Finalement, je suis retournée dans une gare, en me libérant de toute intention. J'y suis restée longtemps avant de filmer quoi que ce soit, à déambuler, repérer et sentir. Puis, de manière très intuitive, j'ai filmé comme je le sentais. Je crois que c'est quand je suis au plus juste par rapport à une impression ou une situation que mes images sont les plus réussies. **Lame de fond** est un film de perceptions, comme si la caméra devenait une peau, un corps sensible. Et c'est la même chose pour le son.

Je pratique la photo et j'ai l'habitude de faire de la prise de son seul : images et sons, à l'origine, ne sont pas des éléments synchrones. Finalement le travail de désynchronisation coïncide bien avec l'idée du délire, car dans mon délire, j'avais des flashes visuels, sonores, qui étaient eux-mêmes séparés. Peut-être que la désynchronisation permet de redoubler l'espace du hors champ. C'est une des questions essentielles de mon film, celle du hors champ, de l'espace imaginaire possible autour d'une image, autour d'un son.

Ce sera l'enjeu d'un prochain film : faire l'expérience du tournage synchrone et... filmer quelqu'un qui parle !

Allez-vous produire vos prochains films vous-même, comme vous l'avez fait pour **Lame de fond** ?

Je n'ai pas rencontré le bon producteur pour ce film. Ou alors il n'existe pas. Car il s'agit bien d'un choix réciproque, n'est-ce pas ? J'ai donc produit moi-même **Lame de fond**. Seul le Conseil Régional d'Aquitaine a soutenu le projet, qui malgré cela est resté vraiment sous-financé.

Je ne produirai pas mes prochains films. J'ai été trop isolée dans le travail et j'ai besoin et envie, aujourd'hui, de travailler en équipe et en confiance. Je cherche une tribu ! Je crois que mon expérience de la production m'a donné à voir ce que pouvait être ce métier, et j'espère être devenue une réalisatrice-interlocutrice consciente des enjeux, des difficultés, des équilibres à trouver pour un producteur. Je rêve de pouvoir être accompagnée tout en continuant à garder ma liberté et mon exigence.

Propos recueillis par Olivier Daunizeau, janvier 2014

(dans le cadre de l'accompagnement à la diffusion culturelle d'ECLA-Aquitaine. Film soutenu par la Région Aquitaine)

un petit vélo dans la tête

Présenté en compétition au FID-Marseille 2012, **A peine ombre** de Nazim Djemaï se balade tranquillement dans le domaine de la clinique de La Borde, mettant en scène dans une belle lumière déclinante une succession d'entretiens, sans que l'on sache réellement qui est qui, même le directeur-fondateur du lieu, Jean Oury, décédé depuis le tournage. Commentaires de David Benassayag.



Dédié à "Geneviève et à tous les pensionnaires" pour "qu'ils cheminent le mieux possible", **A peine ombre** s'ouvre sur une petite cartographie de La Borde, cette clinique psychiatrique différente, installée depuis 1953 dans le Loir-et-Cher. Citant son fondateur le docteur Jean Oury, une femme assise sous une grande verrière décrit les lieux : au centre, le château ; à l'est, le jardin et la serre où elle se trouve ; à l'ouest, la salle de spectacles ; au nord, le poulailler et les chevaux ; au sud, enfin, la garderie. Surprenante organisation de l'espace qui ne correspond en rien à celle d'un hôpital : à la place des médecins et des malades, des lits en fer et du réfectoire, on imagine des végétaux, des enfants, des comédiens et des animaux.

A vrai dire, cette femme a quelque mal à rapporter chacun des lieux à l'un des quatre points cardinaux, car ce qui compte, elle le dit elle-même, c'est qu'ils constituent des repères grâce auxquels on peut se situer – s'arrêter aussi – pour ne pas se perdre. D'emblée, La Borde nous apparaît comme un territoire circonscrit où l'on peut circuler, un asile au sens premier du terme. Et c'est d'une parole sensée mais incertaine qu'en émerge d'abord l'idée.

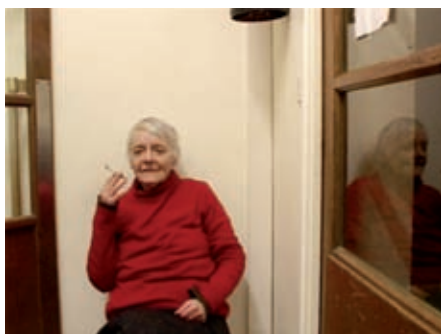
Immédiatement après cette première scène, se succèdent quelques plans montrant La Borde au matin : le château devant lequel un homme passe, un terrain de volley désert, au loin trois enfants accompagnés d'un adulte qui s'avancent vers une forêt. Le film est ainsi presque entièrement formé de ces vues sans action notable et de scènes où des gens réfléchissent, racontent. Il ne s'immerge pas dans le fonctionnement d'une institution ni n'en retrace l'histoire. C'est dans un mélange de proximité (les entretiens) et de distance (les vues) qu'il donne à voir un lieu et ses habitants ; habitants, plutôt que pensionnaires, médecins ou moniteurs, car jamais n'est indiquée l'identité ou la fonction de ceux qui s'expriment dans le film. Principe

déstabilisant pour le spectateur toujours porté à accréditer un discours en fonction de la qualité de celui qui l'énonce, mais dont on comprend très vite la raison : à La Borde, il est précisément question de ne pas figer le malade dans sa maladie, de reconnaître non pas seulement l'humanité du fou mais ce que la folie nous apprend de l'humain.

Dans une bibliothèque familière par sa simplicité, la seconde femme qui apparaît à l'écran préfère du reste le terme de "troubles" à celui de "maladie". Elle, que ses citations désignent comme "psy", laisse de longs silences entre les phrases, s'interrompt, fume de manière compulsive comme certains des pensionnaires qu'on verra ensuite. Quand elle évoque la souffrance à dire, à s'exprimer avec un corps figé, on ne peut faire autrement que de penser à elle-même. Tout le monde, dit-elle, a un petit vélo dans la tête. Le plan parfois s'interrompt et reprend après une courte pause. La distance varie légèrement comme une tentative d'accompagner cette parole qui va à son rythme.

moniteurs et pensionnaires

S'il arrive qu'on distingue difficilement les pensionnaires des moniteurs, c'est que les uns et les autres raisonnent juste tout en ayant l'air un peu fou. L'une, qui anima longtemps l'atelier-photo, parle avec beaucoup de finesse sans cesser de manipuler un petit objet, tandis que l'autre, vraisemblablement pensionnaire, expose avec un grand souci de clarté les principes de la physique quantique. Pour autant, le film ne cache pas les visages silencieux, les regards absents, la difficulté à accomplir le plus simple geste – terrible scène d'un pensionnaire tentant désespérément d'allumer une cigarette avant de finalement sortir du champ. Parfois, à l'arrière-plan sonore, on entend des mots hurlés, des cris. Les deux seules fois où des moniteurs parlent avec des pensionnaires, le dialogue est com-



pliqué. Lors d'une leçon d'anglais, malgré le calme et la bonne volonté, les mots manquent pour se comprendre. Plus tard, une dame derrière un comptoir, que tout caractérise comme une "administrative", ne remet des médicaments à un pensionnaire qu'après s'être assuré, en passant un coup de fil, du bien-fondé de la demande. Cela n'a évidemment rien à voir avec la violence physique dont un autre pensionnaire raconte avoir été l'objet lors d'un internement d'office, mais ce n'est sans doute pas non plus ce type de relations que La Borde visait à instaurer entre soignants et soignés. Un homme, griffonnant constamment sur un petit carnet, évoque les personnalités opposées de Jean Oury et de Félix Guattari, et l'énergie que leur couple suscitait. Aujourd'hui, admet-il, elle s'est un peu tarie.

Oury excepté, les gens nommés dans le film le sont toujours par leurs prénoms. Dans cette communauté, il n'y a que des individus. Chaque entretien est monté en continu, et on ne sait jamais avec certitude si les rares interventions qu'on entend hors champ sont celles du cinéaste.

Sur ces deux aspects, une séquence se distingue, à la moitié du film, significativement. Un jeune homme, debout dans une pièce vide, raconte son arrivée à La Borde en tant que menuisier. Après avoir discuté longuement avec Oury de tout autre chose, il lui demanda in extremis conseil et s'entendit simplement répondre : "Je vous fais confiance, vous verrez." C'est cette phrase laconique, d'abord un peu perturbante, qui lui permet, dit-il, de rencon-

trer des gens qu'il imaginait jusqu'alors être des fous dangereux. Le montage interrompt ici l'entretien par un autre récit, celui d'une pensionnaire qui décrit l'humiliante expérience d'une "présentation de malade" (un médecin-chef, accompagné de ses collègues, interroge le patient avant de livrer son diagnostic). Lorsqu'on reprend le cours de la séquence avec le menuisier, celui-ci s'adressant au réalisateur en l'appelant "Nazim", lui demande s'il peut raconter devant la caméra comment ils n'ont justement pas été présentés. C'était au sortir d'une réunion entre pensionnaires et moniteurs pour discuter d'un projet d'abri fumeurs. (Incidentement, on s'avise alors que le film ne montre jamais ces réunions qui sont la marque de la psychothérapie institutionnelle développée à La Borde, comme si, là encore, la "technique" importait moins que le moment et le lieu). Le menuisier avait demandé à Nazim, qui venait d'exposer les plans de l'abri sur ordinateur de manière très professionnelle, quel était précisément son travail à La Borde. "Ah mais moi je ne travaille pas ici, je suis pensionnaire." La force de cette scène est que la surprise du jeune homme, encore sensible dans son récit, rencontre celle du spectateur. Nous apprenons de la bouche même d'un acteur du film que le cinéaste est aussi un protagoniste de cette histoire.

rapport au temps

Si la révélation donne évidemment un autre relief au film, elle n'en change pas la nature : pas plus après qu'avant, Nazim Djemaï ne racontera son parcours. Il est seulement,

A peine ombre

2012, 86', couleur, documentaire

Réalisation et production : Nazim Djemaï

A la clinique de La Borde (Loir-et-Cher), toujours dirigée par son fondateur Jean Oury, vit une communauté très ouverte formée de soignants et de patients. Chacun entretient un rapport particulier avec ce lieu pionnier de la psychiatrie institutionnelle et chacun a quelque chose à dire sur la folie. Dans une belle égalité, le film fait ainsi entendre des réflexions, des récits, des cris du cœur, des soupirs de douleur et même des silences.

Nazim Djemaï, artiste plasticien et réalisateur de plusieurs documentaires, a tourné pendant qu'il était lui-même en traitement à la clinique de La Borde. Filmée en plan fixe, chaque intervention se déroule dans un décor choisi par la personne qui parle : le château, la bibliothèque, le parc, la serre, le jardin, le réfectoire, l'infirmerie ou une chambre. A travers cette polyphonie de paroles et cette mosaïque de lieux se dessine un portrait sensible de la clinique fondée en 1953 dans un mouvement qui révolutionna la psychiatrie asilaire. Le docteur Oury compare le contact du thérapeute avec le patient au toucher d'un grand pianiste dans le *rubato*, une subtile variation de rythme et d'intensité. Tout est aussi affaire de rythme dans ce film où chacun joue sa partition décalée, car chacun, comme le dit une autre intervenante a "un petit vélo dans la tête". Le château qui, par un matin d'hiver, surgit dans une brume bleue, semble lui-même habité par une intense rêverie. E.S.



Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

La démarche de Nazim Djemaï apparaît clairement : nous montrer les êtres et les lieux qui font la clinique de La Borde en collant le plus possible à l'esprit de la démarche thérapeutique qui la caractérise : ne pas établir de frontière autoritaire entre le normal et l'anormal. Le film est déroutant, mais parfaitement pensé. Au bout du compte, il faut dépasser notre premier désir de compréhension et s'attacher à voir les corps et à entendre les paroles dans ce qu'ils peuvent nous faire sentir de souffrance ou de désarroi.

Joël Gourgues

(Médiathèque Pierre et Marie Curie, Nanterre)

cnc.fr/idc

Sur la clinique de La Borde : **La Moindre des choses**, de Nicolas Philibert, 1996, 100'.

comme ceux qu'ils filment, lié à ces lieux. En revanche, l'information suggère une proximité entre le cinéma documentaire, tel du moins qu'il est expérimenté ici, et l'art, quel que soit le nom qu'on lui donne, que pratiquent les moniteurs et les médecins de La Borde. Cette proximité réside dans un rapport au temps. L'attente et l'attention sont requises pour qu'une relation s'établisse avec les pensionnaires, que quelque chose se passe, exactement comme elles sont nécessaires au cinéaste. Dans un cas comme dans l'autre, elles ne garantissent rien ; mais sans elles, rien n'est possible.

Les moniteurs, dit l'animatrice de l'atelier-photo, sont les garants de la continuité du temps. Jean Oury, que n'identifieront que ceux qui connaissent son visage, dit lors du troisième entretien l'essentiel. On juge la qualité d'un musicien à son interprétation du *rubato*, ce temps noté sur la partition mais qui échappe à la cadence des mesures. Il n'est pas question ici de *jouer* mais de *toucher* (*tocare*).

Dans **A peine ombre**, se mêlent le passage des saisons, le temps immémorial des contes – un château dans la brume, des enfants marchant vers une forêt, la fantaisie et la peur – et la chronologie d'une journée, de l'aube à la nuit. Dix minutes avant la fin du film, en un plan, la lumière brusquement disparaît. Débutant sous une serre ensoleillée, le film s'achève dans des couloirs anonymes éclairés au néon, qui pourraient être ceux de n'importe quel hôpital, de tous les lieux où sont recueillis, et mis à part, les égarés de la vie. Pourtant, dans ce recoin où se déroule la dernière scène, une vieille femme assise soutient le regard du cinéaste. Elle a une élégance bancale, fumant d'un geste mesuré, presque immobile et pourtant combien présente. Et quand elle lui demande si la cigarette est "photogénique", on ne peut s'empêcher d'acquiescer en pensant qu'elle est, à sa manière, une grande interprète, peut-être une ancienne reine du cinéma muet. **D. B.**

arrêt sur image adrénaline

Notes sur le film **Au bord du vide** de Jean-Claude Cottet, par Antoine Leclercq.

Le cadre est large, et l'image se compose en trois champs : le vide, un homme et la nature. La caméra est attentive, comme nous elle n'ose pas bouger. Le temps est suspendu aux pas du personnage qui avance lentement sur un fil, une corde tendue entre deux rochers au-dessus de quelques centaines de mètres de vide. La lumière voilée d'une légère brume accentue le contraste entre l'immensité et la sérénité de la nature, et la fébrilité d'un homme tremblant qui s'efforce d'avancer, guettant la chute. Celle-ci finira par arriver, et c'est pendu dans le vide, accroché à son harnais, qu'il finira sa course.

Pendant quelques jours, Jean-Claude Cottet va suivre Jean et François à travers leurs périples. Au volant de leur camionnette, ils explorent le sud des Alpes à la recherche de roches et falaises à escalader. Ils dorment dehors ou dans leur véhicule, se préparent et partent se mesurer aux objectifs vertigineux qu'ils s'imposent.

Bien sûr, le réalisateur ne gâche pas son plaisir devant la beauté des paysages ou l'émotion que suscitent ces tentatives spectaculaires de gravir encore et plus haut. Pourtant il ne choisit pas de magnifier ces moments extrêmes où l'homme défie la nature. Ici, point de sport extrême avec public pour applaudir les performances et caméras GoPro pour se repasser les bons moments. La caméra de Jean-Claude Cottet colle au dos des personnages, se contente de suivre la marche sans abuser d'artifices. Le spectateur n'échappe



pas pour autant au vertige : si les grimpeurs regardent vers le haut, c'est en plongée qu'on observe Jean puis François grimper prise après prise. La caméra se colle au vide et nos mains deviennent moites. En parfait équilibre, le réalisateur filme ces scènes vertigineuses d'escalade comme des moments du quotidien, comme les couchers de soleil, les mouvements des nuages, les réveils matinaux, les premières cigarettes, la camionnette que l'on range avant de filer sur la route.

On n'en sait peu sur les raisons qui les mènent à franchir l'infranchissable. Pas de regard caméra, des dialogues, épars, qui ne portent que sur l'escalade, la technique, la peur du vide, le plaisir de s'y confronter. Une question surgit donc rapidement : pourquoi ? Pourquoi mettre son corps, son mental, à l'épreuve ? Quel besoin de convoquer ses peurs, de les affronter ? On devine en partie : réussir à dépasser ses limites, s'interdire toute lâcheté, comme cette boutade lancée par Jean : "Peut-être que ça fera de toi un vrai homme !" Et plus généralement fuir, s'échapper vers une réalité plus simple, plus brute.

"Le bonheur est vide, le malheur est plein" écrivait Victor Hugo. C'est bien par le vide que Jean et François semblent irrésistiblement attirés : le vide au-dessus duquel ils se suspendent et dans lequel ils chutent, voire se jettent, mais aussi le vide qu'ils semblent s'efforcer de faire en eux pour atteindre une forme de lâcher-prise, condition nécessaire au grand saut. Et puis, bien sûr, il y a l'excitation,



le grand frisson. Scène centrale où les deux hommes se jettent d'un viaduc en pleine nuit : "Ça fait trop peur !" dit l'un en riant, une fois le saut effectué, et l'on entend plutôt : "Ça fait trop de bien !"

Puis le tandem n'est plus, chacun retrouve son chemin. François, lui, accompagne un groupe de jeunes adultes dans un canyon. Une jeune fille au bord du vide pose un pied, puis un autre, fait finalement marche arrière puis revient, elle n'y arrive pas. "C'est l'adrénaline" dit-elle. François réplique du tac au tac : "L'adrénaline c'est après, là, c'est la peur." Elle saute, écran noir. **A. L.**



Film retenu par la commission *Images en bibliothèques*

Parmi les nombreuses images produites sur le thème des sports dits extrêmes, **Au bord du vide** sort manifestement du lot habituel. Jean-Claude Cottet prend le parti de filmer au plus près nos deux héros en s'efforçant de les dépouiller de tout artifice. Leur obsession à vaincre les défis qu'ils se lancent se transforme parfois en réelle souffrance. Leurs peurs sont palpables, les objectifs qu'ils se donnent parfois impossibles. La superbe photographie du film rend la nature belle et impressionnante. On partage le quotidien spartiate des deux protagonistes, leurs difficultés, leurs doutes ou leurs rires. Si le film est parfois spectaculaire, c'est parce qu'il montre la nature majestueuse et le grain de folie des deux hommes. Pas de discours ici, ni de morale sous-jacente sur les supposées vertus du dépassement de soi, c'est de quête personnelle dont il s'agit. A la fin du film, leur retour à la "vie réelle" semble quelque peu amer.

Jean-Marc Lhommeau
(Médiathèque, Le Plessis-Trévise)



Au bord du vide

2012, 79', couleur, documentaire
Réalisation : Jean-Claude Cottet
Production : A Vif Cinémas
Participation : CNC, Scam

Deux jeunes sportifs s'enfoncent dans une forêt méridionale. Ils atteignent une paroi rocheuse que, malgré leurs efforts obstinés, ils ne parviendront pas à escalader. La nuit, les voilà qui se jettent d'un pont enjambant un profond ravin. Autre défi : ils tentent de marcher sur une corde tendue au-dessus d'une gorge vertigineuse. Ne mettant jamais leurs vies en danger, ils travaillent avec constance à maîtriser la technique et surmonter la peur.

Avec une lenteur assumée et une grande économie de paroles, le film donne à voir les coulisses de l'exploit sportif. François Pomart et Jean Bidanel se déplacent à bord d'une camionnette dans un paysage sauvage et quasi désert. Les nuits sont fraîches et les matins glacés. Plus que la beauté de la nature, ce qui attire les deux amis ce sont les difficultés à surmonter. Leurs rares dialogues tournent autour de la technique de l'escalade ou de l'encordage. Silencieux, concentrés, obstinés, ils multiplient les tentatives sans jamais se décourager. La fin du film rompt le huis clos fraternel entre les deux sportifs et l'on découvre François dans un autre rôle. Guide de canyoning, il emmène dans les gorges du Verdon un groupe de touristes lourdement équipés de protections (casques et combinaisons) et leur enseigne avec patience à se jeter du haut d'un rocher au fond d'un torrent bouillonnant. **E.S.**

caresser l'intensité de la vieillesse

Age is... de Stephen Dwoskin (1939-2012) est le point d'orgue d'une œuvre dense aux accents autobiographiques résolus, aux formes libres, axée sur les effusions du désir, la circulation des pulsions. Dans ce dernier regard, le cinéaste semble s'affranchir des ans, en scrutant les rides comme des signes, les mouvements ralentis de la vieillesse comme des traces de vies en suspension. Esquisse d'une approche de ce film poème, pénétrant et indépendant, par Michel Amarger.

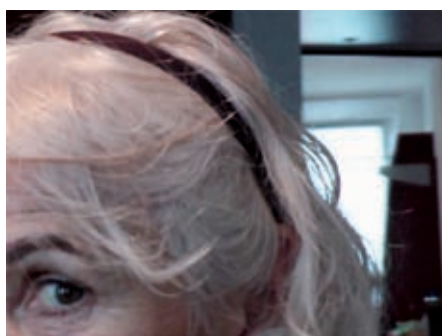
Lorsque Stephen Dwoskin se met à regarder la vieillesse frontalement, il sent son propre corps lui échapper inéluctablement et sait que le temps qui lui reste se réduit. Affaibli par les conséquences de la poliomyélite qu'il a contractée à 9 ans et qui l'a privé de l'usage de ses jambes, le cinéaste a de plus en plus de mal à respirer. Son esprit, lui, se libère et se concentre sur **Age is...** qui va résonner comme un film testament. En s'effaçant derrière ses images et en imprimant sa propre présence au cœur même des plans, Dwoskin se rend visible à jamais, au-delà de sa disparition survenue le 28 juin 2012, peu avant la diffusion publique du film. Avec son titre suspendu, presque suspensif, **Age is...** s'apprécie comme un poème visuel, une approche hypnotisée autour des corps vieillissants, un regard tendu et cru sur les marques du temps, l'exaltation de la chair, la persistance du désir, le frémissement de la vie. Dwoskin excelle à saisir des gros plans qui montrent les rides d'un visage, les veines des mains, la peau plus avachie mais toujours vibrante. Entre eux, des plans plus larges laissent défiler des corps de vieillards qui glissent en silence, lourdement, pour monter des marches ou se mouvoir dans les couloirs d'un hospice. Les silhouettes sont malhabiles, les visages en plans rapprochés sont marqués.

L'usage du ralenti, que Dwoskin manie volontiers dans ses films précédents, accentue le poids de l'âge qui freine les vieillards. L'énergie est émoussée mais elle demeure vivace, incrustée dans les gestes rétrospectifs pour exhumer des photos d'un autre âge – celui de la jeunesse, – les gestes du quotidien pour faire la cuisine, se farder doucement, se parer de bijoux, ou les gestes de tendresse d'un couple qui échange des baisers voluptueux. En effleurant le désir, c'est la pulsion de vie qui remonte dans **Age is...** Et Dwoskin se fait le chantre de la féminité rayonnante en offrant aux regards le miroitement des chevelures, l'éclat des parures portées par ses égéries patinées par les ans. Le montage, fluide, fait alterner des plans en équilibre sensible : objets de séduction et objets usuels, gestes d'un peintre et exercices physiques, plans de groupes et vues intimes, reliant le tout dans une approche tendre et narquoise. Aux corps alourdis, le cinéaste associe des plans d'arbres frémissant sous le vent, de l'eau qui court, aux rides le sillage de bateaux, la verdure de la forêt. La nature, en somme, reprend ses droits, matière vivante où les fissures du bois sont comme les sillons des visages creusés, ceux des femmes aimées que Dwoskin convie tout près de sa caméra en les ponctuant par ses

propres apparitions. Filmer en combinant ces éléments, portés par une musique envoûtante, revient ainsi à élaborer une œuvre plastique, apte à se jouer du temps.

orchestrer des ondes vitales

Age is... se reçoit et s'écoute comme un poème sans voix, s'écoulant au-delà des discours, des dialogues, dans une ambiance sonore qui amplifie les images. La partition composée par Alexander Balanescu renforce la mélancolie en égrenant des notes de piano, frappées dans les aigus. Quelques élans de violons déchirants pointent mais la mélodie se fait plus alanguie sur des plans de vieillards en groupe, et parfois on revient au silence quand les gestes de séduction, de vigueur, reprennent le dessus. Un moment, des bruits de paroles, assourdies, remontent, mais ce sont surtout les sons de la nature, le bruissement des arbres, le filet d'un cours d'eau, le claquement d'une porte ou le tic-tac d'un métronome qui marquent le passage du temps, de la matière. Tout bruisse en correspondance avec le mouvement, seulement interrompu par la fin de vie, que l'écoulement du film semble accompagner et vouloir retenir. Stephen Dwoskin maintient de bout en bout, fermement, le fil de sa méditation sur l'âge en s'inscrivant lui-même dans la chair du film, en se montrant sans fards, peinant à respirer. Présence imposante par la force des yeux vifs et l'aspect presque évanescent d'une silhouette floue, quasiment figée par les ralentis, estompée, comme fantomatique, prémonitoire d'une mort à venir. Dwoskin s'offre aux





regards comme pour conjurer sa disparition prévisible. Mais il se pose sans s'imposer, au milieu des autres vieillards, amis ou inconnus, avec la pudeur que connaissent ses proches, avec le désir de résister à l'effacement par l'usage passionnel du cinéma.

L'artiste, né aux Etats-Unis et installé en Angleterre dans les années 1960, a développé une œuvre riche dont il est à la fois l'axe et le moteur, témoin actif et protagoniste contemplatif, créateur indépendant d'une cinquantaine de films essais, documentaires, mises en scène de tous formats et de toutes durées. Cinéaste voyeur dans ses premiers courts métrages (*Asleep*, 1961, *Alone*, 1963, *Naissant*, 1964), il sait explorer les enjeux de la théâtralité (*Dyn Amo*, 1972, *Tod und Teufel*, 1973, *Central Bazaar*, 1976), travailler l'impact de la photo (*Shadow from Light*, 1983, *Ballet Black*, 1986), tout en creusant une veine intime qui questionne son handicap (*Behindert*, 1974, *Outside In*, 1981, *Intoxicated by my Illness*, 2001) et la douleur (*Face of Our Fair*, 1992, *Pain is...*, 1997). Il valorise la présence des proches, mêlés à la matière même du film, que ce soit la famille (*Trying to Kiss the Moon*, 1994, *Dad*, 2003, *Granpere'pear*, 2003) ou le cercle d'amis et de femmes actrices complices (*Some Friends*, 2002, *Visitors*, 2004). En se montrant partie prenante dans la réalisation de ses sujets, Dwoskin souligne son rapport privilégié à la prise de vues, affirmant la puissance et la singularité du regard d'un artiste.

inscrire son temps au-delà

A l'époque où il travaille *Age is...*, le cinéaste est en grande souffrance. Sa vie est concentrée dans son appartement londonien où il est sous assistance respiratoire toute la matinée, gardant son après-midi pour recevoir des visites, tourner des images qu'il assemble dans la nuit sur son ordinateur. Les plans qu'il cadre lui-même sont pris dans son espace : il dirige les gestes doux de l'actrice qui se pare de bijoux, essaie des robes, surlignant ses rides au feutre comme un défi narquois à l'âge qui n'empêche pas d'être séduisante. Les prises de vues additionnelles, en extérieurs, sont assurées par des opérateurs ou des

femmes d'images complices, telle Véronique Goël, que Dwoskin associe régulièrement à ses films.

Le cinéaste cultive ainsi depuis plusieurs années des collaborations fidèles avec des actrices comme Carola Regnier, et même des correspondances filmées avec Robert Kramer ou Boris Lehman. Avec le temps, la participation de soutiens amicaux pour tourner et produire a motivé Dwoskin sans limiter son indépendance. Malgré son handicap toujours plus contraignant, il s'évade en lisant (*Le Con d'Irène* de Louis Aragon inspire *Oblivion*, 2005 ; *La Vieillesse* de Simone de Beauvoir *Age is...*), en créant des films librement, sans cesser d'écouter les échos du monde.

Age is... est une évocation lyrique de la vieillesse déployée sans tabous, sans avoir recours aux codes du cinéma conventionnel. C'est une œuvre tournée à l'économie, qui repose sur l'inspiration exclusive de son auteur. Cette liberté lui a permis de scruter les relations au corps, au désir, à la douleur ou aux traces du temps, en cultivant un langage émancipé qui en fait un cinéaste majeur.

Age is... vibre de correspondances organiques entre la chair et la nature, l'humain et ses semblables, le proche et le plus lointain. Il montre ce qu'on ne veut pas voir, mais aussi ce qu'on ne sait pas voir de la vieillesse. Il tente de fixer l'indicible, de capter le mouvement persistant de la pulsion, l'obstination à vivre pleinement, émoussée par la perte de la jeunesse. Dwoskin paraît retenir l'action du temps et de ses outrages pour mieux lâcher la bride au regard et à l'émotion. Une ultime caresse qui magnifie la présence physique des êtres et la spiritualité du cinéma même. M. A.

à lire/à voir

Inside Out, le cinéma de Stephen Dwoskin, sous la direction d'Antoine Barraud, Independencia éditions, 2013.

cnc.fr/idc :

Stephen Dwoskin (*Cinexpérimentaux*), de Frédérique Devaux et Michel Amarger, 2010, 59' et *Images de la culture* n° 26 (p. 23-25) ;

Brendan Behan (*Préfaces*), de Stephen Dwoskin, 1990, 29'.

Age is...

2012, 74', couleur, documentaire

Réalisation : Stephen Dwoskin

Production : House on Fire, Arte France

Participation : CNC, Procirep, Angoa, ministère de la Culture et de la Communication (CNPAP), Arts Council England

Avec le mélange de grâce et de lucidité qui le caractérise, Stephen Dwoskin (1939-2012) pose un regard méditatif sur la vieillesse. Observation silencieuse de visages, de postures et de gestes de personnes âgées filmées dans leur cadre de tous les jours, soutenue par les accents mélancoliques d'un quatuor à cordes, *Age is...* est le dernier film du cinéaste expérimental américain qui s'était installé à Londres.

Age is... fait écho au titre d'un film précédent, *Pain is...*, où Dwoskin se livrait à une méditation sur la souffrance. Atteint de poliomyélite dans son enfance, contraint de se déplacer avec des béquilles ou en fauteuil, Dwoskin observe le phénomène de la vieillesse avec l'attention qu'il a toujours portée au corps. Corps vulnérable, corps monstrueux, corps désiré, transcendé par l'étincelle du regard, l'expression du visage. Avec la vieillesse vient le moment où le corps usé par le temps entrave la vitalité de l'homme. Tandis que la nature, le vent et la rivière semblent animés d'une puissance immuable, l'homme seul affronte la mort. A l'image de cette femme qui souligne ses rides avec un feutre de couleur, la vieillesse dessine un masque sous lequel on cherche les signes de la vie d'autrefois. Leur lointaine, elle ressurgit sur de vieilles photographies, éclaire la profondeur d'un regard et transparaît dans l'insatiable volonté qui guide ces corps vacillants jusqu'à leur terme. S.M.

requiem pour madame phung

L'histoire d'une troupe foraine, leitmotiv du cinéma depuis ses débuts, est ici réactivée par Nguyen Thi Tham, réalisatrice vietnamienne, qui plante son décor chez Madame Phung, à la tête d'un cabaret ambulant transgenre. En sillonnant les campagnes reculées du pays, **Le Dernier Voyage de Madame Phung**, présenté en compétition au Festival Cinéma du Réel à Paris en 2014, ouvre d'autres fenêtres sur le Vietnam. Commentaires de Céline Leclerc.

Accueillir. Tel est le projet de Nguyen Thi Tham, jeune réalisatrice vietnamienne, pour ce premier film écrit dans le cadre des Ateliers Varan-Vietnam¹. Accueillir un récit de vie, celui de Bich Phung, la quarantaine, chanteuse travestie et meneuse de groupe, qui s'enorgueillit de diriger la plus grande troupe de forains du pays ; celui de Hang, 46 ans, ou d'autres membres de cette communauté queer d'une trentaine de personnes. Accueillir la plainte, la mélancolie, voire la déploration des principaux protagonistes dans une société qui continue à stigmatiser l'homosexualité.

Si les bouddhistes savent que "tout le monde a le sang rouge et les larmes salées"², et si les homosexuels ne sont pas hors-la-loi, ils sont néanmoins victimes de discriminations dans un Vietnam attaché aux valeurs confucianistes de tradition et de famille, auxquelles vient s'ajouter une certaine rigidité marxiste en matière de mœurs. Surtout en dehors des grandes villes, dans les provinces du sud et du centre du pays, là où Mme Phung et sa troupe font voyager leur fête foraine. Pas de manèges ni d'animaux ici, les attractions sont celles de nos kermesses : stand de tir à la carabine, jeu de paris du "lapinodrome" mais avec cochon d'Inde, loterie, et enfin, clou de la soirée, le spectacle musical. Loin de l'outrance jubilatoire du cabaret burlesque, Bich Phung chante des chansons d'amour tristes qui disent la solitude, ou l'impossibilité d'être heureux quand on est homosexuel. "Être pédé, c'est de la merde" confirme Hang.

tombeau

Comme Fellini dans **Les Clowns** (1970), Nguyen Thi Tham évoque off, en préambule, sa fascination de petite fille pour les artistes de ces fêtes foraines auxquelles elle assistait avec ses parents. Les circonstances de sa rencontre avec cette troupe ne sont pas préci-

sées, mais l'on comprend que partager leur quotidien pendant près d'un an pour les besoins du film répond aussi à un appel nostalgique de l'enfance. Être le témoin de cette tournée, la vivre de l'intérieur, passer derrière le rideau, filmer les coulisses du spectacle.

A la dernière image du film, quand on découvre que son tournage a coïncidé avec la fin dramatique de cette aventure collective, il est difficile de ne pas être troublé. Le titre est donc programmatique. La dernière scène montre Phung allongée dans un hamac, esseulée, sur un terrain vague. Plus de caravanes ni de loges pour l'abriter. Un incendie a détruit une partie des équipements et mis à mal le fragile équilibre financier de sa petite entreprise. Pour payer les derniers salaires et les dettes, elle a vendu ce qui pouvait l'être et un camion vient charger les dernières tôles monnayables. Ceux qui ne sont pas encore partis font brûler les affaires que personne n'emportera. Et si, sur la route à l'arrière-plan le défilé des motos est incessant, pour Phung c'est la fin du voyage. Elle fixe les feux où se consomment les restes d'une vie et chante "A qui vais-je adresser mes mots doux ? Comment retrouver le temps où mes larmes ne coulaient pas ?" L'écran devient noir. Alors que le film ne mentionne jamais l'existence de la maladie parmi aucun membre de la troupe, une voix off informe que Phung et Hang étaient malades et qu'ils/elles sont mort/es à l'hôpital peu de temps après cette débandade. On imagine à quel point ces événements ont dû lester le premier projet de cinéma de Nguyen Thi Tham d'une charge émotionnelle très forte, et d'une valeur testamentaire imprévisible. Mais elle n'en dit rien, pas plus qu'elle n'objective sa place de témoin de la fin d'un cycle. Elle choisit d'accueillir un destin qui transforme malgré elle son film en tombeau de Phung – et sans doute plus largement d'une façon de vivre l'homosexualité au Viet-



Le Dernier Voyage de Madame Phung

2014, 86', couleur, documentaire

Réalisation : Thi Tham Nguyen

Production : Varan-Vietnam, INA, Les Ateliers Varan

Participation : Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud, Arte France

Bich Phung dirige une petite troupe foraine de travestis homosexuels. Village après village, la troupe installe chaque soir de quoi offrir quelques heures de divertissement à la population locale : stands de loto, de tir à la carabine... mais surtout le spectacle de chansons. Nguyen Thi Tham enregistre leur quotidien, parfois joyeux, parfois difficile, précaire et dangereux, et accompagne Mme Phung dans ce qui s'avérera être son dernier voyage.

"Quand ton film passera à la télé, tout le pays saura. Ils verront la vie quotidienne des homos, comme elle est misérable", dit à un moment Mme Phung. Car la vie nomade à laquelle s'astreint sa troupe apparaît d'une certaine manière comme une forme de bannissement, dans une société où l'homosexualité, et a fortiori le travestissement, sont regardés avec mépris. Si la fête foraine de Mme Phung attire un public nombreux et apporte des moments de joie dans ces campagnes reculées, elle provoque dans le même temps un rejet quasi épidermique : les bagarres sont fréquentes et violentes, mettant parfois la troupe aux prises avec des villages entiers. En contrepoint des robes chatoyantes, des chansons d'amour et des poses aguicheuses du spectacle, Mme Phung et ses comparses livrent toutes peu ou prou à la caméra une même histoire, faite d'amours déçues, de pauvreté et d'exclusion. Une histoire qui, le titre nous en prévient, n'a que peu de chance de se solder par un *happy end*. D.Tra.



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Comme l'indique le texte d'introduction au **Dernier Voyage de Madame Phung**, l'arrivée de cette petite communauté foraine se produisant dans les villages reculés du Vietnam suscite à chaque fois des rapports équivoques, faits de séduction et de rejet, qui déclenchent parfois l'hostilité des populations locales. De l'attraction phare du tirage d'un loto sur une musique disco aux autres stands de jeux, les membres de la troupe, la plupart travestis, se confrontent à des spectateurs souvent venus en famille. Est très bien saisi, sur les visages et les comportements du public, ce mélange d'étonnement amusé, parfois de gêne, voire de mépris dont la troupe fait l'objet. Nguyen Thi Tham réussit à établir une étroite proximité avec Mme Phung et les jeunes travestis, bâtie sur la confiance. Elle filme leur pouvoir de séduction, la beauté des corps soulignée par les costumes, mais aussi leur fragilité. Finalement, malgré le caractère très combatif de Mme Phung et l'énergie qu'elle insufflé à ses "pensionnaires", le film est empreint d'une grande tristesse et il est très attachant. Il y a dans chacun des personnages une vraie force et une fragilité que la réalisatrice a parfaitement mises en valeur.

Gilles Barthélémy

(Bibliothèque départementale publique,
Territoire de Belfort)

nam³ – chargeant à rebours chaque image d'une intensité crépusculaire poignante. Mais alors qu'elle développe une esthétique fidèle à celle des Ateliers Varan, et respectueuse de la grammaire du cinéma direct, la réalisatrice choisit de structurer la narration de son film comme une fiction. En optant pour une dramatisation du récit – avec coup de théâtre final – en faisant mourir Phung à la fin, elle dérouté le spectateur et vient tester son niveau d'adhésion à une certaine doxa documentaire.

Elle filme le quotidien de la troupe, avec un goût particulier pour les plans géométriques : montage et démontage du praticable de scène, du haut mât orné de centaines de pavillons multicolores – sorte de phare de la fête foraine ; pour les moments d'intimité partagée : rituels du maquillage et de l'habillage en coulisses, tournées de bière offertes par la patronne après le spectacle ; mais aussi pour chaque élément soulignant la précarité de cette vie : violence de l'orage, douche de fortune prise sous la pluie, lessive dans des bassines, exigüité des espaces "à soi".

théâtre de la vie

Si l'on peut voir dans Phung une sorte de double négatif de Camilla qui régenté la troupe du **Carrosse d'or** de Renoir (1952)⁴ – sa communauté étant aussi mélancolique qu'elle est joyeuse chez Renoir – elle pourrait néanmoins reprendre à son compte sa célèbre réplique : "Où commence le théâtre, où commence la vie ?" Pour figurer les frontières mouvantes du visible et du caché, le passage incessant de la fiction de la scène aux secrets de l'intime, Nguyen Thi Tham fait du tissu un motif omniprésent. Des costumes pailletés suspendus ça et là aux tentures qui habillent la tôle froide des cloisons : les tissus forment le décor de chaque scène où la parole se libère. Consciente des tabous qui entourent la sexualité de ceux qu'elle filme – ou pour les donner à éprouver – elle ne dévoile que très progressivement ses personnages. Sa caméra accède lentement aux espaces privés, à ces corps d'hommes torse nu, quittant les robes chatoyantes, les faux seins, les faux cils, les

perruques. Petit à petit, elle se fait une place au sein de la troupe et gagne la confiance de certains.

Mais le corps non travesti de Phung est montré assez tard. Comme si le dévoiler appelait un montage prudent et patient. Phung est filmée dans trois positions qui, pour être communes, n'en incarnent pas moins ici trois régimes de parole et de façon d'être étonnamment distincts. Quand Phung est debout, c'est son identité d'artiste qui est donnée à voir : un corps mis en scène, exposé, maquillé, souriant, un "rôle" au registre charmeur ou mélodramatique. Quand elle est filmée assise, c'est le rôle social qui est à l'œuvre : Phung est LA patronne, morigénant une marmaille indisciplinée, multipliant les réprimandes à propos de la consommation d'alcool ou distribuant son cachet à chacun, avec plus ou moins de réprobation dans le geste. "Je suis dure, mais la vie est dure" annonce-t-elle dans une des premières scènes d'entretien. Lors de leur réunion quotidienne, elle alterne mises en garde et menaces pour que leur passage dans chaque ville se déroule sans incident. Aux bagarres internes à la communauté liées à des affaires de cœur ou de jeu s'ajoutent les problèmes fréquents avec le voisinage. Jets de pierres nocturnes, tentatives d'agressions, violence homophobe : tel est l'ordinaire de leur itinérance, parfois jusqu'à l'intervention de la police. Et dans un système politique obsédé par la stabilité, Phung, consciente de la vulnérabilité de leur statut social, tient à ne pas faire de vagues.

Enfin, quand Nguyen Thi Tham la filme allongée, se révèle alors le personnage ouvert à l'introspection, qui livre de (rares) confidences. Ce corps-là fait retour sur son passé, celui d'un adolescent expédié dans un monastère dont il s'enfuit pour suivre un autre jeune garçon, également chanteur. On est frappé par la position de Phung dans ces moments-là : jamais confortablement installée, la tête formant un angle étrange avec le corps, ou appuyée sur un socle dur, ou encore dans un hamac mais dans une attitude qui semble incompatible avec le repos, le lâcher-prise. Tenir, tenir toujours, sans rien céder.

La plus grande crainte exprimée par Phung est qu'après sa mort, la troupe se disperse, que l'œuvre de sa vie ne lui survive pas. Les astres lui ont même refusé cela : elle aura été contrainte d'assister à la fin du collectif qu'elle avait créé.

Avant de savoir que cet incendie allait stopper net son voyage, Phung se rend dans une pagode. Elle y consulte un moine pour savoir si le moment est bien choisi pour engager des travaux de réparation importants pour la troupe. Dans le feng-shui vietnamien, chaque configuration astrale donne lieu à des journées fastes, propices au démarrage de nouvelles activités, ou au contraire néfastes, vouant toute entreprise à l'échec. Le moine lui recommande d'engager ces travaux sans attendre, l'année à venir s'annonçant particulièrement hostile. A ce moment du film, la réalisatrice révèle une Phung croyante, superstitieuse même, vivement préoccupée par la destinée de son karma⁵. S'il avait su, peut-être le moine aurait-il été plus inspiré de lui dire ce que le Fou dit à Gelsomina ? "Si je savais à quoi sert ce caillou, je serais le bon Dieu qui sait tout : quand tu nais ; quand tu meurs aussi. Ce caillou sert sûrement à quelque chose. S'il est inutile tout le reste est inutile, même les étoiles. Et toi aussi, tu sers à quelque chose avec ta tête d'artichaut." (Fellini, *La Strada*, 1954). C.L.

1 Mis en place en 2004, les Ateliers Varan-Vietnam ont pour vocation de soutenir l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes.

2 Duong Thu Huong, *Les Collines d'eucalyptus*, éd. Sabine Wespieser, 2014.

3 En 2013, 200 personnes ont défilé à Hanoï pour la 2^e Gay Pride et *Mes meilleurs amis*, une sitcom racontant les tribulations d'une bande de jeunes gays et lesbiennes a été vue par un demi-million de Vietnamiens sur le Net, amenant les autorités à assouplir leur discours sur l'homosexualité. En 2013, des débats ont même eu lieu à l'Assemblée nationale au sujet d'un contrat d'union civile pour les couples de même sexe.

4 Référence citée par Charlotte Garson dans le catalogue du Cinéma du Réel 2014.

5 On pense au documentaire de Silvano Agosti *D'amore si vive (On vit d'amour)*, 1983 qui interroge des travestis romains habités d'une intense ferveur religieuse sur l'amour, la sexualité, le bonheur.

stigmates de la guerre du vietnam

La guerre du Vietnam hante tout entier le film de Thu Duong Mong, *La Natte de Mme Bua*, chronique des habitants d'une rue à Da Nang et de son personnage principal, une vieille dame qui vit avec ses douleurs. Notes de Delphine Robic-Diaz.

Madame Bua est une femme sans âge, à la silhouette marquée par l'Histoire, celle de la guerre du Vietnam. En l'observant au fil des jours, la réalisatrice vietnamienne Thu Duong Mong aborde non pas tant le souvenir du conflit que la manière dont il continue de survivre et d'impacter le quotidien plus d'un demi-siècle plus tard. Ainsi, ce moment du film où Madame Bua et ses voisins dînent ensemble, en pleine rue.

Sans doute après quelques verres, les langues se délient-elles et l'un d'eux lui demande avec insistance de raconter ses "méthodes" lorsqu'elle appartenait au Viet Cong. Après quelques circonvolutions oratoires, Madame Bua explique qu'elle séduisait les soldats ennemis et que ce n'était pas par la propagande qu'elle les amenait à rejoindre le Viet Cong. "Je me suis donnée à lui, sacrifiant mon corps pour le peuple et la patrie." Etrangement dans ce récit, le pluriel se confond avec le singulier et le présent fusionne avec le passé dans une cacophonie temporelle qui rend soudain les temps anciens très actuels. Madame Bua admet qu'elle enchaînait "les missions", mais elle ne laisse entendre qu'un seul amant. Dans cette atmosphère étrange où les souvenirs ressurgissent sous une forme anecdotique, les corps démentent la superficialité des événements narrés : Madame Bua continue de subir dans sa chair l'onde de choc des tortures endurées lors de ses emprisonnements, et l'un de ses interlocuteurs à la table a perdu une jambe en combattant pour le camp adverse. Tous deux rient en racontant leurs histoires devant leurs voisins, mais lorsqu'ils se serrent la main, la rencontre de leurs souffrances ennemies symbolise soudain avec intensité la fragilité des destins. "Mais les temps ont changé et à présent nous nous serons la main", souligne le voisin insistant. "C'était à cause de la guerre" répond alors l'unijambiste sur fond de petits rires nerveux de toute la tablée. "A présent, nous passons toute notre vie à parler de ce temps-là",



conclut-il avant de s'éloigner en claudiquant. "Parler de ce temps-là" n'est justement pas l'objectif de *La Natte de Mme Bua*, qui s'ancre résolument dans son époque pour livrer un portrait fragmenté, un témoignage éclaté, dans lequel s'enchaînent les récits secondaires du quartier. Fidèle à l'éthique vériste des Ateliers Varan, ce film n'est pas tant un regard qu'un médiateur. La caméra évolue dans le sillage de Madame Bua sans jamais imposer sa présence, laissant le spectateur libre d'écouter, de voir, de comprendre la réalité à laquelle il assiste, sans jamais forcer son jugement par des prises de parti esthétique ou narratif. Pourtant, si Madame Bua n'est pas un personnage de fiction, elle reste une héroïne dont la banalité de la vie quotidienne contraste avec la violence des souvenirs.

la natte

Le titre donné par Thu Duong Mong à son film fait tout d'abord référence à l'épilepsie dont souffre Madame Bua. Cette natte, sur laquelle elle s'allonge lors de ses crises, est donc synonyme de ses maux, de ses douleurs issues d'un autre temps, de la torture dont elle a été victime et des séquelles qui marquent encore son corps. L'un des voisins explique d'ailleurs que lors de ses crises d'épilepsie, elle les inquiète, les apeure et leur échappe ; plongée soudain au cœur de l'horreur, dans le cauchemar de ses souvenirs, elle parle anglais et hurle à ses bourreaux de l'épargner.

Mais cette natte, dans une lecture polysémique, pourrait évoquer également les cheveux de Madame Bua qui font partie des stigmates de son calvaire. Ses geôliers ont vu dans son opulente chevelure un moyen de se soustraire à eux, de se suicider. Ils les lui ont donc arrachés et son crâne clairsemé porte à jamais la marque de son sort et de l'abandon dont elle fut victime dans la foulée, quand la famille de son mari la découvrit ainsi défigurée.

Lors d'un moment privilégié avec sa fille, alors que celle-ci coiffe patiemment et délicatement



ment les mèches éparées de sa mère, Mme Bua raconte les mutilations dont elle fut victime, le sadisme de ses tortionnaires (quatre Américains et deux traducteurs) qui la forcèrent à manger du pain imprégné de son sang. Elle tourne le dos à sa fille, et le seuil de la maison sur lequel elles sont assises lui offre l'abri d'un contre-jour. La caméra de Thu Duong Mong tourne autour d'elle, captant cette scène intime avec pudeur, tout comme elle l'avait fait quelques séquences plus tôt lors d'un monologue introspectif au cours duquel la vieille dame, les yeux baissés, occupée à laver son linge à la main, livrait ses souvenirs : son mariage, sa libération et l'enfant naturel qu'elle eut, croyant se guérir par cette naissance de son épilepsie. La réalisatrice choisit systématiquement dans ces moments de confidences des cadres latéraux, comme pour traduire l'attitude de Madame Bua qui ne se livre que par détours : l'humour, la chanson ou la confession sans interlocuteur direct.

La réalisatrice complète ce dispositif par une délinéarisation du tournage. Les souvenirs de Madame Bua, déjà divisés en plusieurs temps et plusieurs lieux (soirée avec les voisins, monologue du linge, dialogue avec sa fille) sont ensuite morcelés au montage dans un désordre chronologique. Le portrait de la vieille dame devient ainsi un jeu de piste dans lequel le passé envahit un présent qui toujours le submerge.

La Natte de Mme Bua n'offre pas une réflexion sur la guerre, mais sur l'impossible paix des âmes après l'horreur des combats, de la captivité et de la torture. Ce n'est jamais la Madame Bua d'alors qui revit sous nos yeux, mais la Madame Bua de maintenant qui survit cernée par les démons du passé ancrés dans son corps à jamais. La séquence finale du film est d'ailleurs particulièrement bouleversante : la vieille femme, étendue les yeux clos près de sa petite-fille encore bébé, la berce d'une mélodie effrayante, lui racontant les sévices et la haine de l'envahisseur occidental, comme si tout moment d'apaisement devait fatalement rimer avec l'exorcisme de sa souffrance qu'elle fredonne à défaut de pouvoir encore la hurler. D.R.-D.



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

Beaucoup de simplicité et de subtilité dans **La Natte de Mme Bua** de Thu Duong Mong : 35 minutes lui suffisent pour nous faire pénétrer ce petit monde. Les drames humains qui y sont évoqués sont à peine esquissés, pourtant ils nous apparaissent avec une grande clarté. Très vite, toute la chaleur qui unit ce petit monde nous entoure à notre tour. La caméra semble faire partie de ce cercle de voisins, elle s'intègre naturellement dans le groupe, le matin sur le pas de la porte de Madame Bua ou le soir autour de la table du repas en plein air. Elle capte la douceur de la lumière du soir ou celle, écrasante, du milieu de journée, tandis que les protagonistes vont et viennent en échangeant quelques mots. Pour finir, l'étrange berceuse de la grand-mère à sa petite-fille au moment de la sieste : il y est question de la haine pour les Français, de tirs entendus dans la nuit et de forêt où l'on va ravitailler les soldats en munitions et nourriture.

Joël Gourgues

(Médiathèque Pierre et Marie Curie, Nanterre)

cnc.fr/idc

Sur la guerre du Vietnam : **Loin du Vietnam**, de Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, William Klein..., 1967, 117' ; **Le fond de l'air est rouge**, de Chris Marker, 1977, 180' ; **Point de départ**, de Robert Kramer, 1993, 80' ; **Gao Rang**, de Claude Grunspan, 2001, 52' ; **La Chambre noire de Khuong Mê**, de Samuel Aubin, 2002, 60' ; **Vietnam, la trahison des médias**, de Patrick Barbéris, 2008, 90'.

La Natte de Mme Bua

2011, 35', couleur, documentaire

Réalisation : Thu Duong Mong

Production : Ateliers Varan/Vietnam, Association cinéma de Da Nang

Participation : Institut Goethe, Fondation Ford, Procirep

Da Nang, Vietnam. Quand elle n'est pas affairée à son ménage, Mme Bua passe le temps devant sa maison à causer avec les voisins. S'ils voient une natte sécher dans le jardin, ils en déduisent qu'elle a eu une nouvelle crise d'épilepsie. Le soir à la veillée, la vieille dame leur raconte ses hauts faits dans la résistance Viet Cong ; mais le récit des tortures subies aux mains des Américains, c'est à sa fille qu'elle le réserve dans l'intimité.

Alors qu'au Vietnam le souvenir de la guerre s'éloigne, que les ennemis d'hier cohabitent paisiblement, pour Mme Bua, l'horreur continue. Ses douleurs lui rappellent constamment le prix de son engagement. Pendant que son mari était parti s'engager au Nord, elle séduisait les soldats du Sud pour les faire changer de camp. 'J'ai donné mon corps pour le peuple et pour la patrie', déclare-t-elle aux voisins. Mais, dans un registre moins convenu, elle révèle à sa fille les circonstances terribles de sa naissance. Rejetée par son mari après avoir été torturée, Mme Bua a voulu malgré tout mettre au monde un enfant afin de "purifier son sang". Cette fille sans père causait son déshonneur mais cela valait mieux, dit-elle, que l'épilepsie. Elle l'a nourrie avec son seul sein gauche car du droit, atrocement mutilé, ne sortait que du sang. La guerre hante encore les jours et les nuits de Mme Bua, jusqu'à la berceuse qu'elle chantonne tendrement pour endormir sa petite-fille. E.S.

généalogie de l'indépendance



Présenté en sélection française au Festival Cinéma du Réel à Paris en 2014, **Go Forth**, de Soufiane Adel, est un film à la première personne qui questionne l'histoire familiale, liée à celle de la colonisation puis de l'Indépendance. Commentaires de Céline Leclère.

"Go forth", "Aller de l'avant", on pourrait entendre aussi "Avance !". En faisant rouler entre ses doigts les fils de son hérité symbolique, Soufiane Adel interroge son désir de cinéma – et d'émancipation. Aller de l'avant, et au moyen d'une caméra, oui, mais d'où "ça" part ? Comme Jean Eustache dans **Numéro zéro** (1971), il décide de filmer sa grand-mère, avant qu'il ne soit trop tard. Et d'inviter Taklit, déjà malade et qu'il connaît peu, à déplier le récit familial.

En réponse à l'une de ses questions au sujet de l'année 1955, Taklit passe dans la même phrase du souvenir du wagon SNCF désaffecté qu'elle et son mari occupaient dans la région parisienne... à la maison paternelle en Kabylie, réquisitionnée par les Français. Le travelling de mots – jailli peut-être d'un malentendu ou d'un instant de confusion – révèle la continuité de l'espace intérieur de Taklit, qui unit inconsciemment deux espaces domestiques pourtant si disjoints. Soixante ans plus tard, la perception du "lieu à soi" est devenue disruptive, et la distance qui sépare la banlieue parisienne de l'Algérie beaucoup plus difficile à parcourir d'un seul mouvement de langage.

"Construire sa maison intime, en faisant éclater les méthodes. Avec les images du passé", tel est le projet annoncé de **Go Forth**. Mais comment faire quand les images manquent ? Comment construire avec le vide, le creux de ces archives familiales jamais tournées qui auraient raconté l'immigration ? Soufiane Adel est Robinson. Son île, c'est Champigny-sur-Marne. Générique, paysage de banlieue à la tombée de la nuit : un drone décolle, s'élève lentement au-dessus des tours. Depuis **Bird People** (de Pascale Ferran, 2014), on sait que filmés à hauteur d'oiseau la nuit, les aéroports sont magnifiques. Filmées à bout de drone, dans des lumières diurnes de matin de printemps éclatant, les cités du 94 le sont tout autant. Assumant le premier degré de sa métaphore, Adel fait du drone notre véhicule

pour sortir du cadre connu, ouvrir au regard une perspective jamais vue. Aux images qu'il filme, le soin de donner corps aux mouvements qui le traversent : d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, de la banlieue à la capitale, d'une émancipation à une autre. Voler au-dessus des tours, sortir de l'assignation à résidence, sociale plus qu'identitaire. "Je n'ai pas le complexe du colonisé, du Maghrébin, de l'Algérien circoncis. Je n'ai pas le complexe du musulman, du banlieusard. J'ai le complexe du prolétaire", dit-il off.

images manquantes

Mais derrière l'île banlieusarde se révèle un archipel complexe : au-delà de Champigny, il y a l'Algérie. Et Soufiane Adel est un Robinson qui n'a, en guise de caisses retrouvées sur la plage "avec tout dedans pour tout refaire" ¹, que des films 8 mm tournés en Afrique occidentale entre 1947 et 1964, par un homme qu'il ne connaît pas. Ce filmeur amateur est le père de Catherine, une voisine rencontrée à Aubervilliers qui lui offre ses bobines familiales. Images vues cent fois de fêtes traditionnelles, d'un bac traversant le fleuve, d'hommes blancs en costume de brousse et d'enfants noirs pêchant, sautant, jouant... Adel fait le pari qu'elles se substitueront à ses images manquantes : celle d'un grand-père né en Kabylie, prolétaire sans caméra, soldat français blessé en Indochine, émigrant avec sa femme en région parisienne au début des années 1950.

Les seules archives personnelles utilisées dans le film sont celles du mariage du réalisateur, en Algérie en 2007. Images vidéo traitées comme du Super 8 : marié en costume, scènes de danse et d'accolades, ce pourrait être le mariage des parents, sauf que c'est le sien, de l'histoire récente. Dans son deuxième court métrage, **La Casette** (2007), Soufiane Adel utilisait les seules archives familiales disponibles : une cassette audio enregistrée et réenregistrée jusqu'à l'usure de la bande

Go Forth

2014, 63', couleur, documentaire

Réalisation : Soufiane Adel

Production : Aurora Films

Participation : CNC, Images de la diversité, ministère de la Culture et de la Communication (DGP), Scam

Soufiane, "né en Algérie en 1981", interroge sa grand-mère Nana, qui vit en France depuis 1953, sur l'histoire de sa famille. Images du "bled" et d'Afrique noire, et vues aériennes de banlieue parisienne captées par un drone se mêlent au récit. De l'évocation du passé naît une méditation sur la résistance et le désir d'émancipation, où le réalisateur, en quête d'identité, puise la force d'*aller de l'avant*.

"Faire éclater les méthodes", c'est le principe avoué de Soufiane Adel. Sa quête des origines, qui répond à la nécessité de "se faire une légende", est orientée vers l'avenir, qui, comme il le dit, s'oppose au destin. Tout est renversé ici. Les souffrances du passé ne nourrissent pas la plainte, mais l'orgueil et la dignité de ceux qui ont survécu aux fureurs de l'Histoire, à la guerre d'Indépendance, aux difficultés du quotidien. 64 bobines 8 mm tournées en Afrique entre 1947 et 1964, confiées au réalisateur, se chargent d'une portée critique insoupçonnée et nous parlent de l'Algérie. La caméra s'envole parmi les oiseaux, au-delà des immeubles, allège le présent de toute pesanteur. Plus de hiérarchie. Les crépuscules wagnériens éclairent la forêt tropicale et le **Mercedes Benz** de Janis Joplin révèle son côté slam. Entre passé et présent, comme entre les fils d'une ceinture kabyle, se tissent des solidarités inattendues qui invitent à poursuivre la lutte de ceux qui nous ont précédés. **S.M.**



magnétique, expédiée d'une rive à l'autre de la Méditerranée pour se donner des nouvelles, partager des chansons ; à l'écran, il n'y avait qu'un long noir, seulement incrusté de quelques mots. Ici, plus de noir mais des images tournées par un autre. Pas n'importe où ni n'importe quand : images de la colonisation, voire clichés coloniaux.

Certes, le montage de ce type d'archives n'est pas un geste nouveau du cinéma documentaire. Il agace parfois, ou provoque la gêne, celle de voir des images instrumentalisées, détournées avec plus ou moins d'humour, mais souvent sans rien pour articuler la nécessité du recours à un matériau anonyme et exogène. Adel est loin de ces pratiques de *found footage* hasardeuses. Il ne cesse au contraire de justifier sa démarche, énonçant le sens politique qu'il donne à ces images empruntées, et, plus largement, le projet du film : rendre compte du désir d'émancipation des peuples colonisés, opprimés, et *in fine*, de la lutte des classes. Ici et là-bas, même combat. Avec un objectif têtue : saisir le moment, le lieu d'où part l'émancipation. On peut figurer son propre mouvement de désaliénation en filmant à 100 mètres du sol la cité où l'on a grandi. Mais comment rendre visible la généalogie d'une force qui traverse trois générations ? Comment figurer par exemple celle de son grand-père, qui a fondé une famille de 18 enfants, peut-être pour fuir les angoisses morbides nées du trauma ramené de Saïgon, comme le suggère son fils ? Ou celle de son père, mécanicien poids lourds dont l'atelier a tant fait rêver Soufiane ? Ce qu'il en reste ne

peut être filmé qu'au présent, et en son nom propre. Être le fils de son père et porter comme lui les marques de l'ouvrier : avoir les ongles noirs, et entendre sa fille le lui faire remarquer. "Moi aussi j'aime bien les activités manuelles" dit Soufiane à Taklit tandis qu'elle lui donne un cours de couture avec les ceintures traditionnelles de mariée qu'elle a tressées toute sa vie. Cela tombe bien, parce que comme elle le rappelle dès le premier plan où elle apparaît : "La maison, elle se fait pas toute seule, il faut les maçons, les plombiers, et tout ça."

émancipation

Plutôt que de se conformer au plan d'une maçonnerie cinématographique pré-établie, Adel cherche à "éclater les méthodes". Pour construire la maison, il faut à présent s'inventer comme guide. Adel bricole son GPS intérieur en entrant les incantations de sa mère pour que Dieu veuille sur les siens, les arbres à cames mythifiés des moteurs de son père, les souvenirs de Taklit : autant de points brillants qui éclairent sa quête de filmeur. Y voir clair, jusque dans le jeu des coïncidences, des signes du destin, des inscriptions astrales : du don imprévisible des films 8 mm jusqu'aux présages qui ont accompagné sa naissance ou celle de son père. "On a eu la lumière le jour où ton père est né !" se souvient Taklit. Soufiane raconte sa propre naissance, "les poings serrés". Quelqu'un a prédit alors que cet enfant aurait de la chance. A quelle liberté est astreint celui qui porte ainsi la "légende de sa naissance" ? Quel geste inaugure

l'émancipation ? Qu'est-ce qu'une hérédité d'homme libre ?

Go Forth se clôt par une longue scène chorégraphiée qui fait le lien entre le dedans et le dehors, l'intime et le monde : chez lui, la fille de Soufiane Adel danse enroulée dans les ceintures cousues par son arrière-grand-mère, puis une jeune femme en costume berbère prolonge et amplifie la danse enfantine devant des cerisiers du Japon en fleurs, au pied des immeubles. Adel ose affirmer sa vision allégorique de la banlieue, espace prolétarien par excellence, et y mettre en scène la liberté absolue du mouvement. Et ainsi, la voix de Maria Callas redoublant le lyrisme de cet hanami final, trouve la façon la plus poétique – et pacifique – de répondre à l'injonction du poème kabyle qui parcourt le film : "Assiège ton assiégeant." **C.L.**

1 Olivier Cadiot, **Retour définitif et durable de l'être aimé**, POL, 2002.

la guerre des haricots rouges

Ode à l'enfance libre en Algérie, sur fond de colonisation française et de guerre d'indépendance, **Loubia Hamra** (*Haricots rouges*), prix Renaud-Victor et prix de la compétition française au FID-Marseille 2013, est le premier long métrage de Narimane Mari. Entretien avec la réalisatrice, qui est par ailleurs productrice de documentaires engagés entre la France et l'Algérie.

Comment as-tu trouvé les enfants de Loubia Hamra ?

Dans la rue, dans la mer, je ne les ai pas choisis, j'ai demandé aux enfants du quartier où le film a été tourné, entre Bab el Oued et Bologhine, qui voulait jouer ? Aussi pour qu'il n'y ait pas de différence sociale entre eux, ils viennent tous du même endroit. J'ai dit : qui veut venir. Il n'était pas question de faire une sélection et elle s'est faite toute seule. Ils étaient quarante au départ, ce qui était inquiétant à gérer mais aussi très excitant. Le scénario était écrit pour huit enfants et les plus motivés sont restés.

En quoi ont consisté les répétitions ?

A faire du film, de son histoire, la nôtre, qu'elle nous devienne commune, alors que nous ne nous connaissions pas. Le film est une corde qui est lancée à tous ceux qui ont voulu être là et chacun s'y accroche, avec ce qu'il est, ce qu'il sait et ce qu'il aime faire. Les répétitions aident à tirer cette corde dans le sens du sujet, avec une énergie commune, mais une immense individualité, c'est ce qui fait la force du film je crois. Concrètement, c'est d'abord la mémoire des enfants qu'il fallait faire travailler, le sens et la compréhension théorique du jeu, qui est plus difficile à acquérir que l'ap-

proche physique du sujet qu'ils atteignent sans effort. Chaque enfant jouait le même personnage à tour de rôle, et nous décidions ensemble de la répartition. Ils se sont mutuellement acceptés, collectivement et démocratiquement. J'ai travaillé avec eux scène par scène, sans leur donner de visibilité sur l'ensemble du film. En répétition et sur le tournage, je leur rappelais l'objectif de la scène et la manière dont ils pouvaient réagir. Il ne s'agissait pas de consignes strictes mais d'incitations à être, inspirées d'ailleurs de leurs propres réactions. Etant donné que je ne souhaitais pas de retour vidéo pendant le tournage, les répétitions se faisaient avec Nasser [Medjkane, cf. *infra*]. C'était pour lui un environnement assez brutal. Ce n'est pas rien d'être en permanence avec dix-huit enfants que je laissais entièrement libres d'être. L'essentiel était qu'il trouve lui-même une place au sein de leur jeu, car celui-ci ne devait pas être interrompu. Ceci dit, il a fallu trouver une distance car je ne veux pas qu'on soit des enfants devant ce film, on regardait donc les images ensemble chaque soir pour affiner cette distance, rendre la mise en scène visible. Au cours du travail, les enfants sont devenus de très bons comédiens, impossibles à manipuler et difficiles à impressionner.



Tu ne leur as donc pas fait de cours d'Histoire.

Non, je leur ai plutôt demandé ce qu'ils savaient. Et depuis la colonisation et cette guerre de libération ils ont eu à intégrer d'autres douleurs en Algérie. Avec ce film, je voulais susciter des pics de conscience, en eux mais aussi en nous, mais ne pas me placer dans un débat, même si le film est clairement engagé. J'ai laissé l'Histoire se vivre au travers de cette dimension, celle de faits, très simples, un vécu réel ou non, peu importe, juste des souvenirs qui pourraient être rapportés par des voisins ou des membres de la famille.

Quand tu écris le scénario, quelle est ton idée ?

Quand j'écris, l'Algérie va vivre le cinquantième de la guerre d'indépendance. A cette occasion, toutes les histoires ressortent, chaotiquement, douloureusement, formellement. Je me suis dit que la seule chose qui me semblait juste à dire dans ces circonstances est que l'Algérie est un pays libre. Le plus bel hommage qu'on puisse faire à l'indépendance est de montrer un pays indépendant, des enfants libres parce que l'Algérie s'est donné les moyens de cette liberté, dans un film lui-même affranchi de tout modèle narratif. Je voulais que les Algériens voient leurs enfants ainsi, comme un rappel énergétique et pacifique de l'indépendance qu'ils ont conquise. La scène finale est un moment de fraternisation, où l'on donne le temps au temps, où l'on profite du présent sans se préoccuper du passé et du futur, comme dans l'ivresse d'un lendemain de fête.

Loubia Hamra

2013, 78', couleur, fiction

Réalisation : Narimane Mari

Production : Allers Retours Films, Andolfi, Centrale Electrique

Participation : FDATIC/Algérie

Sur une plage en Algérie, une bande d'enfants – trois filles parmi une quinzaine de garçons – s'ébattent gaiement dans les vagues et sur les rochers. Jusqu'à ce qu'un pet causé par un régime trop riche en haricots donne le signal de départ d'un jeu où les enfants revivent l'histoire de la guerre d'Indépendance. L'action, qui mime les combats héroïques de leurs grands-parents, se poursuit durant toute une longue nuit d'été, entre mémoire et rêve.

Loubia Hamra se présente comme une suite de séquences théâtrales, sur une partition que la réalisatrice Narimane Mari a écrite puis confiée à des enfants dont elle a fait des acteurs. La mise en scène laisse néanmoins une grande place à l'improvisation et à l'imaginaire enfantin. Sur une musique du groupe *Zombie Zombie*, on voit ces petits *moudjahidines* affublés de masques et de peintures de guerre se glisser dans la nuit vers un combat nocturne qui a pour cadre une ville étrange : un cimetière chrétien à l'abandon, une place déserte, une maison. Chemin faisant, ils capturent un soldat français à peine plus âgé qu'eux, qui flotte dans son uniforme kaki. Après en avoir entre eux longuement délibéré, les enfants renoncent à le torturer et fraternisent avec ce grand frère aussi perdu qu'eux dans une histoire qui les dépasse tous. Jusqu'à ce que l'aube se lève à nouveau sur ce théâtre d'ombres et révèle dans sa lumière solaire l'Algérie d'aujourd'hui. **E.S.**



Le scénario fonctionne à partir d'idées spécifiques comme celle de la nourriture ou du cochon, la faim ou les flatulences que l'ingestion des haricots provoque. La colonisation française de l'Algérie part justement d'un conflit à propos de la nourriture, d'un prêt de blé de l'Algérie à la France que celle-ci n'a pas remboursé.

Je me suis concentrée sur des éléments plus quotidiens et sur la symbolique qui y est attachée. Par-là, j'avais aussi envie de transformer la notion d'héroïsme. On est toujours un héros pour des raisons politiques et idéologiques. Dans un contexte de guerre, tu veux vivre et c'est la survie qui fait de toi un autre être. Tu es dominé, humilié, tu n'existes pas, et la privation de nourriture est l'une des armes essentielles de cette domination, un fait essentiel de la guerre. Est héroïque celui qui se défait du pouvoir, quel qu'il soit. Quant au cochon – le mot OAS à lui seul fait peur – j'avais envie que ce soit un ogre, mais finalement ça a été un porc, faute de trouver un ogre qui représente le pouvoir sur la femme, le pouvoir du colon, le pouvoir du dictateur, le pouvoir hiérarchique. Plus généralement, il fallait faire sentir la présence permanente des colons sans jamais les voir, qu'on les sente toujours au bord du cadre.

Pourquoi avoir choisi la figure de l'appelé ?

Beaucoup ont souffert, ne savaient pas où ils allaient ni ce qu'ils devaient faire, j'avais envie de le dire. L'appelé que je montre est perdu et absent de cette guerre. Il est encore un enfant, comme eux, et il fusionne avec désir et plaisir, et accepte même d'être leur prisonnier. Comme la nourriture qu'ils volent, il devient leur butin de guerre. Au moment des accords d'Evian, les militaires français quittaient l'Algérie, mais l'OAS n'a pas voulu bouger, c'était chez eux. L'armée française a envoyé des avions pour mitrailler la rue, les Algériens mais aussi leur propre peuple, les Français, c'est ce qui se passe à la fin du film. Bernard [l'appelé] meurt sous les tirs de son propre pays.

On peut voir **Loubia Hamra** comme une aventure de la lumière, du soleil matinal au

couvre-feu, du clignotement des lucioles à l'aube. Qu'as-tu utilisé comme lumières ?

Une petite LED. Je ne voulais m'encombrer d'aucun matériel. Lors de notre première rencontre, Nasser Medjkane m'a dit "je ne suis pas chef-opérateur", et cela me convenait très bien. L'éclairage doit rester fonctionnel, il ne faut éclairer que lorsque l'on a besoin de voir. Cela doit rester aussi simple qu'une torche qu'on allume pour trouver un objet dans le noir. On dit que la lumière doit avoir un sens justifié par l'endroit d'où elle vient, qu'il faut lui attribuer un sens clair au risque de la prendre pour un simple accident. Ces questions ne me préoccupaient absolument pas. Les seules questions que je me posais étaient celles de la visibilité et de l'enfance. **Loubia Hamra** est porté par cette dimension d'enfance, leur absence de retenue, leur liberté et l'évidence de leur inscription dans le monde.

Prévoiais-tu que cette dimension d'enfance deviendrait aussi un principe de mise en scène ?

Pour placer la mise en scène dans la responsabilité qu'imposent non seulement son sujet mais aussi le cinéma, j'ai joué à la faire aussi facilement, aussi spontanément, aussi légèrement que l'enfance nous permet d'être. Le chef opérateur français auquel j'avais songé au départ, après avoir lu le scénario (auquel le film est resté très fidèle), m'a fait une liste du matériel qui était bien trop énorme pour les conditions dans lesquelles le tournage devait se dérouler. C'est impossible d'apporter la lourdeur de la machine du cinéma sur une plage populaire ou dans les rues d'Alger. Il faut plutôt faire sans cesse confiance aux autres et à l'ingéniosité du moment. On peut se permettre tout écart par rapport au langage classique du cinéma, tant qu'on préserve le vivant, l'instant, et qu'on ne refabrique pas le réel. Ce n'est devenu un choix esthétique et plastique qu'après coup.

La séquence du cimetière est très étonnante car elle installe un autre espace-temps, plus fantasmagorique.

C'est le cimetière de Bologhine, un cimetière chrétien et juif. A l'origine les enfants devaient



traverser la ville et passer par une caserne, mais je n'avais plus envie de montrer des militaires, et à choisir, les fantômes sont beaucoup moins effrayants et même drôles. Les enfants entrent dans cet environnement étranger, où le rapport à la religion est opposé au leur. Tandis qu'il n'y a pas d'image dans la religion musulmane, ici il y en a partout. Des statues, des croix, des portraits, des représentations parfois effrayantes, mais en même temps magiques. Même dans cet environnement étranger qui pourrait leur sembler hostile, les enfants se réapproprient des mondes, les dépassent, les transcendent.

On en vient à considérer ces enfants comme des esprits, des divinités, ou ces lucioles dont parle Georges Didi-Huberman, des peuples sans pouvoirs condamnés à errer dans l'obscurité mais qui continuent à émettre des signaux lumineux et à résister. Cela rejoint ce que tu dis sur les pics de conscience que ton film cherche à provoquer.

Oui, dès la séquence d'ouverture, avec les enfants dans le bain, on peut voir chez eux certains attributs d'une divinité très païenne. Pour eux, le moment du bain est aussi celui de la conscience de la possibilité de la mort. Dans ces instants, la peur apporte un sentiment de puissance et de dépassement qui peut transporter au-dessus de tout. Il y avait le désir d'être dans le corps, et dans le seul environnement où le corps est au plus près de cette liberté, de son extrême sensualité. Avec la mer vient la peur, mais aussi la grâce, l'abandon, l'acceptation et le courage.

Prévois-tu que le film aurait un tel effet d'immersion ?

Je ne cherchais pas particulièrement à secouer le spectateur, mais je désirais entrer dans le sujet par la matière et elle était telle que je ne pouvais pas m'en passer. Si j'avais essayé de rendre les choses plus concrètes ou accessibles, le film ne serait pas là. La scène de début est assez longue car elle passe une sorte de pacte avec le spectateur, elle lui demande de s'abandonner à la vitalité des enfants, de retrouver la sienne. J'avais envie

d'une approche qui ne soit pas intellectualisée mais riche d'exploration ; d'une forme de perception qui ne passe pas par la conscience mais par les sens, le plaisir. Avec le cinéma, il faut se laisser prendre à une forme de jouissance qui appartient pour beaucoup à celle de l'enfance, quels que soient les sujets.

Un certain nombre d'effets évoquent un imaginaire enfantin des années 1970 et 80 : le monstre en contre-plongée comme dans les téléfilms de superhéros japonais, les effets de reverb', de zooms, jusqu'à la musique de Zombie Zombie.

Ces effets sont surtout le résultat de choix très pragmatiques. Il fallait que j'adopte une perspective enfantine sur les scènes à filmer. Pour la contre-plongée sur le cochon, c'est en me demandant comment Michel Haas [interprète du "cochon"], qui est plutôt petit, pouvait les dominer et les impressionner. Pour la reverb', la voix de mon acteur, qui est en fait le perchman, ne portait pas. Je me suis mise à la place des enfants qui ne connaissent pas la langue française et qui sont effrayés par la monstrueuse autorité de ce gradé. Pour moi, ils devaient percevoir des sons au seuil de la signification, et la reverb' angoissante est idéale. Je n'ai pas fonctionné par références, je pense qu'il y a surtout une grande part de jeu, de courage dans l'obstination à jouer, et une volonté d'être dans la véracité.

Zombie Zombie est un choix étonnant pour la bande son, sans rapport avec le contexte historique et géographique du film. Mais leur musique tombe pourtant très juste. Elle évoque moins des références qu'une proximité avec l'imaginaire enfantin et spectral du film. Comment sont-ils arrivés sur le projet ?

La musique des Zombie Zombie est le flux sanguin des images. Forte, sourde, pleine de bruits étranges, intérieure ou surgissante, harmonieuse ou troublée par des désordres qui donnent à lire bien au-delà du récit visuel. On se retrouve dans les entrailles de l'enfance et dans ce qui nous secoue encore quand on se laisse prendre par le vivant : la profusion. Avec cette dimension, et même si mon film est

le prix renaud-victor au fid-marseille

Le prix Renaud-Victor du FID-Marseille est attribué par une quarantaine de personnes détenues du centre pénitentiaire des Baumettes qui ont suivi la sélection d'une dizaine de films issus des différentes compétitions du festival. Il est soutenu par le ministère de la Justice et des Libertés, Lieux Fictifs, le Master Documentaire d'Aix, le FID et le CNC. Chaque film a été accompagné dans sa présentation par Lieux Fictifs, des étudiants du Master d'Aix et, dans la mesure du possible, par son réalisateur. Préalablement, Lieux Fictifs a mis en place l'Atelier du regard dans le cadre des Ateliers de formation et d'expression audiovisuelle, dont l'objectif est de familiariser ce public avec des films différents et avec l'exercice du jugement. Le prix Renaud-Victor est doté par le CNC d'un montant de 5 000 €, équivalent à l'acquisition des droits pour sa diffusion au catalogue **Images de la culture**. Le prix Renaud-Victor 2014 a été attribué exceptionnellement à deux films : **Ce qu'il reste de la folie** de Joris Lachaise (compétition française), et **Before we go** de Jorge Leon (compétition internationale), qui seront présentés dans le prochain numéro d'**Images de la culture**.



écrit pour ça, ce ne sont définitivement plus la psychologie et la raison qui règnent et dominent. Ce film peut se vivre avec le corps et c'est la musique qui a rendu ça possible, cette totale immersion. Je les ai appelés, je leur ai montré les images et ils ont aimé et composé, spontanément. Ils sont très forts.

D'où vient le poème qui conclut **Loubia Hamra** ?

C'est Antonin Artaud. Je ne voulais pas terminer le film sur l'épisode du raid aérien, avec la mort de l'appelé. Quand je tourne cette scène et que je sais approcher de la fin, je ne supportais plus de finir le film dans la mort. Je cherche alors qui a pu le mieux écrire sur la liberté, et parmi les plus libres, ceux qui l'ont payé de leur être, je pense à Artaud, et je trouve un très long poème de 1926 parlant de petits poissons argentés, qui me représentait parfaitement les enfants du film et le sens qu'ils transportent. Et puis il y a le fait qu'ils le disent dans un français qu'ils ne maîtrisent pas. Kateb Yassine disait que le français est "notre butin de guerre". En entendant ces enfants prendre ces mots français en bouche, le français leur appartient. Ils se laissent alors transporter par l'eau, annulent l'histoire et sa fin terrible. Ils sont vivants.

Propos recueillis par Antoine Thirion,
avril 2014 (pour le dossier de promotion
du film)

quelques questions à Narimane Mari à propos de la présentation de **Loubia Hamra** au centre pénitentiaire de Marseille pendant le FID

Aviez-vous quelques appréhensions avant de rencontrer à la prison des Baumettes les détenus qui vous ont décerné le prix Renaud-Victor ?

Pas d'appréhension, mais je savais quelle était l'importance du moment. Tout au long de l'écriture du scénario et tout au long du tournage, ce qui m'habitait, ce que je voulais préserver et exprimer, c'était la liberté. Il s'agissait d'en trouver l'expression cinématographique et d'en faire ressentir physiquement la sensation. Cette rencontre représentait donc un lien fort avec mon sujet et son objectif.

Comment s'est déroulée cette rencontre ?

J'ai été très bien accompagnée par l'équipe de Lieux Fictifs qui est formée de gens formidables, cinéphiles, sensibles et investis. La rencontre a été émouvante et intense. Certains ont dansé, ri. La plupart ont aimé mais l'un d'eux a détesté. Petit-fils de colons, il a hérité des souffrances du départ de sa famille et son regard a pris des directions qui n'étaient pas dans le film. Nous avons longuement discuté pendant et après la projection pour nous comprendre. Le dialogue a été dur parce qu'il avait mal, mais c'était aussi un moment de grande fraternité avec les autres détenus.

Sur quoi ont porté vos échanges avec les détenus ?

Beaucoup sur la situation en Algérie. Mais il y a aussi eu des discussions sur la forme du film, la musique, les ombres. Ils ont été curieux de tout, de sa fabrication, de la lumière, du jeu. Ils m'ont aussi parlé de leurs propres créations, musicales ou poétiques. Beaucoup ont besoin de raconter leur histoire. C'est le plus beau public que j'ai eu

à rencontrer. Sans retenue et généreux. Franc et direct avec un engagement du regard et des perceptions.

Les réactions du public des Baumettes vous ont-elles confortée dans vos partis pris artistiques ?

Le film tourne maintenant dans plus de 30 pays dont les cultures sont différentes avec un public pas toujours informé de l'histoire algérienne. Je me rends bien compte, au fur et à mesure des projections, que les spectateurs sont souvent troublés par la forme. Je sais que les entrées narratives physiques et sensuelles ne sont pas toujours faciles à vivre, à comprendre ou même à accepter. Mais l'enjeu même de mon film est de raconter sans psychologie et sans raisonnement, pour briser ce dans quoi nous sommes tous plus ou moins enfermés. Les détenus des Baumettes ont été réceptifs à ce langage, donc oui, pour moi le parti pris artistique est le bon.

A titre personnel, que reprenez-vous de cette expérience d'avoir été lauréate du prix Renaud Victor ?

C'est un moment unique de partage, avec des personnes animées d'un aussi fort désir d'être et de vivre, qui se trouvent dans un lieu insensé et une situation insupportable. Pour l'un de mes prochains films qui s'appelle **Vie Courante**, je réalise des images dans l'espace public, des images de cette intimité collective que nous partageons tous, tous les jours. Avec des détenus des Baumettes, nous allons réaliser la bande son de ce film, les voix in et off, la musique, les poèmes, tout ce qui constitue la mélodie de leur perception de cette vie courante.

Propos recueillis par Eva Ségal, mai 2014

quand la guerre d'algérie ensanglantait la france métropolitaine

Entre 1954 et 1962, la guerre d'Algérie embrase aussi la métropole. Les films **Guerres secrètes du FLN en France** de Malek Bensmail et **Ici, on noie les Algériens – 17 octobre 1961** de Yasmina Adi reviennent sur les épisodes sanglants qui permirent au FLN d'imposer son leadership tout en affrontant une implacable répression policière. Analyse et commentaire de ces deux films par Gilles Manceron, historien du colonialisme français.

Quel est selon vous le principal apport historique du film de Malek Bensmail ?

Ce film aborde trois sujets, d'abord la rupture au sein du mouvement indépendantiste algérien entre Messalistes du MNA (Mouvement national algérien) et FLN (Front de libération nationale), et ses conséquences en France (1954-1958). Ensuite les débats internes au sein de la fédération de France du FLN au moment où la direction centrale (CCE) décide d'étendre les attentats à la France (juillet-août 1958), et enfin les événements d'octobre 1961. Les divisions au sein du mouvement indépendantiste n'avaient jamais été auparavant abordées dans un film documentaire et sur ce point l'historiographie universitaire est elle-même assez faible. Cette question importante aurait, à mon sens, à elle seule mérité un film mais peut-être n'aurait-il pas intéressé une chaîne de télévision destinée à un public français. Cette guerre interne, il faut le noter, s'est surtout déroulée en France. Le mouvement indépendantiste algérien lui-même était né en France dans le giron du parti communiste français dont il s'était rapidement détaché. Avant que l'Algérie ne s'émancipe de la France, on peut dire que les nationalistes algériens se sont émancipés du PCF.

Le mouvement indépendantiste algérien était donc né en métropole ?

Oui. L'Etoile nord-africaine naît en 1925 dans l'immigration algérienne. A la veille de la Seconde Guerre mondiale, celle-ci représente environ 100 000 travailleurs. Ce mouvement noue des alliances avec la gauche française et, en 1936, rejoint les organisations qui constituent le Front populaire. Mais, en 1937 l'organisation est dissoute par un décret du gouvernement du Front populaire qui reçoit l'approbation du parti communiste. Car le PCF, qui adopte à cette époque une ligne d'unité républicaine contre le fascisme, renonce à

l'anticolonialisme radical des années 1920 à 1935. A partir de là, l'Etoile nord-africaine devient le Parti du peuple algérien (PPA) – fondé à Nanterre en mars 1937 – et entame son implantation en Algérie. Le mouvement indépendantiste algérien moderne sera donc au départ une greffe de l'immigration en métropole sur la colonie.

Comment en arrive-t-on à cette guerre fratricide qui oppose à partir de 1954 Messalistes du MNA et FLN ?

Le MNA avait un leader charismatique, Messali Hadj, qui se situait dans un cadre politico-idéologique issu de la gauche française. Il avait été à plusieurs reprises assigné à résidence et, sous Vichy, il a été incarcéré parce qu'il refusait de jouer le jeu de l'Allemagne par l'anticolonialisme. Mais ce leader était assez déconnecté des réalités de l'Algérie qui avait vu en novembre 1942 débarquer les Alliés et avait connu en mai 1945 la répression sanglante du Constantinois. Entre 1943 et 1954, la direction messaliste du parti qui porte alors le nom de PPA-MTLD déçoit ses militants. Lorsqu'ils viennent voir leur leader, ils voient un barbu en djellaba coiffé d'une chéchia qui les reçoit cérémonieusement mais ne leur dit pas grand-chose de clair. En 1947, est fondée l'Organisation spéciale (OS) qui, au sein du MTLD se destine à préparer la clandestinité et la lutte armée, avec des jeunes militants de 20 ans comme Ahmed Ben Bella ou Hocine Aït Ahmed. Messali Hadj souscrit à la nécessité d'en venir à la lutte armée mais il ne donne pas le top départ ni le cadre d'organisation. Ce top départ, au bout d'une dizaine d'années de tergiversations, va être donné par un groupe de militants issus du MTLD qui lancent dans toute l'Algérie l'insurrection du 1^{er} novembre 1954. Ils se réunissent au Caire alors que sévit au sein du MTLD une crise interne, car la majorité du comité central est alors en dissi-



Guerres secrètes du FLN en France

2010, 69', couleur, documentaire

Réalisation : Malek Bensmail

Production : Yah Productions

Participation : CNC, France Télévisions, RTBF, L'Acisé (Images de la diversité)

En métropole, au prix d'une féroce guerre fratricide avec son concurrent – le MNA de Messali Hadj – le FLN prend rapidement le contrôle des travailleurs algériens. A partir de 1956, en riposte à l'intensification de la guerre coloniale, il multiplie les attentats sur le sol français. Tandis que ses militants affrontent la torture et les exécutions, il réussit à rallier une partie de l'intelligentsia humaniste.

Jacques Vergès, ancien avocat du FLN, note avec admiration qu'il fut le seul mouvement anti-colonial capable de porter la guerre en métropole. D'autres protagonistes convoqués comme témoins, anciens de la fédération de France du FLN ou membres des commandos, sont plus critiques. Ils racontent, pour l'avoir eux-mêmes exercée ou subie, la terreur qu'il instaura pour contraindre les travailleurs algériens à rompre leurs attaches parfois anciennes avec le parti de Messali Hadj et à cotiser au FLN. Ils questionnent une stratégie plus militaire que politique, qui priva le FLN de beaucoup de soutiens et exposa la communauté immigrée à une féroce répression policière. Cinquante ans après cette Indépendance si cher payée, Algériens et Français relisent cette histoire glorieuse et tragique à la lumière de ce qu'est devenu le régime FLN. "Il y a eu beaucoup d'injustices. Dieu reconnaîtra les siens" conclut l'ancienne combattante FLN Salima Bouaziz. **E.S.**



Ici, on noie les Algériens 17 octobre 1961

2011, 90', couleur, documentaire

Réalisation : Yasmina Adi

Production : Agat Films & Cie, INA

Participation : CNC, L'Acsé (Images de la diversité), Ville de Gennevilliers

Le 17 octobre 1961, la violence policière se déchaîne à Paris contre une manifestation qui mobilise à l'appel du FLN des milliers d'Algériens. Les jours suivants, des centaines d'hommes interpellés sont brutalisés dans des centres de détention improvisés. Les femmes, à leur tour se mobilisent pour obtenir la libération de leurs maris. Le bilan officiel ne reconnaît que deux morts mais une soixantaine de corps sont bientôt repêchés dans la Seine.

Pour évoquer ce chapitre parisien de la guerre d'Algérie, Yasmina Adi donne d'abord la parole aux victimes. Mme Khalfi, veuve d'un disparu, retrace ses démarches désespérées pour retrouver la trace de son mari. D'autres Algériens, hommes et femmes, racontent la terreur subie entre les mains de policiers et de militaires déchaînés. Cette brutalité meurtrière est confirmée par quelques témoins français qui ont tenté de s'y opposer. Les archives de l'INA révèlent quant à elles la partialité de la majorité des médias qui assimilent les manifestants "musulmans" au terrorisme, sans mentionner aucune de leurs revendications. Dénoncés par quelques reporters indépendants, les crimes policiers suscitent la réprobation de l'opposition de gauche au parlement et de brèves manifestations de solidarité au quartier latin. Mais le pouvoir gaulliste, au nom du maintien de l'ordre, couvre les "bavures" qui seront bientôt effacées par une loi d'amnistie. Les victimes attendent encore réparation. **E.S.**

dence avec Messali mais différente du groupe de l'OS qui formera le noyau du FLN. Djanina Messali-Benkelfat, la fille de Messali Hadj, emploie dans le film le mot très fort de "hiatus" pour désigner le passage en 1954 de divergences internes à une guerre ouverte en France entre deux tendances nationalistes.

A quoi tiennent ces divisions au sein du mouvement indépendantiste algérien ? A une différence de générations ? A un écart de perception entre la métropole et la colonie ?

Oui, en partie mais il y a aussi une certaine insuffisance de culture politique. A la différence des révolutionnaires chinois ou vietnamiens, les nationalistes algériens ont moins une culture politique de l'écrit et de la délibération, et sont traversés par beaucoup d'oppositions de personnes ou de clans. Par exemple, il y avait le clan de Belcourt, le clan de la Casbah... Un certain nombre de jeunes se sont lancés le 1^{er} novembre 1954 dans une action qui était annoncée depuis dix ans mais toujours différée. Messali Hadj leur reproche d'avoir déclenché l'action sans attendre son feu vert. A cette époque, la majorité des cadres qui structurent l'immigration en France lui sont fidèles. Pendant 30 ans, il avait été le grand chef, celui qui publiait des articles, celui dont on demandait la libération... Les cadres de la fédération de France du PPA-MTLD croient que l'action qui démarre en Algérie est lancée sous son impulsion mais ce n'est pas le cas. C'est alors que commence une guerre interne dans l'immigration algérienne avec ceux qui, venant d'Algérie, savent que le commanditaire de l'insurrection est en réalité le FLN. Lorsqu'ils commencent à implanter une fédération de France du FLN, ils se heurtent à l'ancienne fédération du MTLD tenue par les Messalistes qui usent de violence pour empêcher cette implantation. De son côté et conjointement, le FLN use aussi de violence. Cette guerre interne va faire 2000 à 3000 morts dont beaucoup étaient des cadres expérimentés.

D'après les témoignages recueillis par Malek Bensmaïl, il semble qu'un des enjeux

majeurs de cette guerre, ce soient les cotisations ?

En effet, ces cotisations prélevées sur l'immigration en France, véritable impôt révolutionnaire, représentent une part importante du budget du FLN dont le siège va s'implanter d'abord au Caire puis à Tunis. Cette guerre interne débutée en 1955 se prolonge jusqu'en 1958. Il s'agissait de prélever des cotisations qui pour les ouvriers représentaient 5 à 10 % du salaire, mais surtout de racketter les hôtels, cafés, restaurants et commerçants au pourcentage de leurs recettes. Le milieu du proxénétisme de Pigalle a aussi été un enjeu de cette guerre. Pour le bilan des morts, il faut sans doute déduire un certain nombre d'exécutions opérées par les forces de répression françaises et mises au compte des nationalistes algériens. C'est surtout vrai à partir de l'arrivée en mars 1958 de Maurice Papon à la Préfecture de police de Paris puis de l'instauration de la V^e République. La répression devient particulièrement violente à partir de juillet-août 1958, lorsque le CCE du FLN décide de mener des attentats en France métropolitaine.

Le deuxième volet du film de Malek Bensmaïl aborde cette décision très controversée. Jacques Vergès a-t-il raison de saluer cette lutte menée sur le territoire de la métropole comme un exploit unique dans l'histoire des luttes anticoloniales ?

C'est un jugement à nuancer si l'on se souvient des attentats irlandais à Londres, en 1974. En tout cas, cette décision est contestée par une minorité de la fédération de France du FLN. Mohammed Harbi, un des témoins du film, fait le constat que cela rend encore plus difficile de trouver des alliés dans le mouvement ouvrier et l'opinion française, et décide de quitter sur la pointe des pieds le comité fédéral. Le premier acte spectaculaire va être l'incendie d'un dépôt d'essence à Mourepiane, près de Marseille. Ces actions visent des objectifs industriels, mais il y a aussi des attentats contre des policiers qui sont pensés comme des répliques. Lorsque Ali Haroun, qui va s'installer en Allemagne pour échapper à la répression, dit "on n'avait pas le choix, c'était



Meeting de Messali Hadj
Leader du mouvement nationaliste algérien



Les chefs du FLN en France

à voir / à lire

Le 17 octobre des Algériens, de Marcelle et Paulette Péju, suivi de **La Triple Occultation d'un massacre**, de Gilles Manceron, La Découverte, 2012.

Le 17 octobre 1961 par les textes de l'époque, par l'association Sortir du colonialisme, préface de Gilles Manceron, postface d'Henri Pouillot, Les Petits Matins, 2012.

cnc.fr/idc :

Une Journée portée disparue, de Philip Brooks et Alan Hayling, 1992, 52' ; **17 octobre 1961, dissimulation d'un massacre**, de Daniel Kupferstein, 2001, 55' ; **Henri Alleg, l'homme de La Question**, de Christophe Kantcheff, 2008, 52' ; **Propaganda – L'Image et son pouvoir (2-Mensonges et Messages)**, de Pierre Beuchot, 1987, 52' ; **Génération (1-L'Engagement)**, de Gérard Follin, 1988, 32' ; **La Moitié du ciel d'Allah**, de Djamilia Sahraoui, 1995, 53' ; **Les Massacres de Sétif, un certain 8 mai 1945**, de Mehdi Lallaoui, 1995, 56' ; **Boudiaf, un espoir assassiné**, de Malek Bensmail et Noël Zuric, 1999, 56' ; **Enfants d'octobre**, d'Ali Akika, 2000, 51' ; **Français à part entière**, de Yamina Guebli et Christian Philibert, 2001, 27' ; **Le Mouchoir de mon père**, de Farid Haroud, 2002, 52' ; **Frantz Fanon, mémoire d'asile**, d'Abdenour Zahzah, 2002, 54' ; **Harki : un traître mot**, de Marie Colonna, 2002, 52' ; **René Vautier, cinéaste franc-tireur**, de Sabrina Malek et Arnaud Soulier, 2002, 60' ; **Edmond Charlot, éditeur algérois**, de Michel Vuillemeret, 2005, 50' ; **El Bi'r (Le Puits)**, de Béatrice Dubell, 2008, 83' ; Loubia Hamra, cf. p. 72.

un ordre", Mohammed Harbi répond qu'il fallait refuser cet ordre. Cette campagne d'attentats aura des conséquences en 1961 parce que Papon va instiller chez les policiers un désir de venger leurs collègues tués en 1958. Mais contrairement à ce que Papon soutient, il y a moins de policiers tués en 1961, car à cette époque le FLN est en pourparlers avec le pouvoir gaulliste et ne donne pas de consignes (ni de Tunis, ni de Francfort) de s'attaquer aux policiers français en métropole, tout au contraire. Je pense que sur ce point, il y a eu une énorme "intox" de la part de Michel Debré (Premier ministre), Maurice Papon (préfet de police de la Seine) et Roger Frey (ministre de l'Intérieur) sur cette supposée vague de terrorisme du FLN en France, alors que ce sont leurs actions répressives qui se multiplient. Avec succès puisque **Le Monde** au cours de l'été 1961 reprend l'idée que le FLN mène une vague d'attentats en France. Il me semble que les divergences entre le Premier ministre et le président de la République sont un point que les historiens devraient approfondir.

Dans le film de Malek Bensmail, Constantin Melnik ne laisse-t-il pas entendre les divergences qui traversent l'exécutif ?

Oui, mais il élude souvent les réponses. Il en sait beaucoup plus que ce qu'il veut bien dire car à l'époque, il était au cabinet de Michel Debré en charge de ce dossier. Il avait déjà témoigné dans le tout premier film consacré à la répression de la manifestation du 17 octobre 1961, **Le Silence du fleuve** de Mehdi Lallaoui et Agnès Denis [1991]¹. Melnik lâche des informations qui permettent de lézarder la version officielle, cette intoxication qui a été orchestrée par le Premier ministre, Michel Debré. Quant à Maurice Papon, il est clair qu'il poursuit, comme sous l'Occupation, une stratégie de destruction, d'éradication de l'ennemi intérieur. Il revient d'Algérie où, en tant qu'IGAME (Inspecteur général de l'administration en mission extraordinaire) dans le Constantinois, il a mis en œuvre à partir de mai 1956 la stratégie militaro-policière qui sera généralisée au cours du premier semestre 1957, lors de la bataille d'Alger.

Dans quel contexte se situent les événements d'octobre 1961 ?

La guerre interne entre Messalistes et FLN se clôt en 1958-59 par la victoire de la fédération de France du FLN après trois ou quatre ans d'assassinats réciproques et le même arbitraire de chaque côté – et quelques ralliements de cadres messalistes. En dehors de l'Est (Meuse et Moselle) et du Nord-Pas de Calais où les Messalistes gardent une implantation, le reste de la France, notamment Paris, Lyon et Marseille, a basculé du côté FLN.

Les forces de répression sont considérables : le SDECE (Service de documentation extérieure et de contre-espionnage), la Force de police auxiliaire (les "calots bleus" ou "harkis de la préfecture"), les équipes de polices parallèles composées de retraités de la police, genres d'escadrons de la mort. Papon avait recyclé dans ces polices parallèles des activistes anticommunistes comme le commissaire Jean Dides qui avait été révoqué à la Libération. Maurice Grimaud, successeur de Papon à la Préfecture de police, a évoqué à mots couverts ce personnel douteux dont il s'est efforcé de se débarrasser. Fin 1959, de Gaulle vire de bord et se rallie à une solution négociée avec le FLN auquel il offre "la paix des braves". Cela provoque une rupture avec un certain nombre de gens comme Soustelle, ou Salan qui va se rendre à Madrid chez Franco avec quelques anciens vichystes. L'OAS (Organisation de l'armée secrète) commence à s'organiser et ce sera bientôt le putsch des généraux du 21 avril 1961.

Ce contexte politique proprement français est également évoqué dans le film de Yasmina Adi.

Oui, cela apparaît dans les deux films. Il y a au sein du pouvoir gaulliste une fracture assez nette entre Debré et de Gaulle. A deux reprises, Debré propose sa démission. De Gaulle la refuse. Il lui retire le dossier algérien qu'il confie à Louis Joxe. Mais Debré n'accepte de retirer sa démission que s'il a en charge le maintien de l'ordre en France. Ainsi, sa seule carte pour peser sur le dossier algérien sera de réprimer le FLN. Il exige le départ du Garde des sceaux Edmond Michelet qui était, comme de Gaulle, persuadé qu'il fallait transmettre le pouvoir au FLN en Algérie et préparer la transition dans les meilleures conditions. Sous le ministère de Michelet, alors que près de dix mille nationalistes algériens étaient en détention, le FLN avait pu se structurer dans les prisons et dans les camps et y organiser de véritables écoles. Michel Debré obtient le départ de Michelet et celui du ministre de l'Intérieur qui refuse de mettre sur écoute des hommes politiques. A l'Intérieur, il fait nommer Roger Frey qui est un dur du RPF,

une tendance très anticommuniste du mouvement gaulliste d'après-guerre. Avec Papon à la Préfecture de police, un nouveau Garde des sceaux de ses amis et un ministre de l'Intérieur aux ordres, Debré a les mains libres pour organiser la répression d'octobre 1961.

Les deux films rappellent que le motif premier de la manifestation du 17 octobre est la protestation contre le couvre-feu imposé aux Algériens. Constantin Melnik indique qu'il a été décidé le 5 octobre.

Oui, il évoque une réunion interministérielle convoquée par le Premier ministre, à laquelle participent Papon, Frey et quelques autres, qui décide de riposter à une vague de terrorisme du FLN qui sévirait depuis plusieurs semaines. En fait, depuis fin août 1961, il y a surtout une vague de répression avec notamment des commandos parapoliciers qui viennent la nuit casser des bidonvilles. Elle vise à empêcher la fédération de France du FLN de continuer à prélever les cotisations (transmises en Algérie grâce à Abderrahmane Farès qui a ses entrées à l'Elysée, que Debré fera arrêter peu après le 17 octobre, mais que de Gaulle fera libérer). Il s'agissait en fait, pour cette fraction de la droite menée par Michel Debré, de faire obstacle aux négociations d'Evian et rendre impossible l'indépendance algérienne. C'est dans ce cadre que la manifestation du 17 octobre est organisée par la fédération de France du FLN.

Où en sont les pourparlers de paix à l'automne 1961 ?

Ils se sont ouverts en mai 1961. Le FLN désigne d'abord comme représentants les dirigeants du FLN détenus en France. Cinq dirigeants importants qui se rendaient de Rabat à Tunis avaient été capturés le 22 octobre 1956 après l'interception de leur avion par le SDECE : Ben Bella, Mohamed Khider, Hocine Aït Ahmed, Mohamed Boudiaf, Mostefa Lacheraf. On les fait sortir de leurs différents lieux de détention et, depuis le château de Turcan (Loire) où ils sont réunis, ils participent en coulisses à la négociation d'Evian. De fait, sous l'influence de De Gaulle et de Michelet qui veulent préparer une transition pacifique, les "chefs terroristes" ont changé de statut. De Gaulle connaît Ben Bella, qu'il a décoré à la bataille de Monte Cassino, et voit en lui le futur chef d'un Etat algérien qui resterait sous influence française. Un peu sur le modèle de l'indépendance en partie factice accordée au Maroc en 1956, il envisage au Maghreb des Etats indépendants sous tutelle.

Mais Michel Debré est sur une autre ligne. Sur le fond, même s'il désapprouve leur rupture avec les institutions de la Ve République, il est d'accord avec les généraux putschistes d'Al-



ger d'avril 1961, tenants de l'Algérie française. De Gaulle veut garder Debré grâce à qui il a pu revenir au pouvoir en 1958 avec le soutien des tenants de l'Algérie française. Debré n'a donc plus qu'une carte à jouer, celle de l'accentuation de la répression contre le FLN en France.

En arrière-plan de la répression sanglante du 17 octobre 1961, il y aurait donc une tentative de saboter les accords d'Evian ?

C'est très probable. Fin juillet, alors que les négociations avaient été bloquées sur le Sahara (à cause du pétrole et des essais nucléaires), de Gaulle décide de céder. Louis Joxe reprend alors la négociation et fait venir de Suisse les interlocuteurs algériens, mais ses propres envoyés à Paris sont obligés de jouer à cache-cache avec les agents du SDECE de Debré. Cela indique bien une divergence dans l'exécutif mais celle-ci n'a jamais été véritablement reconnue par la droite française et cela contribue à l'occultation de ce chapitre de notre histoire. Quoi qu'on pense par ailleurs de de Gaulle, il faut lui rendre hommage pour avoir, malgré une forte opposition dans son propre camp réussi à sortir la France de cette guerre coloniale.

Sur la répression du 17 octobre 1961, il y avait déjà plusieurs documentaires. Celui de Yasmina Adi apporte-t-il du neuf ?

Il y a donc eu *Le Silence du fleuve*, puis *Une Journée portée disparue*, en 1992, et encore *17 octobre 1961, dissimulation d'un massacre* en 2001 (cf. *Infra*). Mais le film de Yasmina Adi est le premier long métrage sur le sujet,

depuis *Octobre à Paris* de Jacques Panijel [1962, 70'], longtemps interdit et qui n'est sorti en salles qu'en 2011. Sa particularité est de faire une place importante aux femmes grâce à de nombreux témoignages. Il relate la manifestation suivante, celle du 20 juillet où les femmes algériennes descendent dans la rue parce qu'elles ne voient pas revenir leurs maris. En marge de cette manifestation, il y a l'épisode très intéressant de l'hôpital Sainte-Anne où la police enferme un groupe de femmes qu'elle vient d'interpeller. Ce jour-là, les psychiatres et le personnel décident de les laisser discrètement sortir par l'arrière ce qui témoigne d'une première réaction, d'un embryon de solidarité de la population. Le film de Yasmina Adi a été diffusé en salles en 2011 à l'occasion du cinquantenaire et il a connu une diffusion plus large que les films précédents. Pour l'avoir accompagné dans plusieurs projections en salle, je peux dire que, dans le public, beaucoup découvraient ces événements.

En définitive, connaît-on le bilan des victimes ?

Le communiqué officiel du lendemain mentionne 11 538 arrestations mais seulement trois victimes dont un passant français victime d'une charge de police sur les Grands Boulevards. Ce sera le bilan officiel jusqu'à ce que Jean-Luc Einaudi se mette à recueillir des témoignages. Son premier livre est publié en 1991, le deuxième dix ans plus tard². Il dresse des listes et comptabilise au moins 200 disparus. D'après les historiens britanniques Jim House et Neil MacMaster, auteurs de la princi-



pale étude universitaire sur le sujet³, il s'agit de la répression d'une manifestation pacifique désarmée la plus meurtrière dans toute l'histoire contemporaine de l'Europe occidentale, depuis la Révolution française et la fusillade du Champ de Mars. Ils notent qu'il y a eu à Paris en 1961 plus de morts qu'à Tian'anmen en 1989. Le trou de mémoire de la France autour de cet événement est aussi le sujet d'un grand film de fiction, **Caché** de Michaël Haneke [2005], un film qui – est-ce un symptôme? – a suscité beaucoup moins d'intérêt et de commentaires en France que ceux pour lesquels il a obtenu deux Palmes d'or à Cannes.

Le film de Yasmina Adi exploite-t-il des archives inédites?

Elle a retrouvé un reportage photographique réalisé au QG de la police et obtenu les transcriptions dactylographiées des liaisons radio avec la Préfecture ce soir-là. Ce qu'on entend dans le film est donc une reconstitution audio réalisée à partir de ces textes. Elle a également recueilli des interviews de manifestantes algériennes et de témoins français choqués par la brutalité policière. Un chauffeur d'autobus raconte comment la RATP a été mobilisée par la Préfecture comme lors des rafles de juifs en 1942. On entend aussi un policier faisant partie du groupe de policiers communistes qui étaient allés témoigner anonymement au journal **France Observateur** et s'est plus tard identifié à l'occasion du procès Papon-Einaudi.

Pourquoi ce massacre a-t-il été si longtemps passé sous silence?

Avant Einaudi, il y avait eu le livre de Michel Levine en 1985⁴ mais il était passé complètement inaperçu. Ce long délai, je ne peux l'expliquer que par le contexte de l'époque et la personnalité des responsables impliqués. De Gaulle s'est efforcé d'effacer la rupture profonde intervenue parmi ses soutiens lors de l'indépendance de l'Algérie. Ce massacre a été dissimulé aussi parce que ses responsables sont restés influents, et, quand François Mitterrand est devenu président, il n'a pas

voulu non plus revenir sur les crimes de la guerre d'Algérie. Jean-Louis Péninou, journaliste à **Libération**, témoigne dans le film **17 octobre 1961, dissimulation d'un massacre**: Gaston Defferre au Sénat (comme Claude Bourdet au Conseil de Paris) avait dénoncé ces violences policières dès octobre 1961 et demandé une commission d'enquête parlementaire sur ces événements ; mais vingt ans plus tard, alors qu'il est devenu ministre de l'Intérieur, à Jean-Louis Péninou venu l'interroger il répond que ce dossier ne pourra être rouvert que dans trente ans. Le couvercle reste maintenu. Il y a plusieurs verrous : l'un vient évidemment de la droite qui veut taire les dissensions entre Debré et de Gaulle, entre partisans de l'Algérie française et partisans de la décolonisation en son sein. Mais il y en a aussi un du côté du parti communiste parce que la manifestation française de février 1962 avec les neuf morts du métro Charonne va éclipser la manifestation algérienne du 17 octobre 1961. Concernant cette période de la fin de la guerre d'Algérie, le souvenir de Charonne reste aujourd'hui bien plus fort. Enfin, le pouvoir algérien installé à l'indépendance n'a pas voulu non plus qu'on parle de cet événement parce que les responsables de la fédération de France du FLN qui avaient organisé la manifestation étaient devenus des opposants.

Les cinéastes documentaristes qui consacrent des films à ces événements ont-ils fait avancer la mémoire nationale?

Le cinéma est parfois en avance sur l'historiographie. Les choses sont en train de changer, mais sur ces sujets l'université n'est pas en pointe. Ce sont des francs-tireurs comme Michel Levine, un journaliste qui avait travaillé sur les archives de la Ligue des droits de l'homme, et surtout Jean-Luc Einaudi, un ex-militant maoïste devenu éducateur à la Protection judiciaire de la jeunesse, qui ont mené les premières enquêtes. Ou le cinéaste Daniel Kupferstein, qui vient de consacrer un film à un massacre encore plus oublié, celui du 14 juillet 1953 où sept nationalistes algériens ont été tués place de la Nation⁵. Pour les

cinéastes issus de l'immigration comme Malek Bensmaïl, Yasmina Adi ou encore Mehdi Lallaoui, il s'agit de donner une forme à la parole que leurs parents n'ont pu exprimer et dont ils se sentent dépositaires. Ces dernières années, le cinéma documentaire a aussi pu profiter du fait que les acteurs de ces événements, maintenant âgés de quatre-vingts ans et plus, n'hésitent plus à témoigner à visage découvert devant une caméra.

Propos recueillis par Eva Ségal, juillet 2014

1 En libre accès sur Dailymotion.

2 De Jean-Luc Einaudi (1951-2014) : **La Bataille de Paris : 17 octobre 1961**, Le Seuil, 1991, et **Octobre 1961. Un massacre à Paris**, Fayard-Pluriel, 2011.

3 **Paris 1961 : les Algériens, la terreur d'Etat et la mémoire**, Taillandier, 2008.

4 **Les Ratonnades d'octobre : un meurtre collectif à Paris en 1961** [1985], J.-C. Gawsewitch éditeur - Paris, 2011.

5 **Les Balles du 14 juillet 1953**, 2014, 85'.

grain de sable dans les rouages nazis



Après **L'Exil à Sedan** et **1946, automne allemand**, Michaël Gaumnitz poursuit son exploration de l'histoire allemande pendant la Deuxième Guerre mondiale. **Seuls contre Hitler** met en images un fait mineur et pourtant exemplaire : l'affaire Hampel, ce couple qui tenta de défier le régime nazi à coups de cartes postales subversives. Entretien avec Michaël Gaumnitz.

Votre film s'intitule *Seuls contre Hitler*, d'après le roman de Hans Fallada *Seul dans Berlin*. Pourquoi ce changement de titre ?

En fait, le titre original allemand est **Jeder stirbt für sich allein**, c'est-à-dire "Chacun meurt de son côté" ou "Chacun est seul face à la mort". Le livre est paru à Berlin-Est en 1947 et il a connu un grand succès en Allemagne tant à l'Est qu'à l'Ouest. Au départ, je pensais en faire une adaptation mais j'ai découvert qu'on en avait déjà tiré trois films de fiction, un à l'Est et deux à l'Ouest. Le premier est un téléfilm réalisé en 1969-70 pour la télévision de la RDA par Hans-Joachim Kasprzik¹. Il est quelque peu daté, mais il m'intéressait, parce qu'il a été tourné dans les décors réels de Berlin-Est, dans des quartiers qui avaient échappé aux bombardements et n'avaient pas beaucoup changé depuis les années 1940. Et comme j'évite les reconstitutions – elles sonnent faux – j'ai préféré utiliser ces images qui évoquent la vie au quotidien sous le III^e Reich (scènes de rues, appartement ouvrier), et je les ai mises à distance en ôtant le son.

Comment êtes-vous passé d'une fiction à un documentaire ?

C'est la rencontre au Festival international du film d'histoire de Pessac avec une universitaire bordelaise qui m'a mis sur la voie du documentaire. Hélène Camarade, historienne de la résistance allemande, m'a appris que le roman de Fallada était basé sur une histoire vraie, recueillie dans un dossier de la Gestapo, et que depuis la chute du Mur, ces archives conservées en RDA étaient devenues accessibles. Quand j'ai ouvert ce gros dossier de près de 500 pages, j'en ai eu la chair de poule. Il contient encore 40 cartes postales sur les 230 récupérées par la Gestapo. C'était impressionnant. Et puis ce document exceptionnel raconte, du point de vue de la Gestapo, la vie quotidienne à Berlin en ces années. J'avais dès lors une histoire : celle d'une traque ; un

contexte : la vie quotidienne sous le III^e Reich ; et une source : les archives de la police secrète d'Etat, qui me révélaient les méthodes policières de la Gestapo.

Faute de place, je n'ai pas pu raconter dans le film que ce roman était le fruit d'une commande faite à Hans Fallada au lendemain de la guerre. Dans la zone d'occupation soviétique, le ministre de la Culture était Johannes R. Becher, écrivain et poète communiste connu. C'est lui qui a eu l'idée de commander un grand roman populaire qui montrerait que les Allemands n'avaient pas tous été des nazis, qu'il avait existé une résistance. Il a confié le dossier de la Gestapo à Hans Fallada, un auteur de grands romans populaires. Dans un premier temps, Fallada n'a écrit qu'un petit fascicule de 90 pages, car le sujet ne l'inspirait pas beaucoup. Dans ce petit ouvrage intitulé **Cette Résistance des Allemands qui existait malgré tout contre la terreur hitlérienne**, j'ai trouvé une bonne caractérisation des personnalités qui m'a été très utile.

Ensuite Fallada a été approché par une équipe de cinéma pour écrire un scénario et ce travail l'a passionné. En trois mois, il a écrit **Seul dans Berlin**, mais il est mort en février 1947, avant sa publication. Le roman est fascinant parce qu'il raconte dans le microcosme d'un immeuble berlinois tout ce que pouvait être la société allemande des années 1940. On y retrouve tous les archétypes : une famille nazie, une femme juive dont le mari a disparu, un concierge mouchard, un juge qui agit dans l'ombre et qui fait ce qu'il peut, et puis la factrice, le commissaire, un homme débrouillard, et le couple des Hampel. En consultant le dossier de la Gestapo, j'ai vu que Fallada avait opéré quelques changements mineurs. Dans le roman, ce n'est pas le frère d'Elise mais son fils qui meurt au front en 1940. Il a également changé les noms et les adresses, mais rien d'essentiel. Pour la comparaison du roman et du dossier de la Gestapo, je me suis appuyé



Seuls contre Hitler

2012, 52', couleur, documentaire

Conception : Michaël Gaumnitz, Barbara Ciesielski

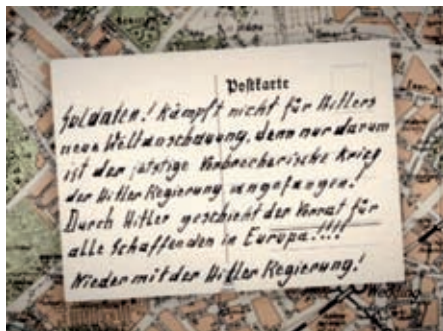
Réalisation : Michaël Gaumnitz

Production : AMIP

Participation : CNC, France Télévisions, Programme MEDIA, Procirep

Seuls contre un peuple tout entier acquis à la cause hitlérienne, Otto et Elise Hampel entrent en résistance en employant une méthode aussi singulière que dérisoire : déposer aléatoirement dans Berlin des cartes postales anti-nazies révélant le vrai visage du III^e Reich. En plongeant dans les archives de la Gestapo et par le biais d'extraits de films de fiction, Michaël Gaumnitz dessine en creux un portrait de la vie berlinoise à cette période.

"Faites circuler", ainsi Otto Hampel conclut-il les cartes qu'il dépose avec l'aide de sa femme dans les immeubles berlinois, fin 1940, avec l'espoir que ces petits pamphlets, gouttes d'eau dans un océan pro-nazi, finiront par essaimer dans tous les esprits. Pendant deux ans, alors que la situation se dégrade inexorablement, que le rationnement alimentaire se fait plus rigoureux, que les bombardements s'intensifient et que le moral de la population s'effondre, les cartes appellent sans relâche à renverser "Hitler et sa clique". Un activisme suffisant pour inquiéter la Gestapo puis les SS, qui se lancent aux trousses des mystérieux agitateurs. Qui étaient les Hampel ? Quels étaient leurs mobiles ? Espéraient-ils réellement renverser tout un régime avec des cartes postales ? Comme le résume la voix off de Jacques Bonnaffé, cette histoire prouve au moins qu'"il était possible, malgré la désinformation généralisée, de regarder la réalité en face, [d'avoir] le courage d'ouvrir les yeux". **D.Tra.**



sur l'étude de Manfred Kuhnke, l'ancien directeur du musée Fallada en RDA.



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Seuls contre Hitler mêle ingénieusement différentes sources historiques : des extraits du roman de Hans Fallada, ceux d'un film de fiction inspiré du destin des époux Hampel, des archives filmiques et photographiques de l'époque ainsi que des images issues du dossier de la Gestapo, conservé aux Archives nationales allemandes. La juxtaposition de ces sources hétérogènes permet de nous interroger sur le statut des archives utilisées dans le documentaire, sur leur valeur et leurs usages : rôle simplement illustratif, informationnel ou plus, révélateur d'une réalité reconstituée mais comportant toujours une part d'indicible et d'inconnu. L'objectif du réalisateur est de tenter de saisir la "véritable" histoire d'Otto et Elise Hampel, en s'appuyant sur le volumineux dossier constitué par la Gestapo. Le déroulé du film suit au plus près la chronologie de l'enquête, relatée dans ces archives. Mickaël Gaumnitz parvient effectivement à nous montrer le courage et le parcours de ce couple dans toute son humanité, sans chercher à enjoliver la réalité. Il laisse volontairement en suspens les questions auxquelles les archives ne peuvent donner de réponse, notamment celle du revirement des époux Hampel peu avant leur exécution : dressés l'un contre l'autre, suite aux nombreux interrogatoires. Outre sa valeur historique, l'intérêt de ce film réside donc dans la réflexion sur le statut des archives, leur rôle dans la médiation de l'histoire ainsi que les limites de leur interprétation.

Claire Schneider

(Médiathèque du musée du Quai Branly, Paris)

Votre film ne se présente pas comme une adaptation mais comme un aller-retour entre fiction et réalité historique. Comment avez-vous conçu le montage ?

Pour ce documentaire sur l'histoire d'Otto et Elise Hampel, quelles images avais-je à ma disposition ? Les films de propagande tournés par les nazis me paraissaient peu utilisables. Nous avons tout de même retenu un certain nombre de scènes de rue, de défilés, de collectes, de repas entre voisins ; ou encore cette banderole plantée au milieu des ruines, alors que la défaite devenait criante, "Hitler, nous te suivrons toujours". Evidemment, toutes ces images de propagande sont des mises en scène. Je tenais surtout à montrer des scènes d'intérieur plus intimes, des gens qui écoutent la radio par exemple, et ce matériau, je l'ai trouvé dans la fiction de Kasprzik dont les images en noir et blanc ont quelque chose de documentaire. Nous avons aussi tourné nous-mêmes une partie des images : celles du dossier de la Gestapo qui contient les cartes postales subversives et les pièces du procès. A cela s'ajoutent quelques dessins que j'ai réalisés moi-même à la palette graphique.

Du point de vue de la forme, j'étais aux frontières du documentaire : j'avais un roman, un film de fiction, le tournage du dossier qui relate la traque de la Gestapo, l'histoire réelle de ce couple, quelques graphismes pour mettre en scène les cartes postales et évoquer la terreur au quotidien, qu'évidemment les films de propagande ne montraient jamais ; je me trouvais donc entre réalité, fiction et littérature. Le travail du montage a permis de tricoter de manière extrêmement subtile les archives et la fiction, à tel point qu'à certains moments, on ne sait plus très bien si on est dans les archives ou dans la fiction, ce qui crée un effet de distanciation. J'allais oublier, grâce à Manfred Kuhnke, nous avons eu également accès aux archives privées de la famille. Mais il faut dire que cette famille reste mal à l'aise avec cette histoire.

La famille n'était-elle pas fière d'avoir compté des résistants ?

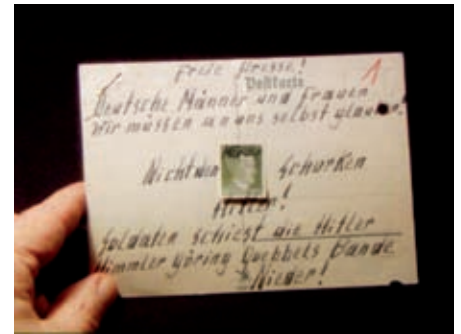
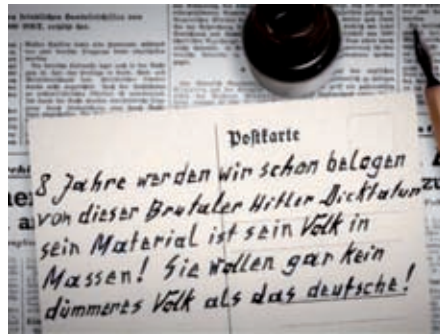
La famille d'Elise Hampel (c'est la seule qu'on connaisse) ne l'a pas soutenue au moment de son procès et de sa condamnation, et elle s'est retournée contre Otto en l'accusant d'avoir diaboliquement perverti Elise. Son père a envoyé pour l'anniversaire du Führer 300 Reichsmarks, une fortune pour cette famille modeste, l'équivalent de trois mois de salaire, avec une demande de grâce en disant que sa fille avait été détournée du droit chemin. Ce cadeau n'a évidemment servi à rien. Ce que j'ai conservé dans le film, c'est l'engagement d'un de ses frères dans la "Guerre Totale" dans l'espoir d'obtenir la grâce de sa sœur.

On passe dans votre montage du vrai visage des protagonistes à celui des acteurs de la fiction. N'était-ce pas une difficulté ?

Ma première intention était que l'on ne révèle les visages authentiques qu'au moment où Otto et Elise sont arrêtés par la Gestapo et identifiés. Jusque-là, ils devaient rester anonymes. Finalement, nous avons trouvé plus saisissant de commencer avec leurs portraits anthropométriques tels qu'ils figurent dans le dossier. C'est violent. Ces photos prises par la Gestapo interpellent tout de suite. Le commentaire indique ensuite qu'on passe à une fiction. Apparemment, ce n'était pas assez clair car certains spectateurs m'ont reproché d'avoir fait une reconstitution. Cela me plaît assez que des spectateurs aient pu s'y laisser prendre.

Lors d'une projection publique, on a vu des spectateurs exprimer leur déception de voir que ces héros magnifiques tombent à la fin de leur piédestal. Est-ce que ça vous a posé un problème dans la construction du film ?

Au contraire, moi je tenais beaucoup à cette fin. Dans le roman, ils meurent en héros et c'est une grande différence avec le dossier de la Gestapo qui montre comment, pendant leur incarcération, ils vont mutuellement s'accuser et se désolidariser l'un de l'autre. Manfred Kuhnke pense que le romancier n'a pas eu entre les mains l'intégralité du dossier : soit parce que Johannes R. Becher ne lui en avait transmis qu'une partie, soit le dossier à cette époque était incomplet. A son avis, si Fallada avait eu ces informations, il aurait écrit une autre fin. Ce qui m'intéresse dans cette fin, c'est qu'elle montre que ces héros sont des gens comme nous, avec leurs forces et leurs faiblesses. Ils sont capables d'un grand courage mais lorsqu'ils sont confrontés à l'ultime, ils peuvent se montrer faibles. Je trouve que ce moment de faiblesse devant la mort leur donne encore plus de force parce qu'ils ne sont pas guidés par une idée, une idéologie,



mais par quelque chose de très humain. Bien sûr, il a existé des résistants exemplaires, mais le comportement d'Otto et Elise est humain et l'on peut penser que si tous les Allemands en avaient fait autant, le nazisme n'aurait pas existé. Comme le montre parfaitement le roman de Fallada, Otto et Elise tranchent par leur comportement avec la plupart des gens. Ceux qui tombaient sur leurs cartes postales subversives ne savaient plus quoi en faire ; elles leur brûlaient les doigts. Le roman démontre magistralement la mécanique horrible de la terreur déclenchée par ces minuscules écrits.

Il semble que dans ce film comme dans tous ceux que vous avez consacrés à l'Allemagne, vous vous attachiez surtout à l'expérience historique des gens ordinaires.

Oui, ce sont les "petits hommes" confrontés à la grande Histoire qui m'intéressent – j'emprunte cette expression à Fallada qui a écrit ce très beau roman *Quoi de neuf, petit homme?* (1932). J'ai commencé à me plonger dans l'histoire allemande et franco-allemande avec *L'Exil à Sedan* (2002) qui a été pour moi une naissance à ma propre histoire et au-delà une naissance à l'histoire. Ensuite *Premier Noël dans les tranchées* (2005) montre de quoi furent capables ces "petits hommes" en 1914. Dans *1946, automne allemand* (cf. *Infra*), je suis revenu dans le chaos de l'Allemagne de l'après-guerre. Ma mère qui avait 20 ans en 1944 m'a souvent parlé de la période du nazisme et de ce qui a suivi, avant que ma famille quitte l'Allemagne de l'Est pour la France. Elle se souvient par exemple que pendant la guerre son père avait trop peur d'écouter à la maison les radios étrangères, alors il collait son oreille contre le radiateur pour écouter la radio des voisins.

Ce sont ces petits gestes de la désobéissance ordinaire qui vous intéressent ?

Dans *Seuls contre Hitler*, on voit bien que les Allemands ne sont pas tous derrière Hitler comme un seul homme. Au début de la guerre, la population est optimiste, d'autant que les nazis ont acheté la paix sociale en redistri-

buant une partie de ce qui était pillé dans toute l'Europe. Mais dès l'hiver 1940-1941, les pénuries de charbon et de denrées alimentaires affectent le moral des gens. Les rapports secrets des SS observent de très près ces évolutions de l'opinion. Quand, en 1943, la guerre tourne mal et que l'inquiétude grandit, la propagande martèle que ce sera encore pire si les Soviétiques gagnent la guerre. Dans ce contexte, le geste d'Otto est d'autant plus remarquable. Dans son roman, Fallada cite très peu de cartes postales originales. Dans le film, j'en ai retenu une vingtaine qui révèlent une grande conscience politique. On se demande où Otto a puisé sa lucidité car il n'était pas un homme engagé, il avait même au début soutenu le régime nazi.

Otto Hampel n'a-t-il pas une forme de conscience ouvrière lorsqu'il dénonce les grands industriels de l'armement ?

Oui, il dénonce les profiteurs du régime et les sacrifices imposés au peuple. En fait, on peut expliquer sa prise de conscience par trois raisons. Il y a d'abord la mort de Kurt, le frère d'Elise, dans la bataille de France en 1940. Cette mort qu'Elise n'accepte pas a déclenché chez eux un processus mais, bien entendu, beaucoup d'autres familles frappées par des deuils n'ont pas élevé la moindre protestation. La deuxième raison, ce sont les injustices, les privilèges accordés aux membres du parti nazi. Fallada écrit à ce sujet : "Le plus nul des nazis était mieux considéré que le meilleur des gens du peuple." Enfin, ce sont les prélèvements obligatoires et les collectes. Ces trois motifs reviennent dans les cartes postales et dans le dossier de la Gestapo. Par contre, Otto ne mentionne jamais les juifs. Cela surprend aujourd'hui, mais à cette époque il n'est pas le seul, loin de là, à rester aveugle aux persécutions antisémites. Dans son célèbre *Berlin Diary* (1941), l'américain William L. Shirer ne fait pas davantage mention des juifs. En revanche Otto parle des catholiques et des protestants.

Ce qui m'a causé une difficulté particulière et de nature tout à fait différente, c'est que les cartes postales d'Otto sont bourrées de fautes

d'allemand. Il n'était pas question pour moi de traduire ses fautes d'allemand en français. Je m'en suis sorti en reprenant la note du commissaire qui dit à propos d'Otto qu'"il ne sait pas écrire". Ce qui est très touchant chez cet homme sans grande instruction et sans culture politique, c'est qu'il a une conscience politique.

Dans le commentaire, vous vous adressez directement à Otto et Elise. Pourquoi ce choix ?

Au début, nous avions écrit un commentaire à la troisième personne. C'est tout à fait à la fin du montage que nous l'avons réécrit en passant au tutoiement. Est-ce légitime ? Peut-être avais-je envie de m'adresser à mon père ? En tout cas, je me sens très proche de ces personnages. C'est mon pays, c'est mon Allemagne, c'est mon être. Mon père, lui, n'a pas eu un comportement héroïque, il s'est juste débrouillé comme il a pu et il l'a payé très cher. Mais ce qui me passionne, c'est la complexité humaine faite de bien et de mal, de courage et de lâcheté. J'espère en tout cas que ce film donne un bon complément au roman de Fallada et qu'il donnera envie de le lire.

Propos recueillis par Eva Ségal, août 2014

1 Jeder stirbt für sich allein, 1969-1970, 3 épisodes, 314', de Hans-Joachim Kasprzik, avec Erwin Geschonneck (dans le rôle d'Otto Quangel) et Else Grube-Deister (dans le rôle d'Anna Quangel).

cnc.fr/idc

De Michaël Gaumnitz :

Claude Monet, peintre, 1997, 25' ; **Bruegel l'Ancien, peintre**, 1998, 27' ; **Auguste Rodin, sculpteur**, 1998, 26' ; **1946, automne allemand**, 2009, 77' ; et **Images de la culture n° 25** (déc. 2010), pp. 16-19.

découvrir ce qui est recouvert



Notes sur le film **Une Histoire aussi vieille que moi** de François Porcile, par Eric Briat.

Une Histoire aussi vieille que moi

2013, 30', couleur, documentaire

Réalisation : François Porcile

Production : In the mood...

Participation : Scam

François Porcile, né à Asnières en 1944, explore à la première personne un secret de famille qui a marqué son enfance : l'absence prolongée de son père puis son retour sans autre explication. Il lui faudra attendre la mort de sa mère en 2003 pour en découvrir la cause : la condamnation de Fernand Porcile à vingt ans de travaux forcés et à l'indignité nationale pour intelligence avec l'ennemi.

Fernand Porcile, qui était déjà speaker à la radio avant la guerre, devient sous l'Occupation l'une des voix de Radio Paris, l'un des principaux organes de propagande nazie. Lourdemment condamné à la Libération, il ne réapparaît dans sa famille qu'après l'amnistie de 1949. Le film met en scène à partir d'archives familiales (des photos surtout) et de quelques objets animés (un ours en peluche notamment) les souvenirs d'enfance du réalisateur. Souvenirs marqués par un silence étouffant car à la mystérieuse absence du père s'ajoutent d'innombrables non-dits qui perdureront. Le réalisateur s'interroge aussi sur son propre parcours qui, d'emblée, a pris une direction opposée. Au grand dam de sa mère, il se lie en classe à des camarades juifs et très jeune s'oriente vers le cinéma. Le hasard veut que son premier tournage se déroule dans les locaux mêmes de Radio Paris et que, par la suite, il soit devenu l'un des co-auteurs de la série documentaire **Propaganda – L'Image et son pouvoir** (1987). E.S.

Un des tous premiers actes de l'occupant nazi, à l'été 1940, est de procéder à la saisie, puis à la réouverture de Radio Paris, qui devient, sous sa férule, le média de masse de la collaboration en France. Le reformatage collaborationniste de la station inaugure l'implacable "guerre des ondes" qui s'engage alors, avec son cortège de slogans récurrents désormais inscrits dans la mémoire collective. Quand Jean-Hérolf Paquis conclue invariablement ses diatribes par "L'Angleterre, comme Carthage, sera détruite", Radio Londres lui réplique par l'efficace "Radio Paris ment / Radio Paris ment / Radio Paris est allemand" de Jean Oberlé, chanté par Pierre Dac (sur l'air de **La Cucaracha**, chant révolutionnaire hispano-mexicain). Cette guerre-là, pour mettre en jeu des sons, des musiques et des paroles, ne relève pas du seul registre de la violence verbale ou symbolique. A la Libération, les collaborateurs (à tous les sens du terme) de Radio Paris seront jugés sévèrement : Jean-Hérolf Paquis sera fusillé et la plupart des *speakers* de la station seront condamnés à de lourdes peines. C'est le cas de Fernand Porcile, le père du réalisateur d'**Une Histoire aussi vieille que moi**, condamné à vingt ans de travaux forcés. Il sera amnistié dans les années cinquante et son fils, né en mars 1944, le rencontrera alors pour la première fois.

De cette période de séparation sur laquelle pèse un lourd silence familial, ne restent que quelques objets familiers (livres, dessins et jouets d'enfants), et surtout, des photographies (cartes postales et plus encore, photos de famille). "Entre cette image-ci et celle-là, je n'ai pas vu mon père", confie François Porcile en voix off. Deux portraits délimitent une tranche de vie marquée par l'absence d'histoire commune et de souvenirs partagés : "Il ne m'aura vu grandir qu'en photographie." Comment remplir cette absence, tenter de reconstituer ce qui s'est passé ? En recourant aux objets, et davantage encore, aux images qui subsistent : "Commence alors pour moi le jeu de cache-cache des images vraies et fausses, des souvenirs réels ou enjolivés, de

l'imaginaire biaisé ou fantasmé." Cette période d'absence du père est en effet recouverte d'une épaisse couche de mensonges : la condamnation et la peine de travaux forcés en cours d'exécution constituent un secret de famille, qui est dissimulé à l'enfant durant ses premières années. Plus tard, il n'en saura pas beaucoup plus, car son père ne racontera rien : "Une fois libéré, il se réfugiera dans le silence. Cet homme dont le métier était de parler se priva de parole. Silence radio, selon l'expression consacrée." Le mutisme du père sur ses années de guerre et celles qui suivirent, le refus, sinon de justifier, du moins d'expliquer cette période, pèsent sur la relation avec son fils, avec lequel il échangera peu et à qui il transmettra moins encore. Le film s'analyse, de prime abord, comme une tentative de récit par les images pour reconstituer une histoire sans paroles.

les images et la voix

"Comment arriver à découvrir quand autour de soi tout est fait pour recouvrir ?", s'interroge François Porcile. Par les images, donc, et on peut supposer que le projet vient de loin : musicologue, conseiller musical de François Truffaut pour quatre de ces films, mais aussi scénariste et réalisateur lui-même, c'est à la faveur du tournage d'un documentaire sur la propagande durant la Seconde Guerre mondiale (**Propaganda – L'Image et son pouvoir**) qu'il découvre "le pot aux roses" : son père était un des *speakers* de Radio Paris.

Dans **Une Histoire aussi vieille que moi**, le recours aux images, et singulièrement, aux photographies s'opère à deux niveaux : points d'appui pour l'enquête, elles scandent également le récit. Les clichés de famille sont autant de traces et de témoignages, ils donnent la mesure du temps qui passe (temps durant lequel le fils grandit) : photos de vacances, photos d'écoliers... D'autres clichés, qui débordent le cadre des albums de photos de famille, sont convoqués pour restituer le contexte des années d'après-guerre : la concierge de l'immeuble familial d'Asnières



ressemble à celle que Robert Doisneau a saisie dans son objectif, le portrait d'une *girl* par Willy Ronis évoque le style vestimentaire des années d'après-guerre. Les photographies ont par conséquent tantôt une valeur d'indice et une fonction explicative, tantôt une valeur contextuelle et une fonction illustrative. Agencées au montage, elles font progresser, chacune dans leur registre respectif, l'entreprise de dévoilement du secret et le récit qui en est proposé par l'auteur.

Mais disent-elles toute l'histoire? Certainement pas. D'abord parce qu'aucun des faits majeurs qui la ponctue n'a été enregistré, ou du moins conservé, sur un support photographique : pas de clichés de l'arrestation du père et de son procès par exemple, ou encore de sa première rencontre avec son fils lors de sa libération (ces derniers ont disparu de l'album photo familial, note le réalisateur-enquêteur). Plus encore, il faut interpréter en creux la plupart des photographies qui structurent le récit. Une série de portraits de la mère, qui saisit différentes expressions de son visage, montrent une "belle femme, selon les canons de l'époque", mais ne disent rien de sa solitude tandis que son mari est emprisonné. Quant aux portraits de famille, pris à l'occasion des fêtes, des vacances ou des communions, ils attestent avant tout de l'absence du père.

Les photographies revêtent davantage de significations pour l'enquête par ce qu'elles omettent ou masquent. L'usage de la photographie est nécessaire pour camper une situation, la dater et faire progresser le récit, mais ne suffit pas à établir les faits et encore moins à fournir d'explications. La photographie n'est pas ici le support de la preuve. Les clichés, finalement, ne découvrent rien de ce qui est recouvert. Ils ne dévoilent pas, mais fabriquent plutôt la trame même du voile. Le parcours du père et l'histoire de cette tranche de vie familiale si particulière demeurent flous, comme son portrait reflété dans le miroir d'une boîte de jeu de cartes.

une voix bien timbrée

Ces clichés fragmentaires sont désormais reliés entre eux par le montage du film et plus

encore, par la voix off de François Porcile. C'est par cette voix que l'enquête progresse et que l'histoire se construit. Les mots prennent acte de l'insuffisance des images pour objectiver le récit, sans atténuer leur puissance pour le rendre tangible (restituer l'atmosphère de l'époque, reconstituer les souvenirs qui s'effacent et la mémoire familiale). La parole prend le relais, c'est elle qui est désormais à la manœuvre pour nous raconter cette histoire aussi vieille que son locuteur.

Lorsqu'il évoque son enfance en banlieue, François Porcile affirme se reconnaître dans les premières phrases du film de Maurice Pialat, *L'amour existe* : "Longtemps j'ai habité la banlieue ; mon premier souvenir est un souvenir de banlieue ; aux confins de ma mémoire un train de banlieue passe, comme dans un film." De Pialat, il a sans doute retenu aussi le poids de la parole quand elle veut donner un sens et un usage aux images. En revanche, il n'en retient pas l'éloquence rageuse et révoltée, même lorsqu'il relève la vraisemblable injustice dont son père a été victime (la lourdeur de la peine de travaux forcés qui lui a été infligée est sans commune mesure avec ses responsabilités au sein de Radio Paris et plus encore, avec celles attribuées à d'autres collaborateurs de la station).

Le récit qu'il délivre en voix off chemine avec la précision chronologique d'un procès-verbal d'enquête, mais d'une enquête bien particulière, biographique tout autant qu'autobiographique, forcément ambiguë dans sa finalité même. Ainsi, alors qu'il accumule les ouvrages sur la collaboration pour documenter sa recherche, observe-t-il qu'il "redoute ou espère" trouver le nom de son père dans les index (il ne le trouve pas, du reste, "manifestement, il était un trop petit poisson, obscur et sans grade"). Par-delà le flux des images, le film serré des objets et l'accumulation des photographies retrouvées, c'est bien sa parole et sa voix qui racontent l'histoire, comme si elles faisaient écho à sa première rencontre avec son père, dont il conserve un vif souvenir : "Dans sa chambre, il m'a lu, d'une voix bien timbrée, comme auparavant au micro, j'imagine, un conte." E. B.



Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

Rien de trop sur les 30 minutes que dure *Une Histoire aussi vieille que moi*. A un rythme soutenu les documents d'époque défilent devant la caméra : photos de famille, extraits de baptême, de décès, affiches, photos d'actualité, des objets aussi, coquillage dédicacé, ours en peluche et son drôle de chapeau... Les photos et objets sont toujours habilement mis en scène, souvent avec drôlerie. Un humour un peu amer dont tout le film est empreint, par le biais de la voix off à la première personne. Un commentaire parfaitement écrit, qui, sans jamais être redondant avec l'image, lui ajoute constamment le détail qui permettra peu à peu au spectateur de retrouver le fil d'un récit qui joue habilement avec la chronologie. Sans en avoir l'air, un film qui fait le portrait d'une époque au travers de la petite histoire d'un homme et d'une famille modestes qui ne s'étaient jamais posé la question de savoir ce que cela pouvait signifier d'appartenir, banalement, à la droite antisémite de la société.

Joël Gourgues

(Médiathèque Pierre et Marie Curie, Nanterre)

cnc.fr/idc

L'amour existe, de Maurice Pialat, 1961, 19' ; De François Porcile : *Elie Faure ou l'Esprit des formes*, 1974, 15' ; Robert Doisneau, *badaud de Paris, pêcheur d'images*, 1981, 58' ; *Propaganda – L'Image et son pouvoir*, de Pierre Beuchot, Philippe Collin et François Porcile, 1987, 6 x 52' ; *La Mort de l'empereur*, 1990, 48' ; *Quinze jours en août, l'embellie*, 1996, 52'.

citoyen des films de béla tarr

Autodidacte de l'image en mouvement, Jean-Marc Lamoure réalise de nombreux documents filmiques en Afrique de l'Est, en accompagnant des chercheurs en sciences sociales dans leurs enquêtes. Son premier documentaire, réalisé en collaboration avec l'anthropologue Thomas Osmond, **Chaalo, les voix du deuil** (2004), est produit par Abderrahmane Sissako. Parallèlement, il conçoit des formes singulières de documentaires en ciné-concert (**Farenji**, 2008 ; **Flag**, 2014). Entretien autour de **Tarr Béla, I used to be a filmmaker**.

Comment avez-vous rencontré Béla Tarr ? Comment avez-vous réussi à créer cette présence invisible sur le tournage du Cheval de Turin ?

Avant de rencontrer l'homme, j'ai rencontré son œuvre et plus précisément le film **Sátántangó** [1994] à la fin des années 1990. On y séjourne durablement dans un monde abandonné par l'Etat et les Dieux, avec une petite communauté d'hommes et de femmes victimes d'une hallucination sonore collective. Béla Tarr y déploie une image sombre et crue du monde qui est pourtant résolument tournée vers le vivant. Un endroit où lucidité ne rime pas avec désespoir mais avec dignité. J'ai commencé à développer mon projet de film autour de Béla Tarr en me sentant comme citoyen de cette image du monde et avec l'envie fiévreuse de la partager. Ce que je veux dire par là c'est qu'il y a une forme de communauté d'esprit qui me relie à l'œuvre de Béla Tarr. Ensuite, tout se passe en un coup de fil et un premier rendez-vous à Bastia, sur la fin du tournage de **L'Homme de Londres** en février 2007. Ce jour-là, on joue à "l'artiste et au journaliste", ce qu'on ne refera jamais plus. Du coup, lorsque le tournage du **Cheval de Turin** se profile, cela fait déjà trois ans que je chemine aux côtés de Béla. J'ai testé différents dispositifs de tournage avec lui et il me pousse à faire un film sans entretien. Il ne veut pas philosopher sur son œuvre et je ne veux pas faire un portrait d'artiste, c'est donc sur un autre terrain que nous avons rendez-vous, celui du travail. Grâce à Yann-Eryl Mer, son jeune assistant français – qui deviendra aussi le mien – j'ai pu rencontrer toute sa famille de tournage et commencer à tourner des images avec certains d'entre eux. Sur le tournage du **Cheval de Turin**, ma présence avec une caméra est donc devenue relativement naturelle même si elle est l'objet d'une négociation permanente avec Béla qui m'embauche régulièrement comme

assistant et me force à poser ma caméra. La sensation de "présence invisible" est enfin peut-être liée au fait que j'ai appris à filmer auprès d'un anthropologue en cherchant patiemment et discrètement ma place pour rendre lisibles des situations de rituels.

Dès le "I used to be" du titre, dès la première scène qui montre l'enterrement de la caméra, on sait que c'est son dernier film. Y avait-il pour vous encore davantage l'idée qu'il fallait être là, la conscience de filmer quelque chose qui avait lieu pour la dernière fois ?

Au départ, j'ai proposé à Béla Tarr de réaliser un film de famille en temps de paix (entre deux tournages) car l'idée de le filmer en création me semblait presque obscène. De plus, Béla disait que "deux caméras ne peuvent pas tourner en même temps", ce qui fermait le débat. Avec le temps, en effet, il y a sans doute eu pour lui comme pour moi la conscience de cette "dernière fois" ; cela m'a donné le courage d'insister, et pour Béla, l'envie de se mettre en scène dans cette situation de travail. Filmer Béla au travail, c'est le représenter dans ce vers quoi toute sa vie a été tendue. Sur la question de la méthode, Béla travaille au conditionnement de toute l'équipe à l'état physique et mental de ses personnages. A force de répétitions et de piétinements, on finit par tous bouger et respirer au même rythme que les acteurs, comme pris par une sorte d'envoûtement auquel la diffusion de la musique de Mihály Vig sur le plateau participe grandement. Convier les spectateurs à un séjour prolongé au sein de cette famille de tournage me semblait une façon possible d'en saisir la communauté d'esprit.

Ce qui intensifie cette impression ce sont aussi les images Super 8 avec les paroles de Béla Tarr. Elles paraissent d'un autre temps,





Tarr Béla, I used to be a filmmaker

2013, 85', couleur, documentaire

Réalisation : Jean-Marc Lamoure

Production : MPM Film

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

En 2009, Béla Tarr (né en 1955) annonçait que **Le Cheval de Turin** serait son dernier film. Avec la complicité de son assistant, Jean-Marc Lamoure a accompagné cet ultime tournage au cœur de la plaine hongroise, entre les murs d'une ferme isolée. Entouré de collaborateurs de longue date, le cinéaste règle la chorégraphie de ces fameux plans-séquences en noir et blanc et livre quelques éléments de sa philosophie.

Le film commence par un enterrement : l'équipe creuse un trou pour enfouir le pied de la caméra et filmer le paysage au ras du sol. Etrange cérémonie que ce tournage sur lequel plane la décision funèbre de Béla Tarr. Le film lui-même a surpris la critique par la radicalité de son propos : l'Apocalypse vécue par un couple de paysans. Sans donner le fin mot de l'histoire, Béla Tarr envoie Jean-Marc Lamoure filmer les décors d'un autre film réalisé quinze ans plus tôt avec la même équipe : **Le Tango de Satan** (1994). A l'époque, après la chute du communisme, ils croyaient encore pouvoir changer le monde. En 2011, cette croyance s'est évanouie. A l'instar de ces paysans qui finissent par manger leurs pommes de terre crues quand l'eau vient à manquer, la survie a remplacé l'utopie. Ultime occasion de lever le voile sur la méthode de travail de Béla Tarr, sur l'invention de ce temps suspendu qui plonge le spectateur dans un état d'hypnose, et de dresser le portrait d'une "troupe de cinéma".
S.M.

comme des leçons d'outre-cinéma. Quel statut ont-elles pour vous ?

Au départ, j'ai embarqué ma caméra Super 8 (avec laquelle je voyage depuis des années) pour prolonger esthétiquement l'idée d'un film de famille autour de Béla Tarr. Par ailleurs, je travaillais sur un dispositif d'échanges de paroles entre Béla Tarr et Yann-Eryl Mer. Ces deux idées se sont épuisées au tournage puis retrouvées au montage. En la séparant de son image, j'ai essayé de travailler la parole de Béla comme une pensée à haute voix, et en l'associant aux images en Super 8, cela devient très vite méditatif. J'ai ensuite relié ces deux éléments avec la composition musicale d'Akosh S. à qui j'avais proposé d'imaginer une musique de tête qui reflète mon état d'esprit durant ce tournage, une sorte de bourdon alerte et envoûtant.

Vous avez toujours choisi de montrer la mise en place du plan, son côté parfois très artisanal, puis l'extrait du film, très dominé. Il y a quelque chose de magique dans cette démarche car même si on a vu comment avait été fait le plan, on est toujours saisi par sa grâce quand il apparaît. Saviez-vous au tournage que vous alliez monter ainsi ?

Non, je ne crois pas y avoir pensé en ces termes. Cela dit, à l'expression "special effect", on pourrait opposer chez Béla Tarr celle de "real effect" : je vois son travail comme une fabrique du réel, une sorte de forge d'images apatrides et intemporelles. Aussi, conclure de longs temps de recherche, de mise en place et de répétition par la scène filmée qui en résulte est une façon de décrire cette fabrique d'images. D'autre part, j'ai eu envie de jouer sur le contraste entre le chaos sonore du tournage et l'épure du plan obtenu, entre la débauche d'énergie et de machine, et la limpidité de la situation filmée.

notes de tournage

Le ciel chargé d'automne s'abaisse et presse lentement les hommes et les bêtes sous la terre. Au creux des vallons détrempés, des êtres se débattent, écorés de survie, usés par la perpétuité des gestes, affolés en silence avec le temps comme unique geôlier. Le vent n'a plus de sens alors où partir ? Fuir en avant et revenir, renoncer, réagir. Le cheval de Nietzsche se repose debout, il ne partira plus et ne tirera pas les hommes vers les frontières invisibles d'un pays qui a oublié son nom. Danse macabre pour les rescapés du Tango de Satan dont peu se relèveront. Les autres se demanderont plus tard s'ils n'ont pas rêvé leur enfer.

Jean-Marc Lamoure, 7 novembre 2009

Il y a un mot qui revient plusieurs fois quand Béla Tarr désigne le mouvement de caméra, c'est celui d'élégance. Est-ce quelque chose que vous aviez particulièrement à cœur de montrer ?

Derrière ce mot, il y a tout le soin porté à l'écriture d'une chorégraphie pour une caméra, un cheval et deux acteurs. Par élégance, on peut entendre la délicatesse bienveillante présidant à la conduite de nos regards vers une image extrêmement dépouillée du vivant. On peut aussi y voir la rigueur et l'attention exigées dans la façon qu'a la caméra d'approcher des êtres condamnés à la perpétuité de gestes de survie.

Vous choisissez de montrer des extraits des Harmonies Werckmeister (2000) et de Sâtántangó pour évoquer ses collaborations. Pourquoi ne pas être remonté plus loin, à ses autres films ?

Les extraits de ces deux films sont montés en rimes visuelles ou thématiques avec les propos des membres de la famille de tournage de Béla. Le choix de ces films tient essentiellement à leur relation avec **Le Cheval de Turin**. Sur le tournage, nous nous faisons souvent la remarque que les personnages semblaient être les rescapés de **Sâtántangó**. Janos Derzsi et Erika Bók étaient effectivement présents dans ce film et c'est un peu comme s'ils portaient l'histoire et la conscience de cette expérience. Le musicien Mihály Vig était aussi présent sur les deux tournages ; et les paroles de Béla que j'avais recueillies portaient essentiellement sur les décors naturels de **Sâtántangó**, dispersés dans la grande plaine hongroise. J'avais donc de sérieuses raisons de relier ces deux films, **Les Harmonies Werckmeister** étant une sorte d'étape poétique entre ces deux lieux.

Dans la seconde partie de votre film, vous interviewez notamment le musicien Mihály Vig et l'actrice Erika Bók. Vous les montrez d'abord par le corps, à bicyclette ou en train de marcher longuement. Est-ce un hommage au cinéma de Béla Tarr ? Une façon de mettre en évidence que filmer quelqu'un en train de parler et filmer quelqu'un en train de marcher peuvent révéler autant ?

Les films de Béla sont indissociables des personnalités qui les habitent. Aller les rencontrer, c'est voir de qui ses films sont faits. Je les ai filmés séparément dans des moments de vie quotidienne à Budapest et c'est plus tard au montage que cette façon de les faire s'échapper du tournage par la marche ou le vélo est venue. Avec la monteuse, Nadia Ben Rachid, on a essayé de montrer la porosité entre le monde extérieur et celui du tournage. Filmer quelqu'un qui marche, c'est bien sûr fil-

mer son corps, ses postures et ses allures, mais c'est aussi filmer une personne qui médite en mouvement et qui trimballe sa charge de films et de vie.

Le carton liminaire insiste sur la notion de famille : Béla Tarr travaille avec les mêmes collaborateurs depuis longtemps, certains depuis trente ans. A la fin, le cinéaste lui-même les définit comme des “partenaires spirituels”. Entre-temps, il évoque la force de cohésion née sur le tournage de *Sátántangó*. Il me semble que c'est vraiment ce que montre votre film, la façon dont chacun prend part au même processus. Pourtant, Béla Tarr parle aussi d'un système politique, féodal, où le pouvoir est détenu par celui qui choisit la place de la caméra, donc par lui.

Durant le tournage du *Cheval de Turin* qui s'est étiré sur deux ans (on ne pouvait tourner qu'au printemps et en automne pour avoir de belles couvertures nuageuses), j'ai essayé de filmer l'équipe comme une communauté, un genre de groupe de compagnons ou d'artisans fédérés par Béla. Après des semaines passées dans le froid de cette ferme isolée, on était tous dans l'état des personnages du film et cela a d'autant plus renforcé ce sentiment d'appartenance et de dévouement au projet. Sur la réflexion de Béla quant à “l'absence de démocratie dans l'art comme dans la vie”, je suis assez d'accord avec lui. C'est comme si on était nombreux à faire le même rêve et que certains seulement se souviennent des images. Ils proposent alors une aventure collective, mais assujettie à la recherche de ces images. A la fin du tournage, l'acteur Janos Derzsi m'a dit : “Je t'ai vu te dévouer au projet, faire tous les boulots d'assistants et supporter l'autorité... mais tu ne t'es pas soumis à l'homme mais à l'œuvre.”

Propos recueillis par Martin Drouot,
septembre 2014



arrêt sur image à la lumière des images mortes

Stoppé en pleine ascension par l'arrivée au pouvoir des Khmers rouges, le cinéma cambodgien des années 1960 a disparu : les films ont été détruits, acteurs, cinéastes et producteurs ont été assassinés pour la plupart, et les grandes salles de cinéma sont aujourd'hui des restaurants ou des karaokés. *Le Sommeil d'or* évoque avec subtilité la disparition cruciale de ce patrimoine culturel. Analyse de Delphine Robic-Diaz.

Avec *Le Sommeil d'or*, Davy Chou propose une vision marginale et pourtant essentielle de la guerre du Cambodge (1967-1975), vision dont l'image par excellence est sans nul doute celle choisie pour constituer l'affiche du film : le mur bleu nuit, nu, d'une salle qui jadis fut un cinéma, devant lequel se dresse seul, en pied et de dos, le cinéaste Ly Bun Yim. Le cinéma comme reflet d'une société, de son histoire, l'idée n'est pas nouvelle, mais ce mur aveugle auquel est confronté l'artiste, outre sa beauté plastique, recèle une force évocatrice exceptionnelle : de ce Cambodge, de ce cinéma, il n'y a plus rien à voir, et pourtant tout peut encore être remémoré.

Cette image trouve son pendant dans l'épilogue intitulé *Le Réveil de l'hippocampe* au cours duquel le même homme, Ly Bun Yim, réputé être l'un des meilleurs réalisateurs cambodgiens de sa génération, enchante la caméra en lui livrant le récit fantasmagorique de ce qui devait être son dernier film : *L'Hippocampe* (1975). Là réside la quintessence de la démarche originale de Davy Chou : ressusciter des œuvres à jamais perdues. Dans cette séquence, Ly Bun Yim devient conteur, redon-

nant vie à des images dont lui seul se souvient encore, puisque le film, si prometteur et dont la concurrence fut tant redoutée par les autres producteurs, ne connut jamais aucune exploitation en salle, annihilé par l'Histoire. La prise de pouvoir des Khmers rouges engendra la fermeture et la destruction des salles de cinéma, et mit un terme brutal à l'expansion d'un cinéma prolifique, fantasque et romantique, nourri de contes et légendes, de chansons et de drames.

Dans cette séquence, le réalisateur se fait griot, l'auteur se mue en sa propre marionnette et mime, et dans le surcadre d'une grande fenêtre rectangulaire dont l'horizon se partage entre la carcasse d'une habitation inachevée et des maisons modernes, le vieil homme laisse ses souvenirs s'envoler vers son œuvre portée disparue. De face, en plan rapproché taille, il s'anime au fil des détails de son scénario ; derrière lui le jour baisse progressivement et il finit son récit en contre-jour, ou plutôt il profite de l'obscurité pour dérober la fin d'un film invisible à la connaissance du spectateur-auditeur qui replonge alors encore plus profondément dans la frustration et le manque : “Si je continue, je



Le Sommeil d'or

2011, 96', couleur, documentaire

Réalisation : Davy Chou

Production : Vycky Films, Araucania Films, Bophana Production, Studio 37

Participation : CNC, Ciné+, Cinaps

Télévision, ministère de la

Culture/Cambodge, ministère de

l'Information/Cambodge, Cambodia Film

Commission, Procirep, Asian Network

of Documentary

Histoire du "cinéma d'avant", ou comment, des 400 films que le Cambodge a produits à partir de 1960 jusqu'à l'arrivée des Khmers rouges au pouvoir, ne subsistent qu'une poignée de photos, des chansons et la voix de quelques survivants : Dy Saveth, première star du cinéma cambodgien, Yvon Hem, créateur du studio Oiseau de Paradis ou le réalisateur Ly Bun Yim tentent ainsi d'en susciter les images manquantes.

Travelling arrière sur une route terreuse – ou plutôt, travelling avant passé à rebours : ainsi s'annonce dès l'ouverture le programme de **Sommeil d'or**, qui entend régresser dans la mémoire cinématographique d'un pays qui a tout perdu ou presque. Davy Chou s'intéresse en effet à un patrimoine fantôme, qui ne survit aujourd'hui qu'à travers des bandes originales disponibles sur internet, et les souvenirs de cinéastes, de cinéphiles, et de stars anciennes. On imagine, à l'appui parfois de photos de tournage, telle scène rocambolesque où l'amour à l'eau de rose s'affronte aux mauvais génies et aux crocodiles de carton-pâte. Un imaginaire dont les images pourraient s'ériger dans les villes actuelles aux lieux de leur tournage et de leur projection, si la folie négatrice des Khmers rouges, comme toute dictature iconoclaste, n'avait aussi rayé salles et studios des cadastres. Confirmation a contrario que le cinéma n'est pas que celluloïd, mais ouvre dans le réel des espaces de vie véritables. **M.C.**

vais vous donner envie de voir le film, or je ne peux plus vous le montrer" ajoute-t-il. **L'Hippocampe** retourne au mystère de son créateur.

Comment rendre présents à l'écran des films dont l'absence est irrémédiable ? Toute la problématique de Davy Chou réside dans cette difficulté qu'il contourne par de nombreux subterfuges, dont le récit par Ly Bun Yim de son ultime film sur l'écran stylisé d'une fenêtre au crépuscule est l'une des nombreuses illustrations. Au fil d'entretiens menés avec les derniers représentants vivants d'une industrie du cinéma remarquable, ayant produit entre 1960 et 1975 près de 400 films, Davy Chou retrace ainsi le portrait posthume du cinéma cambodgien à son apogée. Les cinéastes et acteurs ayant été déclarés "ennemis du peuple" par les Khmers rouges, ces interviews constituent également des témoignages précieux sur les exactions commises contre les artistes et la volonté politique d'éradiquer cette frange de la population dont la sensibilité était considérée comme subversive.

le son, dernier vestige de l'image

Davy Chou attend la toute dernière séquence du film pour faire apparaître de rares extraits de films qu'il choisit de projeter sur la surface texturée et ocre d'un mur de briques. Les images détériorées retrouvent une forme de poésie surnaturelle sur cet écran en morceaux, comme si elles constituaient le spectre d'un cinéma emmuré vivant. Avec quelques images couleur datant des Actualités françaises et yougoslaves de 1974 et 1978, ce sont là les seuls documents d'époque en images animées.

En l'absence de copies, le cinéma cambodgien de 1960 à 1975 n'est en effet jamais évoqué que par des images fixes : photos de tournage, affiches de films, posters, photos personnelles.

Le Sommeil d'or illustre ainsi ce paradoxe de la mémoire filmique : le souvenir, bien que marqué par l'image, persiste par le son. Pour preuve, ce cinéophile essayant de faire deviner le titre d'un film à son interlocuteur et ne trouvant pas, après bien des tentatives de stimulation visuelle, de meilleur indice que de chanter l'un des principaux airs de la bande

originale. "Actuellement, ce que j'ai constaté, c'est que les films ont presque tous disparu, mais les chansons restent. Et même les jeunes maintenant, quand tu vas au Cambodge, quand tu vas à Phnom Penh, toutes les chanteuses ont repris les anciennes chansons. Dans les karaokés, on n'entend que ça, les anciennes chansons" raconte la tante de Davy Chou, Sohong Stehlin, fille du producteur cambodgien Van Chann.

De la même manière, le cinéaste Ly You Sreang écoute avec émotion une bande-annonce radiophonique qui constitue l'ultime preuve d'existence de l'un de ses films tourné près de 40 ans plus tôt, **La Vierge Démon**. Si les films ne sont plus visibles dans leur immense majorité (sur 400 films, il en resterait, selon Davy Chou, une dizaine conservée par des particuliers dans des conditions techniques très limitées datant de la VHS), leur souvenir s'entretient par les récits qu'en font les anciens, par les chansons qui appartiennent désormais au folklore populaire. Le cinéma cambodgien, dont chacun se souvient de l'inventivité, de la créativité, de la capacité à trouver ses propres techniques, ses propres codes, son propre langage, est désormais devenu un élément de culture orale. Il a intégré le monde des récits fabuleux dont il se nourrissait jadis. Il est bien cette présence fantomatique, inscrite dans l'intemporalité pourtant friable d'un mur de brique.

cinéma disparu, images immortelles

Lorsqu'elle évoque les photos qui constellent les murs de son appartement, l'actrice vedette du cinéma cambodgien, Dy Saveth, explique : "Cette collection sert à immortaliser mes souvenirs. Les personnes ont disparu, mais les photos subsistent [...] Quand je serai morte, il restera de moi mes photos, mes films, ma voix. Ainsi on pensera que Dy Saveth n'est pas morte. On voit son image." On comprend ici toute l'ambivalence de cette destruction massive et volontaire d'une filmographie : en privant les Cambodgiens de héros, d'icônes modernes, les Khmers rouges espéraient anéantir une culture, un passé, un sentiment d'appartenance à une même communauté par le partage d'un même imaginaire, mais ce fai-

sant, ils ont créé la survie du film en dépit du film, sans le film, une résistance mémorielle érigeant définitivement les films en objets de culte.

Les films disparus restent ainsi attachés au souvenir d'une époque, d'une équipe, d'une famille, raison pour laquelle le réalisateur Yvon Hem a choisi de ne plus revenir sur les lieux de sa gloire d'antan, qui lui rappelait sa femme et ses quatre enfants assassinés par les Khmers rouges. Tous les réalisateurs interviewés dans **Le Sommeil d'or** témoignent du moment où ils ont perdu leurs films et ce souvenir résonne comme l'écho douloureux de toutes les disparitions humaines. Conscient de la gravité du sujet, Davy Chou ne cherche jamais à combler l'absence, son parti pris, au contraire, est de la souligner en connectant le passé et le présent. Il adopte ainsi des figures de style et autres effets de montage destinés à souligner la fonction de passerelle assumée par son film.

L'un des meilleurs exemples pour illustrer cette volonté de connecter les époques et les êtres réside sans doute dans la séquence de la salle de jeu, où des jeunes Cambodgiens jouent au billard tandis que la caméra opère un travelling de droite à gauche, comme si elle remontait l'espace-temps, pendant que les sons réels de la scène sont sous-mixés (conversations et entrechoquement des boules) au profit de bruitages de guerre (bombardements sourds et amplification des pâles des ventilateurs de la salle de jeu pour faire écho à celles des hélicoptères des combats). Un autre exemple fort est sans nul doute le moment où Dy Saveth retourne sur le lieu du tournage de **L'Aiglon quittant son nid** pour y rencontrer les villageois qui jouèrent le rôle de ses bourreaux lors d'une scène de lapidation. Cet épisode, sous son caractère anecdotique, est en réalité une métaphore à peine voilée des violences ordinaires et des crimes de masse que traversa le Cambodge dans les années qui suivirent, et de la nécessité dans laquelle se trouvent ses habitants actuellement de réapprendre à se connaître et à vivre ensemble pour mieux exorciser les démons d'une société toujours meurtrie.

Le Sommeil d'or est une réflexion sur le pouvoir magique du cinéma capable de survivre à sa propre mort, capable de hanter les hommes en les enchantant, capable d'être un imaginaire aveugle, à l'image de ces films cambodgiens disparus que l'on a pourtant l'impression, grâce à Davy Chou, de connaître sans les avoir jamais vus. **D.R.-D.**

de l'essence des rêves

Sur les pas de Touki Bouki (Le Voyage de la hyène, 1973) de Djibril Diop Mambety (1945-1998), Mille soleils de Mati Diop, grand prix de la compétition internationale au FID-Marseille 2013, est bien davantage qu'un hommage au plus célèbre film de son oncle : un essai nocturne et onirique, qui remet en selle l'acteur Magaye Niang avec tendresse. Analyse de Martin Drouot.

Un troupeau de zébus traverse un boulevard en pleine ville. Les voitures se sont arrêtées pour laisser passer les bêtes. C'est le premier plan de **Mille soleils**. **Touki Bouki** débute lui aussi par un troupeau de zébus, conduit par un enfant dans la brousse. Suivent dans les deux films les images sanglantes d'un abattoir. Dans **Touki Bouki**, après une ellipse, on retrouve le jeune vacher, seul cette fois. Puis, une mobylette trompetant traverse un village et s'en extirpe vers une route goudronnée : aller simple vers la mort – comme les bêtes égorgées – ou espoir d'un ailleurs ? Cette confrontation audacieuse entre les deux scènes, Mati Diop la synthétise en un seul plan et, pour cela, change l'axe de la caméra. Là où son oncle filme de face, elle offre un plan de biais, comme pour mieux placer son regard à elle : si **Mille soleils**, au-delà de l'hommage, apparaît comme une relecture de **Touki Bouki**, c'est en coupe, avec un montage neuf et actualisé. Pour preuve : quand Djibril Diop Mambety filme l'abattoir, le plan, en plongée, montre le sang des bêtes qui coule ; sa nièce, elle, relève la caméra pour filmer non pas les bêtes mais les visages des travailleurs. Que reste-t-il des visages de **Touki Bouki**, et en particulier de celui de son acteur principal, Magaye Niang ? C'est le voyage auquel Mati Diop nous invite dans la suite de son film.

montage de rêve

De montage dans **Touki Bouki**, il n'est question que de ça. Le film n'a de cesse d'accoler des espaces opposés mais complémentaires, comme la brousse et l'abattoir, les zébus et cette mobylette qui porte des cornes en étendard, la nature indomptée et la ville aux immeubles informes. Car **Touki Bouki** est construit comme un rêve éveillé : les images jaillissent coupant les actions comme des visions intérieures des personnages, tels ces



plans obsédants de mer qui s'épuise contre la falaise, ou de bêtes qu'on égorge. Ce heurt a également lieu au sein même des plans, entre l'image et le son. Dès le début, l'image des cases avec des femmes qui vendent des légumes est recouverte par le bruit d'une circulation qu'on ne voit pas. Les sons appellent vers un ailleurs, comme la chanson de Joséphine Baker, **Paris Paris**, qui résonne sur les plans de la mobylette filant sur la route : le personnage principal, Mori, et sa jeune compagne, Anta, voyagent déjà un peu vers Paris, le lieu de leurs rêves, nous dit la chanson.

Pourtant, après bien des aventures, des larcins et des fuites, au moment de prendre le bateau, Mori renonce, et laisse Anta partir seule. Incapable de vivre son rêve, ou enfin capable de vivre son pays ? Si le personnage finit assis au milieu d'un escalier, comme écrasé par le poids d'un échec, il est intéressant de noter que le réalisateur lui-même a choisi de rester, au moment où tous les cinéastes africains partaient étudier le cinéma en France ou en Russie. **Touki Bouki**, c'est aussi son histoire.

démontage, 40 ans après

C'est le jour d'une projection de **Touki Bouki** sur une place en plein air à Dakar, en hommage à Djibril Diop Mambety. Magaye Niang, qui incarnait Mori quarante ans avant et qui ouvrait **Mille soleils** avec son troupeau, se prépare pour la soirée. Il semble rejouer malgré lui des scènes du film d'origine. Mais alors que dans **Touki Bouki**, Mori volait des vêtements à un homosexuel qui l'attendait sous la douche, ici sa femme lui reproche, depuis la cuisine, de ne pas assez bien s'habiller pour la projection ; alors que Mori enfourchait sa mobylette à cornes, ici Magaye est obligé de négocier avec un taxi donneur de leçons pour l'emmener jusqu'au lieu de la projection.

Mille soleils

2013, 45', couleur, documentaire

Réalisation : Mati Diop

Production : Anna Sanders Films

Participation : CNC, CR Midi-Pyrénées, CG Seine-St-Denis, ministère de la Culture et de la Communication (CNAP)

Mille soleils se place dans l'ère de **Touki Bouki** (1973), de Djibril Diop Mambéty, comme si, quarante ans plus tard, les images en hantaient encore Dakar, où l'on retrouve son interprète principal, Magaye Niang, au moment de recevoir l'hommage d'une projection publique. La situation sociopolitique s'esquisse à traits vifs, au gré des rencontres, et se mêle au portrait, pour mieux inviter le fantôme.

Le célèbre thème du film de Fred Zinnemann, **High Noon** (1953), ouvre **Mille soleils**, comme si le troupeau qu'on voit alors traverser la route encombrée avait à voir en quelque manière avec les plus fameux westerns. Mais plutôt inscrit-il d'emblée une tension qui ne quittera plus le film de Mati Diop, entre les images après de la réalité sénégalaise et celles plus rêveuses dont le cinéma et Hollywood ont entretissé le contemporain. Ainsi **Mille soleils** prolonge-t-il **Touki Bouki** en inversant son principe : là où le désir était le moteur d'une échappée réelle et d'un road-movie, ici l'échappée fait du surplace pour pénétrer le fantôme. Les images d'abattoir, où le sang se mêle à la sueur, cette ville où la poussière recouvre tout, cette population affairée, nombreuse, qui peuple Dakar, font place alors aux glaciers d'Alaska et à la nudité d'une femme à jamais perdue – mais bien là, par la grâce de l'hommage, et d'un film qui sait jouer des illusions et des rêves propres au cinéma. **M.C.**



Magaye n'a plus rien, en apparence, du héros romantique révolté qu'il incarnait en 1973. Le personnage marche à contresens des voitures dans la nuit, comme remontant le temps pour arriver face au film, donc à lui-même quarante ans plus tôt. Lorsqu'il dit à un groupe d'enfants que c'est lui, là, sur cet écran qui flotte dans la nuit, ils lui rient au nez : il n'est pas habillé pareil, il a des cheveux blancs – bien sûr que ce n'est pas lui... Face au miroir, le personnage bascule.

Tous ses rêves, depuis longtemps oubliés peut-être, remontent à la surface. Magaye est appelé sur scène. Il est gêné, tout bleu à cause des projecteurs devant la rue orangée : il ne semble déjà plus appartenir au réel. On lui demande ce qu'il a fait depuis le film. Il ne répond pas, la caméra panote sur l'écran, à présent vide d'images, et filme l'ombre du personnage. Il fuit. Comme Mori fuyait à la fin de **Touki Bouki**.

Rester ou partir, c'est bien la question qui traverse les deux films, et à laquelle ni **Touki Bouki** ni **Mille soleils** ne donnent de réponse univoque. Après la projection, ses amis reprochent à Magaye de faire du surplace et de ne pas être parti à Hollywood comme l'aurait, disent-ils, rêvé pour lui Djibril. C'est paradoxalement en racontant cet échec – il n'est pas devenu acteur – que Mati Diop fait de lui un acteur, celui de **Mille soleils** mais aussi celui de ses propres rêves.

remontage : vers la fiction

Comme Magaye qui décroche de la réalité, **Mille soleils** s'aventure hors de l'espace documentaire programmé : le film suit alors la fic-

tion de son rêve. De **Touki Bouki**, Magaye ne semble voir que la jeune femme. Quand sur l'écran Anta jette un regard vers le quai, le contrechamp est celui de Magaye au présent, debout au milieu des spectateurs. Mati Diop crée un échange de regards qui n'existe pas entre les deux personnages – Mori est déjà en train de courir – et qui a lieu à quarante ans d'intervalle. Ce regard qu'il n'avait pas vu bouleverse Magaye/Mori.

La fête est finie : alors que dans une boîte de nuit une femme ramasse les déchets de la soirée – du passé – l'acteur raconte l'histoire d'amour entre Mori et Anta comme si c'était lui-même qui l'avait vécue. Il s'approprie l'histoire. La voix de Mado Robin chantant **Plaisir d'amour**, l'autre leitmotiv de **Touki Bouki**, se charge d'un sens nouveau : "Plaisir d'amour ne dure qu'un moment / Chagrin d'amour dure toute la vie..." Là où dans le film de Djibril Diop Mambéty, les paroles avaient une valeur annonciatrice, préfigurant la séparation sur le quai, dans celui de Mati Diop, elles accusent le temps.

Pas si sûr pourtant que **Mille soleils** soit le portrait d'une vie gâchée, car, tout à sa confusion, Magaye décide de retrouver non pas Mareme Niang, l'actrice qui interprète Anta, mais Anta elle-même. Il lui téléphone : elle n'est pas à Paris, mais en Alaska, où elle travaille sur une plate-forme pétrolière. Qu'elle leur en apporte, du pétrole, plaisante Magaye, car au Sénégal, ils en manquent ! L'essence, c'est bien ce qui permettait à la mobylette à cornes d'avancer, et au personnage de Mori de continuer à rêver.

Cet appel fait passer le film et son personnage de l'autre côté du miroir : plus tout à fait dans le réel, le film devient une forme de documentaire rêvé. Magaye avance dans la neige jusqu'à une grotte où la neige fond : il voit sortir des glaces une femme nue qui disparaît au loin. Éternelle Anta qui est partie vers un ailleurs incertain. Et la voix de Magaye récite, off, des phrases de James Baldwin (extraites de **La Chambre de Giovanni**) : "Tu n'as pas de chez toi jusqu'à ce que tu t'en ailles. Et une fois que tu es parti, tu ne peux plus revenir." Il définit ainsi cet exil douloureux de la terre natale – la nostalgie – et devient un Ulysse moderne, mais un Ulysse qui n'aurait jamais quitté Ithaque. C'est Pénélope qui est partie...

le temps cinéma

Le temps d'un clignement d'œil, Magaye aura fait fondre la neige, et avec elle toutes les distances, celle physique, entre Dakar et l'Alaska, celle du temps, qui sépare Magaye aujourd'hui du jeune homme incarnant Mori, celle de l'écran enfin, entre l'acteur et le personnage.

Un film au titre qui fait joliment écho à celui de Mati Diop, **Sans soleil** (1983) s'ouvre par ces mots de Racine (dans la seconde préface à **Bajazet**) : "L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps." Pour Chris Marker, il s'agissait de rapprocher par la poésie du montage des espaces et des cultures – le Cap-Vert, la Guinée-Bissau, le Japon – dans un même temps. Pour Mati Diop, c'est l'opération inverse : il s'agit de dialoguer avec le film de son oncle, et en creux de faire se rencontrer le Sénégal de 1973 et celui de 2013. La mise en images du rêve de Magaye vient-elle combler la violence d'être le fruit rejeté du temps, de ne plus avoir d'espace à soi ?

Dans la première image de **Touki Bouki**, l'enfant vacher avance de la profondeur vers la caméra ; dans la dernière, il la dépasse, ou plutôt s'apprête à la dépasser car l'image se fige au moment où il est bord cadre, à l'exacte limite de sortir du champ de la fiction. A la fin de **Mille soleils**, Magaye revient à son troupeau. Il s'éloigne dans la profondeur, riche de sa nuit de fiction. Sans mobylette à cornes, il a traversé un territoire lui aussi, un territoire qui est peut-être le cinéma lui-même. **M.D.**

en tiers

Notes sur le portrait du cinéaste Vincent Dieutre, **La Chambre et le monde** de Fleur Albert, par Pierre Eugène.

Le film de Fleur Albert sur Vincent Dieutre colle si bien à son sujet qu'il semble s'y fondre, et les plans qu'il fabrique (entretiens, lecture de textes, making of de son prochain film) deviennent parfois indiscernables de ceux qu'il convoque – les extraits de ses films. Face à la discrétion de la présence de Fleur Albert (vue à travers un miroir lors des entretiens, parlant peu) s'affirme d'autant plus la forte personnalité de Dieutre, auteur et acteur (au sens plein des deux termes) intervenant sur tous les aspects d'une œuvre qui laisse elle-même une très large part à l'autobiographie. Habitué dans ses propres films à habiter l'image et à monologuer, Vincent Dieutre parle de la création, mais semble moins évoquer et analyser ses œuvres que donner à entendre un rapport au monde en général, où la création cinématographique prend place parmi d'autres actes possibles (écrire, parler, rencontrer, voyager...). Il y a comme un refus d'adopter ici un point de vue extérieur sur l'œuvre, comme si elle ne pouvait se révéler que par une grande proximité avec le cinéaste. En outre, l'éclatement au montage de l'entretien, des extraits, des lectures et du *work in progress* entraperçu d'**Orlando Ferito** brouille les temporalités : **La Chambre et le monde** semble ainsi se dérouler dans un hors temps, sentiment accentué par le retour sur histoire des propres films de Vincent Dieutre.

On retire donc de la vision de **La Chambre et le monde** une première et drôle d'impression mélancolique, celle d'une sorte d'"archivage instantané" de la part d'un film qui tient moins à dérouler un trajet chronologique ou à déployer des motifs propres au cinéaste, qu'à coudre ensemble tous ses films sous la bannière d'une politique du cinéma représentée (à tous les sens du terme) par l'auteur. Les œuvres de Vincent Dieutre sont en effet moins des *films* (singuliers et clos sur eux-mêmes) que finalement liés tous ensemble au sein d'un *cinéma*, perçu comme projet global et non limitatif (qui inclut aussi l'installation, par exemple). C'est un cinéma particu-



lier, nommé plus volontiers "tiers-cinéma" : Françoise Lebrun lira à plusieurs endroits du documentaire quelques passages du manifeste rédigé par Dieutre en 2003 pour la défunte revue **La Lettre du cinéma**¹ et consacré à une définition d'un cinéma différent, fragile économiquement (et faisant jouer cette fragilité), à la lisière de la fiction et du documentaire. Et qui dit "tiers-cinéma", dans le cas de Dieutre, doit penser aussi à un cinéma du *tiers*.

Dans le documentaire, Vincent Dieutre s'explique assez vite sur son implication personnelle au sein de ses films, et la manière dont il considère l'autofiction : dans le monde fragmenté dans lequel nous vivons actuellement, "payer de [sa] personne" est pour lui une manière de recentrer l'expérience de tous au sein d'une vision personnelle, en assumant ses propres travers intimes et sa singularité, en se donnant moins en exemple qu'en possible, et en s'opposant aux grandes machines médiatiques et politiques qui proposent une expérience neutre et collective. Cette fuite du "sens commun" au profit de la sensibilité partageable se retrouve également dans les œuvres de patrimoine incluses dans ses films (musique, peinture, littérature), qui, éloignées de nous dans le temps, n'obéissent ainsi plus selon lui au déterminisme médiatique.

L'ennemi, c'est donc bien le processus de communication (cette "voix du pouvoir" selon la critique Serge Daney), la médiation directe et sans équivoque ne laissant place ni à l'errance, ni à la découverte, ni à l'interrogation. Voilà pourquoi le "tiers-cinéma", particulièrement chez Dieutre, est un constant cinéma de l'"entre", qui s'ingénie à trouver sans cesse une troisième voie qui passerait entre le souvenir et le présent, la politique et l'intime, la géographie et l'histoire, la fiction et le documentaire, le cinéma et l'installation, le témoignage et l'étreinte, la captation et l'archive, le grand art et le cheap...²

Les films de Dieutre témoignent donc de cette recherche renouvelée d'une position du tiers,



Vincent Dieutre, la chambre et le monde

2013, 88', couleur, documentaire

Réalisation : Fleur Albert

Production : INA

Participation : CNC, Ciné+

Sur le tournage d'**Orlando Ferito** à Palerme, en salle de montage à Paris, en résidence d'écriture au Moulin d'Andé ou sur les pas de Chantal Akerman à Bruxelles, Vincent Dieutre raconte sa recherche d'un cinéma différent. Ces entretiens, entrecoupés d'extraits de ses films et de son texte **Abécédaire pour un tiers-cinéma** lu par Françoise Lebrun (**La Lettre du cinéma** n° 21, 2003), invitent à un parcours dans une œuvre cohérente et singulière.

Dieutre définit le "tiers-cinéma" comme un art "aux confins du documentaire, de la fiction, de la littérature et des arts plastiques". Les mots "intime" et "politique" y sont maîtres. D'une part, le réalisateur s'investit physiquement, par la voix off mais aussi par le corps – qui littéralement tombe devant un tableau du Caravage dans **Leçons de ténèbres** (2000). D'autre part, à partir de cette subjectivité exacerbée, il regarde le monde, que ce soit lors d'une traversée de l'Allemagne dans **Mon voyage d'hiver** (2003), en invoquant ses souvenirs d'enfance face à une révolte collective dans **Bologna Centrale** (2003), ou depuis la fenêtre d'un amant qui s'ouvre sur des réfugiés afghans dans **Jaurès** (2012). Ce cinéma ne trouve pas toujours la porte d'un circuit commercial classique : faute de financement, Dieutre doit abandonner le scénario de **Flow my Tears**, devenu une installation en 2012. C'est que le cinéaste travaille loin des écritures figées et fait du plan sa matière première. M.D.

celle d'un complice qui se fait le relais d'une expérience du monde. L'utilisation de la fiction au rendu souvent indécidable – cette part de *jeu* – dans la quête documentaire est encore une manière de donner un regard en biais qui n'investit pas une seule figure, fusse celle du réalisateur, mais parcourt une ligne moins nette qui laisse la place au doute et à la fuite du sens. C'est dans le même esprit que Dieutre revendique l'invention *durassienne* au conditionnel ("ce serait un film"), comme le font les jeux d'enfants.

Mais un film qui se tourne est aussi pour Dieutre un *retour réel sur expérience* : le tournage influe sur les rencontres, sur le rapport aux autres (le cinéaste dit même que le film le "protège"). En mêlant l'intime à l'extime, Dieutre ne transvase pas l'un dans l'autre, mais mélange les deux dans une réalité duelle dont le film devient le témoin. On se rend compte de cette intrication réciproque à la vue du tournage d'**Orlando Ferito** (à Palerme, entre 2009 et 2012) dans **La Chambre et le monde**, par la manière dont Dieutre fait *rejouer* les souvenirs communs dans une mise en scène autant affective que théâtrale. Dans ses films de voyage, revoir un ancien amant est une manière de traverser le temps, de le montrer à la fois au présent et témoin d'un passé dont il doit se faire le narrateur. Les villes, les décors, les objets, fonctionnent comme autant de corps similaires. Dieutre dit suivre l'idée du philosophe Giorgio Agamben selon qui "le contemporain est un choc entre le moderne et l'archaïque". **Orlando Ferito** investit Palerme, ville aux murs ruinés et sales, où cohabitent musiques techno populaires et chants liturgiques ancestraux lors des processions, où siègent des ruines dans des jardins pleins de détritus.

En interrogeant Vincent Dieutre sur ses influences et sa pratique artistique, en plaçant les extraits de ses films comme sur une carte de géographie, en faisant lire son manifeste ou d'autres textes de lui par Françoise Lebrun, Fleur Albert en dévoile le caractère situationniste, qui s'inscrit notamment dans le rapport à la ville et à son histoire, l'errance, l'implication personnelle, le "tout est poli-

tique", la "critique de la séparation" *debor-dienne*. La mélancolie revendiquée et digne de **In girum imus nocte et consumimur igni** (de Guy Debord, 1981) reste, avec **Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (de Chantal Akerman, 1976), les grandes découvertes de jeunesse du cinéaste. C'est cette filiation qui est peut-être la meilleure manière de comprendre le cinéma de Dieutre. Plus jeune, il avait fondé avec quelques amis une "Internationale conceptuelle lyrique". Un label toujours bien représentatif de son cinéma : conceptuel et émotionnel, lyrique et formel, internationaliste et solitaire. P. E.

1 *Le Tiers-Cinéma est proclamé, vive le Tiers-Cinéma!*, **La Lettre du cinéma**, n° 21, hiver 2003.

2 La définition du "tiers-cinéma" par Vincent Dieutre vise moins à promouvoir le sien propre qu'à rassembler (par nécessité artistique et combative) un certain nombre de films possédant des caractéristiques et volontés communes, dans le but de former bloc et d'interroger (et à terme de modifier peut-être) les modalités de financement d'une partie (plus "expérimentale") des films en France. Le collectif de cinéastes Point Ligne Plan, fondé en 1997 en partie sous l'égide de Dieutre, peut être ainsi considéré comme une manifestation concrète de "tiers-cinéma".

cnc.fr/idc

De Vincent Dieutre : **Les Accords d'Alba**, 2004, 25' ; **EA2 (Deuxième exercice d'admiration : Jean Eustache)**, 2007, 21'.

Sur Vincent Dieutre, voir aussi : **Françoise Lebrun, les voies singulières**, d'Emmanuel Vernières, 2007, 53'.

le cinéma est une boucle qui comprend la vie et l'achève



Portrait d'un cinéaste, par une cinéaste. Dans l'espace sombre et clos d'un studio de cinéma, placé face à des extraits significatifs de ses films préparés par Ginette Lavigne, fine connaissance d'une œuvre à laquelle elle participe par ailleurs en qualité d'auteur et de monteuse depuis près de quinze ans, Jean-Louis Comolli ouvre, par la parole, son atelier au spectateur. Analyse de **Jean-Louis Comolli, filmer pour voir !** par Frédérique Berthet.

Depuis la fin des années 1960, Jean-Louis Comolli a réalisé une cinquantaine de films, dont un grand nombre produits par l'INA. Il a conjointement engagé une écriture critique (**A voir absolument (si possible) - Dix années aux Cahiers du cinéma**, 1963-1973 remet en scène les dix années où Jean Narboni et lui dirigèrent la revue dans la haute période des relations politique-cinéma) et une réflexion théorique, dont une large partie a été éditée ou rééditée récemment chez Verdier. Ses écrits et ses analyses sont fondés sur une *praxis* du regard et une pratique de la saisie du réel : c'est le "filmer pour voir !" du titre. Jean-Louis Comolli a également publié des ouvrages de référence sur le jazz, son autre passion, son autre pratique : l'écoute. En dévoilant par touches, et avec discrétion, comment le travail du cinéaste rend compte de certains moments de son existence, de certaines personnes, œuvres et situations politiques et sociales qui l'ont profondément touché, le film de Ginette Lavigne utilise à son tour les outils de prédilection de l'homme portraituré : l'œil et l'oreille. Car le cinéma (et la démarche documentaire en particulier) a "l'intensité" nécessaire pour filmer, nous dit Jean-Louis Comolli, "la vie comme elle se manifeste à travers la parole".

aimer, c'est aimer filmer quelqu'un

Le film raconte, sans en faire le récit et par un jeu d'installations (artefact du studio, dossiers d'archives, structuration renouvelée de l'image par les extraits, jeu de focales), le présent du lien singulier que Jean-Louis Comolli noue avec le cinéma. Un lien forgé dans l'obscurité accueillante de la salle lorsqu'il était enfant en Algérie ; un lien tissé dans la pensée critique et la pratique des films, en "métropole", depuis plus de cinquante ans. Avec un point de confluence qui ressort avec netteté aujourd'hui : construire une approche

politique et morale de l'expérience cinématographique ; construire un spectateur "capable de voir et d'entendre les limites du voir et de l'entendre". Et le projet toujours continué d'apprendre en regardant, en écoutant. Désirer le cinéma, pour cet homme-là, est une éthique, une responsabilité : un rapport au monde et à l'autre.

Ce lien de Jean-Louis Comolli au cinéma est de fait prolongé, réactualisé là, sous nos yeux, selon un *modus operandi* assez proche de ceux adoptés par le cinéaste lui-même dans certains de ses films. Par exemple, dans **L'Affaire Sofri** (2001), Carlo Ginzburg lit et commente en direct l'ouvrage **Le Juge et l'Historien**, qu'il a consacré quatre ans plus tôt au périple judiciaire (au "procès en sorcellerie", analyse-t-il) du militant d'extrême gauche de Lotta Continua, Adriano Sofri. Dans la mise en scène du film, Ginzburg arpente son appartement-bureau-bibliothèque, livre en main ; une manière pour le cinéaste "de remettre les choses en jeu", d'articuler "répétition" et "changement", de réengager ce grâce à quoi un film peut "entamer le monde", mordre le réel.

Dans la boîte noire de l'INA – intimité et artifice du studio de cinéma – assis à une table face à Ginette Lavigne, Jean-Louis Comolli lit et commente à son tour : ses écrits récents (cf. *Infra*) – des écrits qui sont pour certains des reprises de textes antérieurs, vertige des boucles temporelles ! – et ses films. Il lit (ici regarde) et commente (c'est-à-dire pense) une douzaine d'extraits de ses films dont la succession est montée – raccordée – par son interlocutrice : "Alors là-dessus [**Tabarka 42/87**, 1987], Ginette Lavigne fait un raccord avec le film que j'ai tourné avec André S. Labarthe et surtout Pierre Perrault au Québec [**Pierre Perrault : l'action parlée**, collection **Cinéastes de notre temps**, 1968]..."

Jean-Louis Comolli a donc filmé à plusieurs reprises des "experts", des auteurs. Il a été frappé par leur style, leur humanité, l'impact de leur œuvre dans l'espace commun, dans la vie de la polis. Outre Carlo Ginzburg, Jean-Louis Comolli a ainsi filmé en action l'architecte et urbaniste Pierre Riboulet (**Naissance d'un hôpital**, sur la création de l'hôpital Robert Debré à Paris), l'historienne Sylvie Lindeperg (**Face aux fantômes**, sur l'analyse d'un film matrice dans l'histoire des camps nazis, **Nuit et Brouillard**, sorti en 1955) ou encore plus récemment l'écrivain Jean-Paul Manganaro (**A Federico Fellini, romance d'un spectateur amoureux**, qui développe une érudite et inventive analyse des films du maestro au miroir de l'Italie). Le cinéaste en a fait des "personnages". Il a inventé des dispositifs (projections, reconstitutions, cadres) pour remettre en mouvement le temps, interroger la fiction ; pour voir autrement. Dans **Filmer pour voir !**, Comolli apparaît finalement lui aussi en auteur, en "expert" mis en scène comme un "personnage". Peut-être parce que Ginette Lavigne pourrait dire de lui ce qu'il dit des personnes qu'il a aimé filmer : au cinéma, "aimer, c'est aimer filmer quelqu'un".

corps et cadres

Pour retracer le parcours du cinéaste, en plus des extraits, deux minces supports textuels. D'abord, une pièce d'archive lue en ouverture : la carte d'identité de "technicien de l'industrie cinématographique" délivrée à Jean-Louis Florentin Comolli, né le 30 juillet 1941 à Philippeville en Algérie, par le Centre national de la cinématographie, tamponnée en 1967, où il est indiqué "réalisateur de films de courts métrages". Ensuite un bricolage. Un tableau noir – à moins qu'il s'agisse d'un drap, celui qui permet le "dévoilement de l'intime" ? Un dévoilement qui inquiète Jean-Louis Comolli selon qui, au cinéma, "il faut garder ce voile très précieux" et "l'écartier de façon éphémère" pour que seulement "quelque chose s'entrevoie". Une inquiétude et une préconisation qui éclairent dans **Filmer pour voir !** le choix de déplacer le biographique vers le filmographique,

Jean-Louis Comolli, filmer pour voir !



Jean-Louis Comolli, filmer pour voir !

2012, 100', couleur, documentaire

Réalisation : Ginette Lavigne

Production : INA

Participation : CNC, Ciné+

Cinéphile, critique, écrivain et cinéaste, Jean-Louis Comolli (né en 1941 en Algérie) a entretenu toute sa vie un rapport très intense avec le cinéma, objet de passion, de réflexion et d'engagement. Ginette Lavigne, qui a collaboré comme monteuse à nombre de ses films, lui donne l'occasion, à partir de citations de ses livres théoriques et de ses films, d'évoquer des souvenirs et d'exposer les principes au cœur de son travail de mise en scène.

Afin de mettre en évidence le lien dialectique existant entre sa pratique de réalisateur et ses réflexions théoriques, Ginette Lavigne a conçu en studio un dispositif en miroir qui confronte Jean-Louis Comolli simultanément aux questions qu'elle lui pose et aux images de ses propres films. Cette conversation partant des images et y revenant sans cesse lui permet de passer d'un souvenir d'enfance à une anecdote de tournage, puis de développer des idées de caractère général sur l'éthique du documentaire. Si les extraits de films suivent un ordre approximativement chronologique, depuis *Tabarka 42/87* (1987) et *Naissance d'un hôpital* (1991) jusqu'aux films plus récents (*Face aux fantômes*, 2009), les propos de Comolli sur le cadre, le corps, le hors champ, le sujet filmé, le travelling, la distanciation ou la négation au cœur de l'affirmation, empruntent un cheminement aussi libre et sensible que la musique de jazz à laquelle il a consacré, par ailleurs, plusieurs livres. **E.S.**

l'intime vers le personnel, l'intériorité vers le corps.

Sur cette surface noire donc – tableau ou drap – les films réalisés par Jean-Louis Comolli sont notés blancs et nets à la craie : un titre, une date. 53 occurrences. Un étagement horizontal, les étapes d'une trajectoire. Ces titres apparaissent tantôt à l'arrière-plan, et Jean-Louis Comolli est alors bien présent sous nos yeux, tantôt plein écran et du coup le bon-homme disparaît. Ces titres, à l'instar des extraits des films eux-mêmes, décident de la place du cinéaste à l'image. Car ce qui est continu dans *Filmer pour voir !*, c'est bien son corps à lui : à l'image et/ou au son (la voix, c'est encore du corps). A cet endroit-là également, dans l'articulation *corps et cadre*, Ginette Lavigne arrime son film aux propositions – à la "casuistique" – du réalisateur. Il existe une tension entre le corps (mobile) et le cadre (fixe), un combat entre la liberté et la contrainte, qui définit le cinéma selon Jean-Louis Comolli.

Dans *La Vraie Vie (dans les bureaux)*, en 1993, ce rapport de force permet de rendre la liberté à des femmes contraintes par leur quotidien professionnel (les "OS du tertiaire" de la Caisse régionale d'assurance maladie d'Ile-de-France), de leur faire un geste d'amitié en leur offrant un dispositif qui leur permette de s'inventer une autre histoire – telle cette jeune femme qui invoque, en faisant de menus allers-retours dans le réduit d'un bureau, la figure libre et aventurière de Louise Michel.

Dans la série sur les campagnes municipales de la ville de Marseille (4 sont ici montrés et commentés : *Marseille de père en fils*, 1989, *La Campagne de Provence*, 1992, *La Question des alliances*, 1997, *Rêves de France à Marseille*, 2002), ce combat finit, au terme de plus d'une décennie, par empêcher toute possibilité au "personnage" incarné par Michel Samson (journaliste et co-auteur de la série 1) d'être dans le cadre avec l'un des acteurs politiques de la ville : Bruno Mégret, délégué général du Front national, puis fondateur du Mouvement national républicain. Car la question que se pose Jean-Louis Comolli n'est pas

"qui est l'ennemi ?" – face à l'extrême droite, il a depuis longtemps tranché – mais "comment le filmer ?". Ainsi sépare-t-il Michel Samson (la conscience de son film) et Bruno Mégret à l'image. Il fait deux cadres différents, avec deux caméras : les deux hommes partagent donc la même durée (durée de l'entretien) mais pas le même cadre.

Lors d'un discours violent sur "l'invasion de la France par les étrangers", il décide de filmer les militants du Front national dans leur haine ordinaire contre les "Arabes", au moment où plusieurs d'entre eux disent à une femme dans la rue – que le filmeur ne montre pas à l'écran – de retourner chez elle. Cette bande de "pieds-noirs racistes" voyait la caméra, savait que ces insultes, cette conduite transgressive, étaient filmées. "Il faut comprendre ce qui se passe, explique le cinéaste, en fait ces militants sont conscients, ils se mettent donc en scène pour la caméra." D'où la position éthique et esthétique : ne pas faire de contrechamp sur la femme agressée. Le contrechamp, c'est le spectateur. C'est lui seul qui reçoit la violence, la bouche et les visages haineux. C'est lui donc que le cinéaste maintient d'un côté du cadre pour ne pas le faire passer de l'autre côté, du côté de l'ennemi frontiste. Une frontière d'autant plus fragile et impérieuse dans ce cas-là pour Jean-Louis Comolli, qui filme des hommes et des femmes partageant une même communauté d'origine, les Français vivant en Algérie jusqu'à l'indépendance de 1962 ; mais eux "sont devenus Front national, moi non".

contenir la pulsion scopique

Filmer pour voir ! avance ainsi en crabe, pour aboutir à ce quelque chose de boiteux, de pas lisse, qu'est l'idée que Jean-Louis Comolli se fait du cinéma. Se méfier du biographique, mais le laisser revenir par dévoilement dans le filmique. Privilégier la distance brechtienne que permet le dispositif cinématographique, mais engager profondément sa sensibilité dans le choix des sujets, des êtres filmés. Tracer la frontière entre le visible et l'invisible, et contenir la pulsion scopique. Filmer la joie (l'espiègle et touchante soprano



Marie Devellereau interprétant L'Enlèvement au sérail dans *Le Concerto de Mozart*, et composer avec la "peur" et "l'arrachement" que nécessite l'acte de faire un film : "Rêves, illusions, croyances. J'ai longtemps cru parler depuis le dedans du cinéma. Penser depuis le dedans, vivre dans le dedans, n'être tissé ou construit à vrai dire que de cinéma. N'être rien de mieux que le montage improbable de tous les films que j'aurais vus ou plutôt le rembobinage improbable et le remontage harassant de toutes les séquences qui m'auraient touché. Et que j'aurais du coup oubliées d'un profond sommeil. Qu'il ne cesserait ainsi de venir à ma rencontre. Sans fin. Le cinéma est une boucle qui comprend la vie et l'achève. Ce n'est qu'en arrêtant le mouvement de cette boucle d'un geste violent que j'ai pu faire quelques films, que j'ai pu les arracher à ce dedans du cinéma où ils pouvaient rester, tranquillement non nés, jusqu'à la nuit des temps." F.B.

1 Michel Samson est également auteur, avec Michel Péraldi de *Gouverner Marseille : enquête sur les mondes politiques marseillais*, La Découverte, 2006.

à lire / à voir

De Jean-Louis Comolli : *Corps et Cadre*, 2012, *Cinéma contre spectacle*, 2009, *Voir et Pouvoir*, 2004, aux éditions Verdier. *Free Jazz / Black Power*, avec Philippe Carles, rééd. Folio/Gallimard, 2001. cnc.fr/idc : A voir absolument (si possible) - Dix années aux *Cahiers du cinéma*, 1963-1973, coréalisé par Jean Narboni et Ginette Lavigne, 2011, 75' et *Images de la culture* n° 27 (déc. 2012), pp. 37-39 ; *Face aux fantômes*, coréalisé par Sylvie Lindeperg, 2009, 99' et *Images de la culture* n° 25 (déc. 2010), pp. 51-53 ; *La Dernière Utopie – La Télévision selon Roberto Rossellini*, 2006, 90' et *Images de la culture* n° 22 (juil. 2007), pp. 33-38 ; *Miquel Barcelo, des trous et des bosses*, 2002, 72' ; *Le Concerto de Mozart*, 1997, 86' ; *Marseille en mars*, 1994, 56' ; *La Jeune Fille au livre*, 1994, 67' ; *Georges Delerue (Musiques de films)*, 1994, 59' ; *Naissance d'un hôpital*, 1991, 66' ; *Kataev, la classe du maître*, 1988, 58' ; *Toto – Antonio de Curtis*, 1978, 115'.

Séminaire *Ecrire et penser avec l'histoire à l'échelle du "monde"* ? conduit par Catherine Coquio, Frédérique Berthet, Inès Cazalas... Le mardi à 16H jusqu'en juin 2015 à l'université Paris Diderot 7. Ce séminaire transversal, organisé dans le cadre du Cerilac (Centre d'études et de recherches interdisciplinaires en Lettres Arts Cinéma) et avec le soutien du CERC (Centre d'études et de recherches comparatistes) de Paris 3 (Discomplit 1), repose selon les séances sur des partenariats avec des institutions, associations ou revues : ufrlac.lac.univ-paris-diderot.fr/CERILAC *L'Humain de l'archive. Qui trouve-t-on dans les archives ?*, Berthet Frédérique et Vernet Marc (dir.), *Textuel*, Presses de l'Université Paris Diderot, 2011.

A Federico Fellini, romance d'un spectateur amoureux

2013, 67', couleur, documentaire
Réalisation : Jean-Louis Comolli
Production : INA
Participation : CNC, Ciné+, Procirep, Angoa

Pour déchiffrer *La Dolce Vita* (1960) et *Huit et demi* (1963) de Federico Fellini, Jean-Louis Comolli s'entretient avec Jean-Paul Manganaro, spécialiste de la littérature italienne et auteur d'un livre sur le cinéaste (*Romance d'un spectateur amoureux*, POL, 2009). Dans la pénombre de l'appartement surchargé d'objets de l'essayiste, l'inventaire des films se retrouve provoqué (plutôt qu'illustré) par des photogrammes des films, feuilletés par les deux hommes sur une tablette.

Ce cadre documentaire filmé en clair-obscur, où l'interviewer se retrouve en reflet dans un miroir, pourrait être la métaphore architecturale propice à l'évocation des mystères en abyme contenus dans ces films qui décroissent les intrigues au profit de thèses en images. Réfutant la qualification d'onirisme, Manganaro y voit un mélange de symbolisme et de matérialisme, la mise en scène utilisant la matière des corps d'acteurs (confondant sujet et objet) pour travailler le corps social, interroger l'identité, introduire une modernité dans un décor archéologique (Rome dans *La Dolce Vita*) ou rendre visibles les fantasmes du masculin. "Ce ne sont pas des films, c'est une œuvre." Fellini reprend des motifs et des personnages d'un film à l'autre, induisant une réflexion sur l'acte de création au sein de son œuvre. Une réflexion qui le pousse aussi à interroger les grandes mises en scène (de l'Eglise catholique à la télévision) et le pouvoir du spectaculaire. P.E.



Le Joli Mai

Retour sur image et retour sur texte. **Images de la culture** a choisi un texte de Guy Gauthier paru dans **Image et Son** (n° 161-162) en avril-mai 1963, date de la sortie du film de Chris Marker et Pierre Lhomme.

Le Joli Mai

1962, 145', noir et blanc, documentaire

Réalisation : Chris Marker, Pierre Lhomme

Production : Sofracima (Sofra Productions, Potemkine)

“De quoi est fait Paris” en ce mois de mai 1962, “désigné par certains, à l’époque, comme le *premier printemps de la paix*?” Telle est la question faussement candide à laquelle entendent répondre Chris Marker et Pierre Lhomme. Leur **Joli Mai** est affaire de regard, celui, neuf, que porterait qui jamais n’en a parcouru les rues, ni n’a entendu le tissu de langage(s) qui en coiffe le cadastre.

A la “prière” qu’en 1923 Jean Giraudoux adresse à Paris, pour en célébrer le patronage canonique des lettres cartésiennes et pascaliennes – censément présentes en chaque coin de rue, – **Le Joli Mai** oppose une mise à jour. Composé majoritairement d’entretiens, il offre une coupe transversale de la société parisienne selon divers axes : classes, âges, habitats, ambitions ou visions du monde. Cette première partie dame ainsi le sol pour une approche plus problématique, sous le signe malveillant de Fantômas : une forme de géopolitique parisienne, au gré des attentats, des manifestations ou des commémorations. De fait, ce mois de mai dont Lhomme et Marker réorganisent thématiquement la chronologie digère encore les morts de Charonne et les accords d’Evian – spectre vivace de l’Algérie française, dont racisme quotidien et violences policières sont les témoins et la revanche. Comme par retour, les revendications sociales s’affirment, et se profile le rêve d’un printemps ouvrier à venir. **M.C.**

On va, bien entendu, parler de cinéma-vérité à propos de ce film. Et je me demande comment n’en pas parler, comment considérer **Le Joli Mai** en lui-même, comment éviter de le situer par rapport au cinéma-vérité. Car si les méthodes d’interview dans la rue, avec des gens non avertis qui répondent avec leur langage, semblent empruntées aux techniques popularisées par Rouch, Leacock, etc., il ne fait pas l’ombre d’un doute que le film d’un bout à l’autre est de Chris Marker, qu’on y retrouve les caractéristiques essentielles de son œuvre, mais renouvelées, épanouies, juste assez pour que l’on sache que cet auteur n’est pas menacé par la sclérose.

Dire que ce film est de Marker, ce n’est d’ailleurs pas céder à la tentation facile de dénombrer ses obsessions familiales. Ce n’est pas parce qu’on y parle des chouettes, des martiens, de Fantômas et des Samourais du Soleil pourpre, ce n’est pas parce qu’on y cite Giraudoux ou parce qu’on y voit des chats et des bandes dessinées, ce n’est pas en un mot parce que Marker ouvre de temps à autre ce qu’Agnès Varda appelle joliment ses “ tiroirs préférés”, que nous pouvons allègrement conclure que **Le Joli Mai** est le 7^e épisode des aventures du Fantôme qui débarquerait à Paris après un passage à Helsinki, Pékin, Iakoutsk, Tel Aviv, La Havane et un séjour dans le futur. En fait, les “ tiroirs préférés” de Marker sont ce que sont les insectes dans l’œuvre de Buñuel : des signes qui nous donnent la certitude d’avancer en pays connu.

C’est un lien commun de reprocher aux tenants du cinéma-vérité d’effectuer un choix au niveau de la prise de vues d’abord, au niveau du montage ensuite, et de présenter non pas la vérité mais leur vérité. Rien ne serait plus injuste envers Marker, pour qui le montage a toujours été essentiel, et pour qui les éléments pris sur le vif ne sont que des morceaux de réalité qu’il faut assembler, rapprocher, opposer pour faire jaillir la signification profonde. Bien sûr, la même nuit, le madi-

son faisait son entrée au garden-club, et le procès Salan rassemblait la foule autour du palais de justice, mais d’autres scènes se déroulaient aux quatre coins de Paris et le rapprochement opéré par Marker ouvre à la réflexion des perspectives nouvelles.

C’est au niveau du détail le plus modeste que se révèle une pensée, la caméra très mobile furetant un peu partout à la recherche de la chose sans importance qui va donner aux paroles authentiques une signification quelque peu différente, un brin d’humour, une nuance de moquerie, voire une pointe de cruauté. Je ne garde le souvenir d’une caméra immobile que pendant l’entretien avec l’ancien prêtre ouvrier devenu militant syndicaliste : ses paroles fermes et tranquilles, sa dignité méritaient cette fixité attentive. L’étudiant dahoméen, intéressant mais peut-être moins présent, est au centre d’un ballet qui ne quitte guère son visage : signe de respect, d’attention, mais aussi du désir de mieux explorer un visage pour compléter le sens des paroles.

Ailleurs, quand les individus cessent d’être représentatifs, quand ils ne sont que pittoresques, quand leurs propos ne vont pas sans arrière-pensée, la caméra n’en finit pas de vagabonder, de quitter le visage du tailleur pour montrer les prix affichés, d’abandonner l’inventeur farfelu pour suivre une araignée qui descend le long du revers du veston, d’isoler les mains tendrement unies des amoureux qui parlent de leur indifférence au monde. Parfois même, alors que les personnages continuent de parler, la caméra se promène ailleurs, à la recherche d’une illustration, ou plus souvent d’un contrepoint, ou simplement d’un sourire. Quand le jeune Algérien parle de son arrestation, un long et lent travelling nous conduit dans les bidonvilles, s’attarde un instant sur l’image douloureuse d’un enfant triste. Mais quand quelqu’un parle des “improductifs”, c’est Alain Resnais, l’Ami, qui passe par là. Nous sourions et nous sommes à nou-



veau dispos. Car un tel film ne fatigue pas et on sort des trois heures de projection presque prêt à affronter les vingt heures de la première version. Même les sous-titres participent à notre amusement, ainsi ce : fatale méprise ! entre parenthèses accompagnant les cris d'une brave femme qui a pris l'équipe de réalisation du film pour la radio gouvernementale. Les entretiens doivent aussi leur vie à autre chose. On ne voit jamais l'enquêteur, on entend seulement sa voix (celle de Marker très souvent). Pas de questions-types, pas de schéma imposé, mais une libre conversation qui avance au hasard, bien que la patiente obstination de l'enquêteur réussisse le plus souvent à ramener l'interlocuteur à l'essentiel. Jamais il ne s'agit d'une démonstration mais d'une approche, jamais les personnages ne sont choisis parce que typiques : ils ont au contraire tous un petit côté qui les met un peu en marge, qui accentue leur originalité. Séparément, ils ne parlent que pour eux-mêmes ; ensemble, ils forment un monde et le film constitue sans doute le meilleur document qu'on puisse rêver sur la France d'aujourd'hui. **Le Joli Mai** n'est pas seulement une succession d'entretiens. Le début nous propose de très belles vues de Paris, un Paris matinal qui rappelle celui de Prévert, un Paris qui est celui que nous rêvons plus que celui que nous vivons. Car il convient de saluer la qualité de la photographie, la sûreté des mouvements d'appareil : l'opérateur Pierre Lhomme et le réalisateur Chris Marker n'ont pas pensé que pour faire vrai il fallait faire bâclé, ils ne semblent pas honteux quand un visage émergeant

de l'ombre fait penser à une étude de clair-obscur. La promenade finale dans le petit matin, ce regard de prisonnier libéré qui recherche une ligne droite idéale et qui rencontre des visages hostiles comme ceux que Paul Eluard évoquait dans son poème. Aujourd'hui, le désir de satisfaire "un besoin vieux comme le monde et neuf comme la soif : communiquer" (**Description d'un combat**), le commentaire inquiet qui frissonne le long de ces images, tout cela nous rappelle un Marker que pour la commodité de l'étude il nous faudra découper en tranches, comme Picasso, et tout aussi arbitrairement. Et si le cinéma-vérité semble parfois un credo, l'artifice n'est-il pas parfois poussé à sa limite, telle cette séquence "allegro non troppo", où les voitures dansent autour de l'Arc de triomphe une sara-bande accélérée ?

Mais ces examens par tranches n'ont aucun sens non plus, car le miracle artistique naît de l'équilibre entre le plan fixe où la caméra se contente d'enregistrer, et l'emploi avoué du trucage. Quoi de plus arbitraire que ces effets d'accélération accompagnés de chiffres qui déferlent et que personne ne retiendra ? Mais cela aussi c'est notre époque et vue de très haut, pas seulement au niveau des yeux d'un tailleur qui caquette dans sa boutique. Mais nous voici peut-être enfin au cœur du sujet, car à examiner sans fin les qualités formelles de l'œuvre, on en oublierait le contenu, et c'est lui qu'on retiendra.

Quiconque aura vu **Le Joli Mai**, si le film peut franchir le barrage des préjugés, sortira dans la rue avec un autre regard. Un instant, il aura

pu se voir aux prises avec les réalités et les mythes d'une civilisation qui nous fait prendre l'ombre pour la proie, et il se demandera si sa conception du bonheur ne procède pas d'une confusion des valeurs, si les idées qui sommeillent en lui depuis très longtemps ne sont pas fausses. Il s'interrogera sur l'information qu'il subit, et la télévision qu'il aura vue dans les bidonvilles ne lui apparaîtra peut-être plus comme le point d'arrivée, comme le critère de toute civilisation.

Enfin, s'il croit au chef et aux élites, il risque d'être quelque peu ébranlé par la cérémonie de l'Etoile. Ce vieillard qui s'avance sans un mot, avec des gestes automatiques, cette revue qui ressemble aux travellings d'Hôtel des Invalides, cette société antique qui semble répéter sans y croire un très vieux rituel, forment des images plus terribles encore que celles de **L'Age d'Or**. Derrière tant de laideur, comme aux rayons X apparaît tout l'anachronisme d'une organisation sociale qui vit derrière un rideau de brouillard savamment entretenu. C'est le grand mérite du **Joli Mai** de déchirer cette brume pour quelques instants, tout en conservant celle qui fait la poésie de Paris. **G.G.**

cnc.fr/idc

De Chris Marker : **Loin du Vietnam**, 1967, 117' (réalisation collective) ; **A bientôt j'espère**, 1967, 40' ; **Le fond de l'air est rouge**, 1977, 180' ; **AK**, 1985, 71' ; **Une Journée d'Andreï Arsenevitch**, 1999, 56' ; **Le Souvenir d'un avenir**, 2001, 42' (coréalisé avec Yannick Bellon).

paradoxe sur le comédien

Acteur de théâtre, Axel Bogousslavsky accompagne les mises en scène de Claude Régy depuis près de quarante ans. Plus rare au cinéma, et pour cette raison peu connu du grand public, il a interprété Ernesto, l'enfant qui refuse d'aller à l'école apprendre des choses qu'il ne sait pas, dans **Les Enfants** (1985), le dernier film de Marguerite Duras. On a pu le voir aussi dans **Mon cas** (1986) de Manoel de Oliveira et **Adieu** (2003) d'Arnaud des Pallières. Alexandre Barry, cinéaste, assistant de Claude Régy, lui consacre un film, **Tout seul avec mon cheval dans la neige**, qui est plus qu'un simple portrait, une plongée dans l'imaginaire d'un acteur singulier. Par Sylvain Maestraggi.

Comme il le raconte à Alexandre Barry, sa vocation théâtrale, longuement préparée par une existence hors du commun, fut provoquée par sa rencontre avec Marguerite Duras. Ami de Jean Mascolo, le fils de Marguerite, Axel Bogousslavsky est invité à Neauphle-le-Château, dans la demeure de l'écrivain. Il travaille alors comme ouvrier aux usines Renault de Boulogne-Billancourt ou comme manœuvre sur des chantiers. Fils d'un faussaire d'origine ukrainienne, il a passé son enfance et son adolescence à la campagne, placé dans des familles par sa mère, tout d'abord dans la Somme puis dans une communauté fondée par Lanza del Vasto, disciple de Gandhi. Il grandit au contact de la nature, apprend à se servir de ses mains, à lire "dans les nuages et les pierres", participe aux travaux des champs, dort n'importe où, mène une vie errante, voyage, fait mille métiers. Avec Marguerite il s'entend à merveille. Il se sent à Neauphle "comme dans un astronef", en apesanteur, rit des colères maternelles de l'écrivain, l'accompagne dans ses tâches quotidiennes, prête l'oreille parfois à la lecture d'un manuscrit. Puis un jour, il est appelé au théâtre. Réclamé par elle pour jouer le rôle du Caporal dans **L'Eden Cinéma** en 1977, mis en scène par Claude Régy, aux côtés de Bulle Ogier, Madeleine Renaud et Michael Lonsdale. Madeleine Renaud et lui ont des rôles muets. Madeleine Renaud le vit très mal. Lui, cela l'enchantait d'être ainsi privé de parole. C'est comme à l'usine, comme dans la vie, le rapport simple avec les objets. Il ne cessera plus dès lors de jouer au théâtre, chez Claude Régy, mais aussi Bruno Bayen, Daniel Jeanneteau, Jean-Baptiste Sastre. Cet accueil par le monde du théâtre, à quoi est-il dû ? Comme Depardieu, qui jouera chez Régy et chez Duras, Axel Bogousslavsky vient

du monde prolétaire. Depardieu fut engagé par Régy pour jouer dans **Sauvés** d'Edward Bond en 1972, parce que le metteur en scène cherchait un acteur qui incarne "l'authenticité des banlieues" ; la même année Duras lui fait jouer un rôle de représentant de commerce dans **Nathalie Granger**, intriguée par l'animalité de l'acteur, ce mystère insaisissable, mélange de puissance et de retenue. D'animalité il est également question dans ce portrait signé par Alexandre Barry. Prolétaire, animal, enfant sauvage, Bogousslavsky l'est aussi. Sous ces trois formes, c'est le réel qui fait irruption sur la scène de théâtre ou l'écran de cinéma. L'intrusion d'un corps étranger dans la représentation. Prolétaire, animal, c'est sans doute réducteur, mais c'est bien une forme d'étrangeté, au sens propre, que Duras et Régy, outre l'amitié qu'ils lui portent, ont su reconnaître chez Axel Bogousslavsky : une présence capable de déchirer la certitude du plateau.

le silence de l'acteur

Comme Robert Bresson au cinéma, Claude Régy a cherché au théâtre à rompre avec le naturalisme, avec les codes de la représentation fondés entre autres sur l'imitation des sentiments, l'expression psychologique, l'identification de l'acteur et du personnage. Cette rupture implique une vision nouvelle de la mise en scène et avec elle une conception spécifique de l'acteur : "Les acteurs n'incarnent pas, et pas plus que la mise en scène ils ne doivent se prendre pour l'objet du spectacle. Le spectacle n'a pas lieu sur la scène mais dans la tête des spectateurs. Dans leur imaginaire – comme lorsqu'ils lisent un livre. Donc dans la salle." Ce renversement, énoncé par Claude Régy dans son livre **Espaces perdus**¹,



Tout seul avec mon cheval dans la neige Axel Bogousslavsky

2014, 70', couleur, documentaire

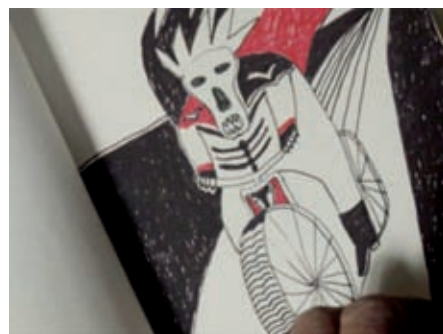
Réalisation : Alexandre Barry

Production : Les Films du Tamarin

Participation : CNC, Ciné+, Procirep, Angoa

Faire le portrait d'Axel Bogousslavsky, ou comment dire son mystère sans en compromettre la densité. Dans cette bicoque comme perdue dans l'hiver d'un autre siècle, le comédien de Marguerite Duras et de Claude Régy nous guide au gré des souvenirs, des dessins et des aphorismes, dans un monde, le nôtre, qui pourtant n'est qu'à lui, monde synesthésique où le souffle se voit aussi bien que le grain de la peau.

Le film d'Alexandre Barry se nourrit d'énergies contradictoires. Son propre désir herméneutique d'aller au plus près de son sujet, comme le mime une caméra encline aux gros plans, presque plus attentive aux tissus et aux textures qu'aux paysages, bois et montagne d'une froideur magnifique, qui ne se montrent qu'en plan large. Dans cette optique, la voix juvénile de Bogousslavsky, éternel "enfant" de Duras, s'acquitte bientôt de son lot de souvenirs – la vie à Neauphle-le-Château, le travail avec Régy, ses dessins qui dévoilent l'étrange panthéon de sa poétique. Jamais pourtant elle ne dissipe le mystère de sa naissance. Plutôt se retire-t-elle comme derrière des énigmes de Sphinx, s'appuyant sur tel geste emprunté à la spiritualité asiatique. "Vivre dans le secret, avant que les choses soient comprises, dégradées" : une devise que Barry applique à la lettre, parvenant en bout de course dans cette zone toujours "en-deçà", ouverte par ce que Bogousslavsky nomme "la chance d'être inculte". M.C.



débouche sur un nouveau paradoxe du comédien : "Les acteurs doivent exister en tant qu'eux-mêmes, c'est en fonction de ça que je les choisis, et ils doivent – cette capacité-là m'est la plus indispensable – laisser voir à travers eux autre chose qu'eux-mêmes." Un équilibre de force et de passivité qui correspond sur le plateau à une tension entre le visible et l'invisible, à l'irruption d'un réel qui contient toujours une part cachée.

La qualité principale de l'acteur est de répondre à cette double injonction : exister, faire preuve d'une certaine présence, et laisser voir à travers soi, disparaître. Ce paradoxe est fidèle en un sens à celui de Diderot qui invitait à la distinction entre expression et sentiment. Paradoxe poussé un peu plus loin par Heinrich von Kleist, dans *Sur le théâtre de marionnettes*, où le pantin et l'animal (l'ours) sont donnés en modèles à l'acteur. Comme si la grâce s'opposait à l'expression psychologique, naissait au contraire de l'inexpressif, de l'automatisme ou de l'instinct, et non d'une pensée ou d'un sentiment préalable. De là, dans le film d'Alexandre Barry, les allusions à l'aïkido et aux exercices de respiration, autant de techniques du corps qui invitent à l'oubli de soi plus qu'à l'introspection.

Cet oubli toutefois ne doit pas être complet, il se conçoit en tension, de manière dialectique, et c'est à créer des tensions au sein de la représentation que s'exerce Claude Régy : creuser la distance entre la parole et l'expression, creuser le silence, isoler les corps, tamiser les lumières jusqu'à la limite de la perception, épuiser l'action à force d'immobilité. Tout

un dispositif de retrait, qui fait signe vers un avant, un vide primordial, d'où l'œuvre, le sens, la voix peuvent jaillir et se maintenir dans son caractère d'énigme. Bogousslavsky le dit lui-même dans le film, ce qui est demandé c'est "de dire les mots le plus simplement possible, comme l'écrivain dit le mot, avant même peut-être qu'il l'ait pensé ou qu'il l'ait écrit". La pièce doit paraître s'écrire dans le temps de la représentation et renvoyer au silence qui la fonde. Le paradoxe du comédien renvoie à un paradoxe du sens : "Toute littérature véritable est poésie. La poésie c'est un texte sacré, [...] relié à un secret, nourri par l'irradiation de ce noyau central invisible. [...] Mais si on n'essaie pas d'en approcher, de toute façon, on ne s'approchera jamais du réel" (Claude Régy, *Espaces perdus*).

Il en va ainsi dans les films de Marguerite Duras où les mots prononcés en voix off semblent toujours émerger du silence, et dans ceux de Robert Bresson où ce n'est qu'une fois épuisées les possibilités du silence qu'advient la parole. Ce mystère d'un réel qui se dérobe se retrouve au plus haut point dans le modèle *bressonnien*, qui est toujours un "amateur", un corps étranger au cinéma : "L'important n'est pas ce qu'ils me montrent mais ce qu'ils me cachent" (*Notes sur le cinématographe 2*). Cette ambiguïté, on la retrouve chez les acteurs fétiches de Claude Régy (qui sont souvent ceux de Duras) : Delphine Seyrig, Michael Lonsdale, Gérard Depardieu, Bulle Ogier et, plus proche de nous, Jean-Quentin Châtelain. Comme eux, Axel Bogousslavsky porte en lui un mystère, et ce mystère, si l'on peut le nom-

mer, c'est la persistance de l'enfance. Une persistance qui affecte l'apparence du corps et le timbre de la voix, mais aussi la parole et le style de pensée, mélange de fragilité, d'émerveillement, d'obstination. Persistance qui nourrit **Les Enfants**, le film de Marguerite Duras, où Bogousslavsky, adulte, joue le rôle d'un enfant de neuf ans qui résiste à l'ordre établi.

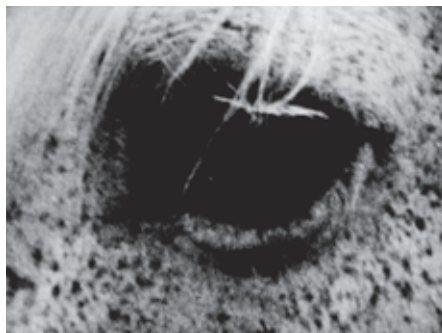
le cheval et le bourdon

C'est autour de ce mystère de l'homme-enfant qu'Alexandre Barry construit son film. Plutôt que de réaliser un portrait conventionnel, composé d'archives et d'entretiens, le cinéaste a choisi de mettre en scène Axel Bogousslavsky dans un décor et une suite de situations qui exaltent l'étrangeté de sa personne. Ce faisant, il s'éloigne du réalisme mystique défendu par Claude Régé et Robert Bresson pour s'aventurer dans l'univers du conte. Un univers où l'on entre par le sommeil, la respiration de l'acteur endormi chargeant l'air d'une atmosphère de rêve.

C'est dans une maison au cœur de la forêt qu'il se réveille. Dans le silence, il s'y adonne à des tâches et à des rites sans âge : faire sa toilette, jouer de la flûte, tailler un bâton, s'exercer à l'art du sabre, ramasser du bois. L'intérieur est meublé de manière atemporelle et ascétique : table et lit rustiques, broc pour la toilette, vieux miroir piqué sur la cheminée, quelques serviettes aux initiales de Marguerite Duras, carnets d'écriture et de dessin. L'ambiance est d'un bleu crépusculaire et froid avec lequel contrastent quelques pointes de rouge, le pull du comédien, une petite voiture, les broderies de la serviette de toilette.

Dans ce décor planté parmi les arbres et les chemins, Axel Bogousslavsky fait figure d'ermite ou d'idiot philosophe, digne héritier de Kaspar Hauser, personnage qu'il étoffe par ses récits d'enfance. Placé très jeune à la campagne, dans une famille d'accueil, il mène une vie libre et solitaire, loin de l'école, proche de la nature. Comme l'Ernesto de Duras, Bogousslavsky revendique son "inculture". Tel qu'il le raconte, cette différence bienheureuse, cette insouciance liberté, s'est trouvée placée sous le signe d'un double consentement. Un jour qu'enfant il rêvait dehors en plein hiver, un passant vint se plaindre auprès de sa mère adoptive. Celle-ci lui répondit : "Il est comme ça." Une autre fois, par un après-midi d'été, comme un ange lui annonçant son destin, un bourdon voletant à son oreille serait venu lui dire qu'il ne fallait pas s'inquiéter, qu'il fallait qu'il fût comme ça.

Un autre animal, être bienveillant qui nous maintient dans le cercle du conte, joue un rôle dans le film, c'est le cheval du titre, qui fait son apparition dès l'ouverture, dans la maison. Le cheval appartient lui aussi au monde de



l'enfance. Objet d'admiration pour le comédien, il est en quelque sorte son double, son "devenir-animal" comme dirait Gilles Deleuze, mais avec lui s'ouvre un arrière-fond plus inquiétant. Comme le bourdon, comme la mère adoptive, le cheval consent à l'existence du petit Axel, mais en même temps qu'il consent, il l'épargne. Evoquant le souvenir d'avoir donné à manger à des chevaux, Bogousslavsky témoigne de la puissance de ces bêtes "qui auraient pu me mordre, m'écraser les pieds, faire toutes sortes d'horreurs, mais n'en faisaient rien".

Violence et bonté ne sont pas étrangères l'une à l'autre, elles sont comme le revers l'une de l'autre, et l'innocence, l'insouciance de l'enfance révèle bientôt, à travers des carnets de dessin, ce qu'elle cache à la fois de terreur et de puissance refoulée. Ces dessins de la main du comédien représentent "les ravageurs", une horde de motards qui mettent les villes à feu et à sang. Suivent des cyclopes, des monstres et autres représentations de la folie, de la guerre et de la mort. Plus tard un portrait photographique de Bogousslavsky enfant, une petite poupée à la main, couvert d'une veste comme pour partir en exil, semble exprimer une certaine inquiétude face à ce que lui promet le monde.

Jamais cette inquiétude n'est directement exprimée dans le film. Elle apparaît toujours sous le masque de l'extravagance et de la naïveté, telle une ombre. Elle est pourtant bien là, comme la sorcière ou l'ogre tapis au sein du conte, l'un des contrepoints majeurs dans le paradoxe du comédien. Un paradoxe plus radical que son caractère d'homme-enfant, mais dont il est le prolongement, une violence sous-jacente dont on ne sait s'il est la victime ou le pourvoyeur. Une violence qui appartient peut-être à ce fond de silence que désigne Claude Régé, en deçà de toute représentation, de toute création, de toute parole : le silence de la mort, le sentiment d'une cruauté qui, comme l'a prophétisé Artaud, a retrouvé sa place au théâtre avec une force primitive, originelle, dans une époque où "les ravageurs" sévissent de tous côtés, mais qui renvoie également à la tragédie simple de la mort de chacun.



Le mystère de l'acteur est-ce alors d'accueillir cette ambiguïté, de rappeler sur scène le travail de la mort par cet état de présence et d'absence, énoncé par Régé, qui ferait de lui un spectre ? Tout en laissant entrevoir ce paradoxe, Alexandre Barry s'en écarte in extremis. Quand il joue sur scène, l'acteur fait silence sur lui-même. C'est la règle du paradoxe. Or ici plutôt que de s'effacer, sa personnalité occupe le premier plan et, dans ce jeu de séduction, le merveilleux finit par l'emporter. S.M.

1 Espaces perdus, Claude Régé, Les Solitaires intempestifs, 1998.

2 Notes sur le cinématographe, Robert Bresson, Gallimard, Folio, 1995.

cnc.fr/idc

D'Alexandre Barry : Liv Ullmann-Erland Josephson, *parce que c'était eux*, 2004, 57' ; Claude Régé, *La brûlure du monde*, 2005, 50' et *Images de la culture* n° 26 (déc. 2011), *Conversation entre Claude Régé et Alexandre Barry*, pp. 16-19.

filmer le son



Ingénieur du son, en particulier sur le film **Tout seul avec mon cheval dans la neige** d'Alexandre Barry, Yves Comélieau a filmé l'enseignement d'Elsa Wolliaston. **Le Son d'Elsa** immerge le spectateur dans le studio parisien de la danseuse et chorégraphe, là où le mouvement naît du rythme et de la musique. **Entretien avec le réalisateur.**

Comment est né ce projet de film sur Elsa Wolliaston ?

Le projet est né d'un sentiment de nécessité : témoigner de corps dansant sous l'impulsion de l'enseignement d'Elsa Wolliaston. Plutôt que de faire un portrait d'Elsa qui parlerait de sa vie, de son parcours, de ses rencontres, de ses collaborations, de ses origines, il m'a semblé qu'il était plus intéressant d'aborder sa personnalité par son enseignement et de réaliser un portrait en creux. La réalisation ressemble trop souvent à un travail de prédation au risque de manquer de pudeur et de respect. Ce n'est pas par hasard si le vecteur d'expression d'Elsa est la danse. Ce film est un portrait de biais. Comme je suis des cours de danse avec elle depuis de nombreuses années, j'ai eu envie de filmer la danse de ses élèves. Par-là, je pouvais trouver l'essence du travail d'Elsa puisqu'un cours est un acte de transmission.

Votre métier est ingénieur du son. Le fait de venir de l'univers du son a-t-il eu une influence sur votre manière de concevoir l'image ?

J'ai compris très rapidement que mon ambition, au-delà du projet déclaré, était de "filmer le son", même si cela peut paraître antinomique. Quand j'en ai parlé à Elsa, j'ai immédiatement obtenu carte blanche. Dans son travail, la danse émerge du son et c'est cela précisément que je voulais montrer. J'ai essayé de filmer les danses de ma place habituelle d'élève mais avec une caméra à bout de bras, avec le moins d'intermédiaire possible entre mon corps et l'appareil. C'est apparu comme une évidence : être en train de danser moi-même avec la caméra était la meilleure manière d'entrer en connexion avec les autres danseurs, voire de devenir ce que je filmais.

Elsa a-t-elle suivi de près votre travail ?

Pas vraiment. A un moment donné, j'ai eu envie de montrer quelques images à Elsa et Jean-Yves [Colson], son musicien, afin de susciter

une parole autour de leur collaboration. On le voit dans le film, j'avais aussi besoin d'être rassuré sur la pertinence de mon travail en cours. Pour ce qui est de l'image, je voulais donc partir de l'intérieur et fabriquer des images mises en relation et rythmées, voire créées par la musique et par le son. Classiquement on fait l'inverse, on a une séquence et l'on met une musique par-dessus pour tout lier. Mais ici, c'est le son lui-même qui produit l'image. Elsa le dit elle-même : *c'est l'énergie qui module la forme*. Jamais elle ne montre une forme à imiter. D'une manière générale, je pense que le son est créateur de mouvement. Mais au-delà, ou plutôt en deçà, si la danse vient du son, celui-ci vient d'abord du silence ; pour qu'il y ait son, il faut d'abord qu'il y ait silence. De même que pour qu'il y ait mouvement, il faut d'abord qu'il y ait immobilité. Alors il y a écoute et l'on commence à entendre, à repérer ses propres vibrations. Finalement, l'image devient secondaire. Je ne veux pas réduire son importance en disant ça, mais je le dis aussi en réaction aux habitudes qui érigent l'image en maître au prix d'un appauvrissement des autres éléments constitutifs d'un film. L'image n'a pas un statut particulier dans ce film : comme je filme en tant que danseur parmi les danseurs, cela crée du mouvement et donne un certain type d'image. Curieusement, elle ne tremble pas tant que ça. Le challenge était de la stabiliser autant que possible pour la rattacher au regard. Ce que j'espère, c'est que le film emmène le spectateur vers l'impression de danser lui-même. Le film finit par un quart d'heure de danse sans commentaires et en temps réel afin d'offrir au public le temps nécessaire pour la ressentir.

Pourriez-vous nous en dire plus sur la synchronisation entre l'image et le son dans votre film ?

Le procédé classique veut qu'on synchronise du son à l'image. Ici j'ai synchronisé de l'image au son. Enfin, ce n'est pas tout à fait ça. Il y a une synchronisation naturelle, je n'ai pas mis

la musique sur mon banc de montage pour y coller ensuite des images de différentes prises. J'ai mis un point d'honneur au fait que l'image et le son soient toujours en vraie synchronisation et non en synchronisation artificielle, sans quoi je trahissais tout le travail d'Elsa. Nous avons filmé les danses à quatre caméras. Aucun plan dans le film n'a un son qui ne lui correspond pas, aucun son n'a une image en provenance d'une autre prise ; la synchronisation est celle de la réalité. Il n'y a pas de dissociation possible entre ce que l'on entend et ce que l'on voit puisque ce que l'on voit procède de ce qui est entendu et vice versa.

D'où le titre **Le Son d'Elsa**...

En fait, le "son d'Elsa" c'est aussi le son de sa voix. Elsa aime parler. Quand on arrive dans la salle avant le cours, elle est dans son bureau et on l'entend déjà. Elle aime beaucoup raconter des blagues, parler du temps qu'il fait ou des choses qu'elle a vues pendant la journée. Dans les cours, elle utilise des métaphores parfois très énigmatiques pour nous parler de la danse, qui induisent plus qu'elles n'expliquent, au même titre qu'une musique. C'est pour ça aussi que je parle du son d'Elsa. Le son étant une vibration qui part d'un émetteur vers un récepteur, pour Elsa cela fait référence à sa manière de transmettre. Mais ne nous y trompons pas, ses mots sont choisis, ils ne sont pas posés par hasard. Loin de là. En post-production, j'ai pu prendre la mesure de la construction de sa parole. Il fallait que le film en témoigne. C'est elle en fin de compte qui structure le film. Elle constitue une pensée qui trouve sa meilleure application dans la danse.

"Voir le son, entendre la danse" est écrit en exergue de votre film. Jean-Yves Colson, par exemple, explique la manière dont sa musique est rendue par le regard complice des danseurs.

"Voir le son, entendre la danse" traduit bien plus qu'un regard complice. Mais ceci nous amène à comprendre le travail avec Jean-Yves. Il ne joue pas de la musique pour que l'on puisse danser dessus, il observe les danseurs et joue sur ce qu'ils proposent. C'est le chemin inverse de ce qui se passe classiquement.



Jean-Yves est un traducteur sonore de ce qu'il voit. Il dit des danseurs qu'ils sont sa partition. Son écoute est précise, concentrée. Il travaille avec des baguettes sur des fûts de batterie de jazz. Il ne se contente pas de frapper ses tambours, il joue des notes. Et à un moment donné, il y a symbiose ; synchronisation, justement.

Vous insérez à certains moments des images d'archive, pourtant votre film est axé sur le travail actuel d'Elsa, celui de la transmission. Pourquoi avez-vous fait ce choix ?

J'ai pensé qu'il était nécessaire d'avoir quelques points de repère, des souches ou des étapes par lesquelles se sont construites les choses... juste quelques traces, rien de plus. En outre, ces traces suscitent un émerveillement, une attente et un désir qui trouvent leur écho dans le présent, dans ce qui est en train de se montrer. Comme la danse, Elsa est vivante, toujours en train de se créer. L'élément central du documentaire, c'est la danse. Il n'était pas question de parler du travail d'Elsa comme de quelque chose qui a été fait. Plus d'images d'archives auraient rendu le présent comme l'aboutissement d'un parcours. Or, son parcours est toujours en train de se faire. D'ailleurs son dernier spectacle s'appelle **Vivre commence toujours maintenant** [2013].

Vous avez collaboré en qualité d'ingénieur du son avec Alexandre Barry sur ses documentaires *Tout seul avec mon cheval dans la neige*, portrait intime de l'acteur Axel Bogousslavsky, et *La Brûlure du monde*, sur le travail de Claude Régy. Dans les deux cas, le son joue un rôle à part entière. Pourriez-vous nous en dire plus ?

La prise de son en elle-même est un acte de mise en scène et Alexandre comprend cela. Son travail est aussi un travail d'écoute. Tous les entretiens qu'Alexandre fait avec les artistes sont pleins de silence. Cela donne accès à une intimité distanciée, et c'est ce que je dois enregistrer en tant que preneur de son direct. L'ingénieur du son de tournage est le premier interlocuteur du metteur en scène concernant le son du film, au même titre que le directeur de la photo l'est pour l'image. En ce

sens je peux être un initiateur. Je pense que c'est ma responsabilité. En tout cas, en tant qu'ingénieur du son, c'est comme cela que je travaille, sinon ça ne m'intéresse pas. Avec Alexandre, nous n'avons pas besoin de théoriser là-dessus, c'est une évidence. C'est ainsi qu'il aime collaborer avec des techniciens, sinon ça ne l'intéresse pas non plus. Au final, je suis toujours bouleversé par ses films. Je pense avoir une compréhension profondément sensible de son travail et c'est cela qui nous permet de collaborer.

Pensez-vous filmer à nouveau la danse ?

Je fais un film quand il y a une nécessité. Pour moi, l'image est une réponse à l'indicible, sinon ce n'est qu'une image de plus. C'est là que le langage de l'image devient intéressant. La première réponse à l'indicible, c'est le silence. Et si celui-ci devient vraiment insupportable, alors l'image peut avoir une utilité. Mais la question est toujours de se demander pourquoi filmer, enregistrer. C'est en tout cas ma démarche de réalisateur. Bien sûr, j'ai envie de faire d'autres films. Le butô par exemple est une danse indicible ; elle est une pensée qui ne se pense pas, une parole qui ne se dit pas. Il me semble que l'image peut être nécessaire dans ce cas. Je commence aussi à travailler dans des ateliers de théâtre en tant qu'animateur avec des personnes en situation de handicap. Cela aussi, c'est peut-être quelque chose qui mériterait d'être filmé.

Propos recueillis par Irina Severin, décembre 2014

cnc.fr/idc

Tout seul avec mon cheval dans la neige, p. 100. **Claude Régy, La brûlure du monde**, d'Alexandre Barry, 2005, 50'. Sur Elsa Wolliaston : **Pour toi**, de Gilles Moisset, 1990, 5' ; **Au-delà**, de Lionel Boncompagni, 1992, 15' ; **Mama Africa**, de Charles Picq, 1994, 55'.

Le Son d'Elsa

2013, 70', couleur, documentaire

Réalisation : Yves Comélieu

Production : Les Films de Belacqua

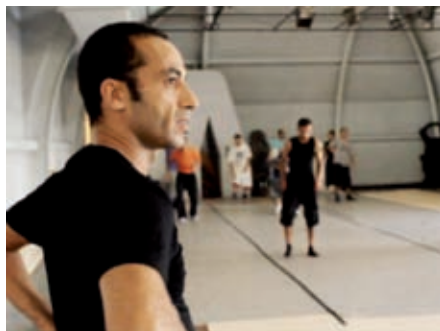
A Paris où elle s'est installée depuis la fin des années 1960, la chorégraphe américaine Elsa Wolliaston, pionnière de la danse africaine en Europe, enseigne son art. Immersion dans son studio One Step, où, assise face à une trentaine de danseurs, elle est secondée par le percussionniste Jean-Yves Colson. Au fil des échanges et des improvisations émergent les éléments indispensables au lâcher-prise que nécessite la pratique de son art.

"Prends ton temps/Cède le passage/
Ne force rien/L'énergie est à ta disposition/Ton corps va parler."
Retranscrites à l'écran vers la fin du film, les recommandations qu'Elsa Wolliaston prodigue tout au long de ses cours révèlent une pédagogie ancrée dans l'écoute du corps et la libération de son énergie. Patiente, parlant d'une voix douce, le visage expressif éclairé d'un large sourire, elle travaille avec les danseurs individuellement ou en groupes, et les amène à considérer leur corps comme un instrument : "Le corps est un orchestre : il y a tous les instruments dedans !" Dans le huis clos du studio, dont on ne sortira tout au long du film que par l'insertion de quelques images d'archives, les invitations d'Elsa à la détente et au relâchement, dans le silence, vont bientôt faire place à la musique et aux rythmes. Fort de ces enseignements, le groupe tout entier va se laisser aller à une explosive danse de la chasse où la caméra d'Yves Comélieu est au cœur de la transe. **D.Tru.**



Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

entrer dans la lumière



Montré et primé dans de nombreux festivals, **Ô mon corps !** de Laurent Aït Benalla suit la naissance d'une première génération de danseurs contemporains en Algérie, à l'initiative du chorégraphe Abou Lagraa et de la danseuse Nawal Aït Benalla-Lagraa. Entretien avec le réalisateur.

C'est à l'invitation de votre sœur, la danseuse et pédagogue Nawal Aït Benalla-Lagraa, et de son mari, le chorégraphe Abou Lagraa, que vous êtes entré dans le milieu de la danse. Ils vous ont convié à réaliser une série de photographies lors des auditions en vue de la constitution de la première compagnie de danse contemporaine en Algérie. Comment s'est fait ce passage de la photographie à la cinématographie ?

Ils m'ont proposé de réaliser des photographies et un film court qui s'intégrerait à la pièce pour la première de **Nya** en Algérie. Ils avaient mis sur pied un projet de formation et de création qu'ils avaient intitulé *Pont culturel méditerranéen* pour développer les échanges avec des danseurs d'Algérie et, dans un second temps, plus largement du Maghreb. Je suis arrivé sur le projet au printemps 2010, après les auditions et quelques mois de formation des danseurs.

Vous avez réalisé vous-même l'image, le son et le montage du film. Pourriez-vous nous expliquer la façon dont vous avez procédé ?

Au départ, ce n'est pas réellement un choix mais une nécessité. Comme j'étais seul, j'ai dû me débrouiller. C'était en 2010 et je travaillais avec une caméra-appareil photo qui venait d'apparaître sur le marché. C'est un outil très compact, que j'utilisais avec des optiques fixes. Petit à petit, cette solitude dans le travail a nécessité un peu d'inventivité technique pour contourner ce qui pouvait poser problème. L'acoustique des studios de danse était difficile à maîtriser car il y avait beaucoup de réverbération. Cela a même influencé l'esthétique du film puisque je devais être proche des gens que je filmais pour en capter le son. Selon les situations, c'était plus ou moins acrobatique. Ensuite, comme il est difficile de trouver des financements lorsqu'un film est déjà tourné, j'ai commencé à monter moi-même quand j'en avais le temps, après avoir laissé reposer les images pendant une

année. Et ce n'est qu'à ce stade, au montage pratiquement terminé deux ans après avoir tourné, que j'ai obtenu des soutiens financiers qui m'ont permis d'engager des collaborateurs pour finir la post-production et le présenter au Doha Tribeca Film Festival. Il me faut tout de même préciser que, sur la fin du film, j'ai aussi été accompagné de près par les cinéastes Pierre-Yves Cruaud et Nora Martirosyan avec qui je travaille depuis.

Après les auditions, les danseurs ont donc effectué un stage de formation avant de commencer les répétitions pour le spectacle **Nya, présenté en première mondiale en septembre 2010 à Alger. Combien de temps avez-vous passé auprès des danseurs ?**

En effet, pendant plusieurs mois les danseurs ont bénéficié de cette formation, mais elle s'est poursuivie aussi pendant la phase de création et donc pendant le tournage. Ma sœur Nawal leur donnait des cours le matin et les préparait physiquement au travail avec Abou. Le film montre aussi cette phase de la journée de travail, sorte de mise en condition au moyen d'exercices de respiration, de yoga, d'assouplissements, avant de se concentrer plus précisément sur certaines parties du corps. J'ai fait plusieurs courts séjours auprès des danseurs en Algérie et en France, où ils ont aussi travaillé, qui représentent un mois et demi en tout.

Votre caméra serre au plus près les corps et les visages des protagonistes, leurs mouvements, vous participez de façon très directe aux répétitions. Et pourtant, vous n'intervenez jamais dans le film.

Il fallait composer avec les contraintes techniques. En restant à distance, je perdais les sensations corporelles véhiculées par le son. Les premiers temps, il m'a fallu trouver ma place dans cette équipe en train de se constituer. Parfois, porté aussi par l'énergie du groupe, je me jetais à l'eau, je tentais des choses

pour voir comment je pouvais bouger avec eux sans déranger le cours de leur travail. Comme je voyais très souvent les danseurs en nage (nous étions en été), j'ai eu la sensation qu'il me fallait aussi m'impliquer physiquement dans la prise de vue et de son, sentir et donner à voir cet investissement physique très spécifique à la danse d'Abou Lagraa, servie par des danseurs surprenants d'engagement. En un sens, il fallait être à la hauteur de leur implication. Au fil du temps, à force d'essayer de bouger avec la caméra, je me suis senti de plus en plus à l'aise, j'ai trouvé mes repères. Cela s'est fait de façon très instinctive.

Vous avez réalisé une partie de la bande son de la chorégraphie **Nya. Était-ce votre première expérience ?**

Depuis une fenêtre à Alger, j'avais enregistré des ambiances ; nous y étions pendant la coupe du monde de football et la matière sonore était extrêmement riche ! J'ai aussi enregistré d'autres types de sons, des bruits de rue, de mobylette, de pas, et Abou a voulu commencer la pièce avec ces sons. Ce n'est donc pas un travail spécifique pour la bande son de **Nya**, mais l'utilisation d'une matière sonore qui existait dans le contexte de l'espace scénique.

En effet, à maintes reprises dans votre film, le bruit de la ville s'invite dans la salle de répétition.

Pour signifier la ville dans laquelle prenait place cette histoire, j'ai privilégié les images sonores. Et durant le montage, j'ai enlevé les quelques plans de la ville d'Alger que j'avais tournés ; je voulais que la ville entre dans le film par le son. Cela me paraissait créer une image plus ouverte, plus riche, plus englobante. Cela permettait aussi d'intérioriser le propos, de ne pas relâcher cette forme de concentration-tension croissante qui montait à l'approche de la première. Ces ambiances sonores dessinent le hors champ : derrière les murs et les fenêtres des studios de répétition, il y a une vie qui continue comme si de rien n'était.



Les protagonistes de votre film ne s'adressent jamais à la caméra sinon par le biais du langage corporel. Était-ce un choix de votre part ?

Les danseurs ne m'ont rien imposé et je n'ai pas désiré interférer en leur demandant de dire ou faire quoi que ce soit devant la caméra. Cela m'aurait semblé déplacé et inutile. Le principe était bien sûr de ne pas déranger, de ne pas les sortir d'eux-mêmes, de leur concentration. Être là, chacun à sa manière. Faire autrement reviendrait à ne pas faire confiance à la danse.

Votre documentaire présente de jeunes danseurs autodidactes qui ne s'étaient jamais produits sur scène, en train de devenir des artistes à part entière. Sur votre site, vous écrivez : "Les jeunes danseurs entrent dans la lumière de la scène comme on entre dans le monde." Pourtant, cette "lumière de la scène", le spectateur ne l'entrevoit que du côté des coulisses. Pour cette première représentation qui clôt le film, la caméra reste dans les penderillons auprès des danseurs et capte leurs émotions avant qu'ils "entrent dans le monde".

C'est peut-être un peu grandiloquent comme formule... mais le choix de rester aux côtés des danseurs dans les coulisses, le soir de la première, donne à voir la pièce comme à travers leurs yeux : une vision forcément parcelaire, presque amnésique, qui nous éloigne des conventions du spectacle et des enjeux initiaux de narration. C'est une autre forme de chorégraphie qui surgit en adoptant ce point de vue car il nous place entre la lumière de la scène (l'espace vu par les spectateurs) et le noir des coulisses (lieu de fabrique du spectacle). Cette mise en scène du regard relève d'une expérience spécifiquement cinématographique et se distingue a contrario de la perception classique du spectacle vivant. Mais, là encore, cela s'est fait sans trop de préméditation. Je pouvais rester aux côtés des danseurs sans les déranger, et il y avait cette lumière rasante qui sculptait les corps sur le fond noir des rideaux et me rappelait la peinture de Zurbarán ou du Caravage.

Abou Lagraa s'adresse aux danseurs en leur disant : "L'Algérie est indépendante depuis 1962, est-ce que vous, vous êtes indépendants ?" Au-delà de la danse et de son apprentissage, votre film interroge-t-il la question des libertés en Algérie ?

Il est certain que la danse contemporaine questionne la représentation du corps et, au Maghreb en particulier, l'affirmation de la liberté individuelle qu'elle implique. Il a fallu de la volonté et de la ténacité à Abou et Nawal pour mettre sur pied ce *Pont culturel méditerranéen* dans un environnement où il y avait tout à faire. Ils sont sortis d'une zone de confort pour tenter une expérience pleine de sens, qui les engageait directement tout comme les danseurs qui s'y sont investis. Le film ne fait que mettre en forme cet engagement dont j'étais témoin. Mais il montre aussi des jeunes gens désireux de pratiquer leur art en toute liberté, tout en se souciant de la réaction de leur famille et de leur entourage. Au vu de l'accueil qu'a connu *Nya* trois soirs durant en remplissant le Théâtre national d'Alger, on peut en déduire que cette soif de liberté et de culture est très partagée.

Comment le film a-t-il été reçu par les danseurs ?

Ils n'ont pu voir le film que longtemps après. Ils étaient en tournée en Europe et ailleurs, et j'aimais l'idée que le premier visionnage soit collectif. Finalement, cela s'est fait à la Maison de la danse de Lyon pendant qu'ils travaillaient à une nouvelle pièce d'Abou Lagraa et sa compagnie La Baraka. Avec le temps de la fabrique du film, les images qu'ils voyaient avaient déjà trois ans. Ils se sont revus à leurs débuts. Je crois que c'est ce qui les a le plus touchés : la conscience du chemin parcouru en si peu de temps.

Avez-vous un nouveau projet sur la danse ?

Nawal prépare sa première pièce en tant que chorégraphe dans un projet plus global, toujours porté par la compagnie La Baraka. Ce sera une nouvelle expérience que je vais suivre de près.

Propos recueillis par Irina Severin, décembre 2014

Ô mon corps !

2012, 70', couleur, documentaire

Réalisation : Laurent Aït Benalla

Production : SLAB

Participation : Doha Film Institute, Fondation BNP Paribas, CR Languedoc-Roussillon

Au Théâtre national d'Alger, *Ô mon corps !* suit le chorégraphe français Abou Lagraa, assisté de Nawal Aït Benalla-Lagraa, son épouse, travaillant à la création d'une première formation de danse contemporaine algérienne. Pour le spectacle *Nya* ("Faire confiance à la vie"), des répétitions à la scène, les dix danseurs issus du hip-hop vont trouver progressivement la force et l'énergie pour incarner cette "confiance" face au public.

Laurent Aït Benalla enregistre la façon dont, tout au long de la préparation de la pièce, le chorégraphe et son épouse font preuve d'une grande exigence envers leurs danseurs. Entre échauffements et filages, tous deux prennent le temps nécessaire pour que chacun s'engage vers des formes et des qualités de mouvements qu'ils n'auraient pas osé jusqu'ici réaliser. Contraint d'exclure l'un des danseurs trop hésitant pour assurer la réussite d'un trio, Abou Lagraa laisse la voix du groupe prendre le relais et tenter de le convaincre de laisser ses angoisses de côté. Entre l'individu et le groupe, pas de séparation possible : "Il faut être indépendant, dans le groupe" lâche le chorégraphe. Sa pièce, en forme de diptyque porté successivement par le *Boléro* de Ravel et des chants d'Houria Aïchi – une première partie aérienne, l'autre plus terrestre – sera dévoilée en fin de film avec une grande pudeur depuis les coulisses, ce lieu de passage des danseurs de l'ombre à la lumière. D.Trü.

à voir

slab-net.com



architecture

Architectures La Cathédrale de Cologne

2012, 26', couleur, documentaire

Conception : Richard Copans, Stan Neumann

Réalisation : Richard Copans

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

Participation : CNC

Les maquettes animées caractéristiques de la collection **Architectures** servent ici à décortiquer le squelette de pierre de la cathédrale de Cologne, afin de rendre lisibles les étapes de construction dont rien ne transparaît de l'extérieur. Toute proche du Rhin, avec ses flèches culminant à 157 mètres, la cathédrale est montrée comme rarement on peut la voir, avec une caméra se déplaçant avec aisance entre les arcs, les gâbles et les pinacles.

La gigantesque cathédrale a connu deux grandes périodes de construction entre 1248 et 1880 : au Moyen Âge, il s'agit d'organiser les nombreux pèlerinages autour des reliques des Rois mages que l'Eglise de la ville conserve. Le plan, en croix latine orientée et à déambulatoires, distribue nef, autel de l'eucharistie et chœur le long d'un axe symbolique. L'élévation des 92 voûtes à 43 mètres du sol est rendue possible par l'utilisation de croisées d'ogives, contrebutées à l'extérieur par des arcs-boutants. Les murs, libérés de leur fonction porteuse, font place à des remplages de verre afin de laisser passer une lumière abondante. En 1842, le chantier reprend avec l'affirmation du courant nationaliste qui voit dans le gothique "un art authentiquement allemand, contre le goût néoclassique de l'envahisseur français". La cathédrale devient alors le symbole de l'unité allemande. **A.S.**

Architectures

La Citadelle du Loisir Le Centre social Pompeia à Sao Paulo

2012, 26', couleur, documentaire

Conception : Richard Copans, Stan Neumann

Réalisation : Richard Copans

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

Participation : CNC, SESC TV

Ce numéro d'**Architectures** nous convie à une lumineuse promenade architecturale à travers un complexe de loisirs, le SESC de Sao Paulo. Construit par l'Italienne Lina Bo Bardi (1914-1992) entre 1977 et 1986, ce centre social destiné aux employés du commerce invite à une leçon inédite de recyclage d'un patrimoine industriel dans le contexte du modernisme brésilien, et témoigne de l'engagement social de l'architecte.

Le "bunker" de Pompeia est enfoui dans la forêt verticale des tours d'habitation du quartier populaire de Palmeiras : trois hauts blocs viennent toiser une ancienne usine, à l'intérieur de laquelle un curetage soigné a mis à nu une structure de poteaux en béton et dégagé des travées de 400 mètres de long. Celles-ci sont fragmentées par de simples terrasses de béton en hauteur, et accueillent bibliothèque, théâtre, ateliers, cantine, salles de lecture... Lina Bo Bardi invente donc un espace fluide, sans cloison, où un paysage d'eau et de pierre sert d'écrin à des fauteuils en bois modulables. Ce lieu de grande convivialité voisine avec les bâtiments en hauteur qui abritent, à chaque étage, un équipement sportif différent. Ces blocs de béton brut sont reliés entre eux par des passerelles à l'air libre ; leurs façades sont découpées par des cavités aux formes libres et organiques et témoignent d'un geste brutaliste. Une "architettura povera" qui crée de puissants effets visuels. **A.S.**

Architectures Le Rolex Learning Center

2012, 26', couleur, documentaire

Conception : Richard Copans, Stan Neumann

Réalisation : Juliette Garcias

Production : Les Films d'Ici, Arte France, Elefant Films, Centre Pompidou

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

Inauguré en 2010 sur les rives du lac Léman, en périphérie de Lausanne, le Rolex Learning Center s'offre comme une vaste plate-forme d'apprentissage et de connaissance, au centre de l'Université polytechnique fédérale de Lausanne dont elle dépend. Le film débute par un lent travelling sous la vague de béton qui décolle du sol ce bâtiment expérimental conçu par l'agence japonaise Sanaa.

Pari réussi pour ce "tapis volant mité", cette "tranche d'émmental" construite au cœur du campus. Les points de vue surplombants ou en contre-plongée permettent de saisir le plan et l'élévation extérieure de ce gigantesque quadrilatère de béton de 22 000 mètres² qui se soulève par endroits sur un seul niveau, comme une succession de vagues. Une série d'ouvertures verticales, aux formes arrondies, percent le bâtiment de part en part et délimitent des patios. A l'intérieur, la surface entièrement ouverte et continue forme un paysage baigné de lumière naturelle au relief vallonné. Dans cette topographie artificielle, on peut passer ainsi, sans franchir de portes, des pentes douces (espaces de travail), au sommet (bibliothèque, restaurant) ou dans la vallée (librairie, cafétéria). Ces espaces "blancs et sans signe", prêts à être investis par les 8000 étudiants, permettent d'en varier les usages à l'infini. **A.S.**



Espaces intercalaires

2012, 56', couleur, documentaire


Réalisation : Damien Faure

Production : AAA Production,
France Télévisions

Participation : CNC, ministère de la Culture
et de la Communication (DGP), Maison
de la culture du Japon/Paris

A Tokyo, les espaces de construction libres sont rares. De cette contrainte naissent des formes inhabituelles, des microstructures plurifonctionnelles, adaptables selon les besoins de leurs occupants. Logées dans les interstices de la ville, ces icônes de la ville postmoderne capturées par la caméra de Damien Faure réinventent l'habitat en milieu urbain ou font renaître un lien social disparu.

“Ici on est obligé de se parler” confie le client de l'un de ces restaurants minuscules coincés entre deux buildings. Yoshiharu Tsukamoto, cofondateur de l'Atelier Bow-Wow, assimile ces micro-constructions à des animaux de compagnie et les surnomme “pets architectures”. Au-delà de l'originalité frappante de ces édifices qui n'occupent que quelques mètres carrés au sol et grimpent souvent sur plusieurs étages, le film révèle les fondamentaux de l'architecture contemporaine japonaise (lumière, matières, distribution des espaces...), destinés à libérer nos cinq sens. En guise de fil rouge aux visites d'atelier, boutique, appartement, maison d'architecte, elles-mêmes ponctuées de scènes plus intimes comme cette soirée à la taverne Kadokko (L'Angle) tenue par un amoureux de la chanson française, les déambulations de deux acteurs dans les méandres de la mégapole viennent ajouter une forte dimension poétique au film. **E.M.**

 Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

Le Grand Palais et ses mille et une vies

2013, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Sandra Paugam

Production : Actarus Films,
RMN-Grand Palais

Participation : CNC, France Télévisions

A l'appui des interviews croisées d'architectes, critiques d'art, historiens et artistes, le film dévoile l'histoire et les fonctions successives du Grand Palais, mêlant étude urbaine, expertise architecturale et histoire culturelle. A ce regard pluridisciplinaire viennent s'ajouter de nombreux documents qui attestent du parcours atypique de ce bâtiment, depuis son inauguration en plein cœur du Paris haussmannien, à travers tout le XX^e siècle.

Construit pour l'Exposition universelle de 1900, le Grand Palais résulte d'une prouesse technique et symbolise les progrès de son époque. Érigée en trois ans, la structure métallique de son immense nef et de sa verrière rend hommage à la capitale industrielle. D'abord musée de l'Art français, la division tripartite de ce vaste espace (Palais d'Antin, Salon d'honneur, grande nef) va favoriser les reconversions. Accueillant les grandes foires et salons des années 1910-1920, le Palais va subir le contexte des deux guerres (hôpital militaire pendant la Guerre de 14-18 ; espace de propagande nazie pendant l'Occupation allemande). Après 1945, fleuron des Trente Glorieuses, les salons annuels des arts ménagers et de l'automobile y trouvent logiquement leur place. Délaissé dans les années 1960, menacé un temps de disparition, le Grand Palais fait l'objet de grands travaux de restauration à partir des années 2000 avant de devenir le haut lieu de l'art contemporain que l'on connaît aujourd'hui. **E.M.**

L'Orchidoclaste

2013, 53', couleur, documentaire

Réalisation : Laetitia Masson

Production : Cité de l'architecture
et du patrimoine, Killers Film

Participation : ministère de la Culture
et de la Communication (DGP), TV5 Monde,
Lafarge

Commande de la Cité de l'architecture et du patrimoine, il fallait compter sur le style de sa réalisatrice, Laetitia Masson, pour que ce portrait d'architecte s'éloigne volontairement des critères classiques. Primauté accordée à la subjectivité de son auteure donc, pour ce récit mettant en scène l'architecte star à l'accent méridional, Rudy Ricciotti, au fil de ses déplacements quotidiens, entre travail de directeur d'agence et pêche aux crabes.

Connu pour son franc-parler, Ricciotti aime aussi se laisser aller à des pensées sur l'art et la philosophie, surtout lors de nuits au bord de la mer, à la lueur des bougies, où se laisse entraîner la réalisatrice. Finalement, l'auteur de **L'architecture est un sport de combat** (Textuel, 2013) ne baisse les armes que sur les chantiers qu'il dirige, tant le spectacle de l'œuvre en formation le captive. En suggérant plus qu'elle ne montre – flux d'images en surimpression – Laetitia Masson déroule les projets en cours ou réalisés : MuCEM à Marseille, Collection Wunderman à Menton, Département des arts de l'Islam du Louvre, Villa 356 (habitat privé), Maison de l'emploi à Saint-Etienne. Passé maître dans l'art de “sculpter” la matière à grande échelle, Ricciotti “vu par” Masson apparaîtrait plutôt comme un torero en représentation – à l'image de cette corrida qui parcourt le film. Un jeu auquel l'*orchidoclaste* (casse-couille en grec ancien) se prête bien volontiers. **E.M.**



histoire de l'art

Léonard de Vinci, la restauration du siècle

2012, 55', couleur, documentaire

Réalisation : Stan Neumann

Production : Nord-Ouest Documentaires, musée du Louvre, Arte France, CFRT

Participation : CNC

Pour documenter la restauration de **La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne**, chef-d'œuvre inachevé que Léonard de Vinci peint jusqu'à sa mort pendant presque vingt ans, Stan Neumann croise les interventions des responsables du département des peintures du musée du Louvre, de la restauratrice Cinzia Pasquali et d'autres spécialistes internationaux. De 2008 à 2012, les enjeux, les choix, les étapes de cette longue entreprise révèlent peu à peu le tableau.

Toucher à l'une des rares œuvres attribuées avec certitude au peintre le plus connu au monde n'est pas une sinécure, même si c'est pour la restaurer. Pourtant en 2008, le tableau, avec ses taches nombreuses et ses vernis successifs jaunies par le temps, n'est plus très lisible. Vincent Pomarède et Vincent Delieuvin, directeur et conservateur au Louvre, doivent s'entourer d'une commission internationale et procéder pas à pas pour convaincre et faire les bons choix. La prudence dicte d'amincir au solvant les couches jaunies, zone par zone et progressivement, mais sans tout enlever. Les taches – des repeints de restaurateurs débordant largement les lacunes réelles – sont ôtées avec un gel spécial ou un mini scalpel. Des touches discrètes comblent les manques. Le *sfumato* est magnifié. Couleurs, modelé, perspective atmosphérique et détails réapparaissent. Des repentirs révèlent les recherches picturales que menait Léonard, grâce à ce tableau expérimental qui l'occupa de longues années. **L.W.**

Le scribe qui dessine

2013, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Bernard George

Production : Arturo Mio, musée du Louvre, Arte

Participation : CNC, Procirep, Angoa-Agicoa

Dans l'Égypte ancienne – période de près de 3000 ans – tout support, tout objet, porte la trace d'une inscription ou d'un dessin. Derrière l'omniprésence de ces signes se profile une figure essentielle : le scribe. Réalisé lors de la préparation d'une exposition au musée du Louvre, avec les musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles et le musée égyptien de Turin, ce film nous fait mieux connaître la fonction de ce véritable artiste.

Différentes sources nous renseignent : sur sa stèle funéraire, un scribe décrit ses compétences. La riche tombe d'un autre, devenu architecte, atteste un statut privilégié. Une statue peinte en montre encore un autre dans l'exercice de son art, les yeux absorbés. L'étude des textes hiéroglyphiques et des dédicaces permet de distinguer les scribes littéraires, à la langue plus canonique, et les "scribes du contour", spécialisés dans la pratique artistique. Autre source : dans la vallée des Rois près de Thèbes, les rapports de chantier quotidiens informent sur l'organisation des équipes qui logent à proximité, dans un village bâti expressément. Sur les parois des monuments funéraires, ces artisans réalisent des images, les "livres des morts", qui composent pour le défunt un paradis idéal. L'harmonie du dessin, du relief et de la couleur conjure l'angoisse face à l'au-delà. Pendant leurs loisirs, ces scribes dessinent encore, sur des éclats de caillou, des motifs satyriques ou érotiques. **L.W.**

histoire du cinéma

Le Chercheur inquiet

2013, 55', couleur, documentaire

Réalisation : Avril Tembouret

Production : Kanari Films

Participation : CNC, Ciné +, Procirep, Angoa

Intrigué et fasciné par le comédien Charles Denner (1926-1995), Avril Tembouret mène l'enquête. Il interroge tour à tour des réalisateurs (Lelouch, Costa-Gavras), des acteurs (Denis Podalydès, Jean Rochefort, José Garcia), retrouve ses enfants, convoque extraits de films et archives, pour éclairer par touches la présence équivoque d'un acteur dont le physique ascétique, le jeu nerveux et sombre, dégagent une inquiétante étrangeté.

Par ces rencontres, Avril Tembouret cherche à redonner corps à l'acteur. Selon Costa-Gavras qui le fit jouer dans **Compartment tueurs** (1965) et **Z** (1969), bien que trop souvent condamné à jouer des petits rôles, Denner "volait" ses scènes par une présence éclipsant celle des autres acteurs. Une puissance de jeu liée à un vécu fort, "confluence entre le rôle et l'acteur" (Alain Jeshua) : Denner semblait dépasser l'interprétation pour vivre réellement un rôle, à la limite de la psychose ; "des nerfs", cette formule de Denis Podalydès résume bien la part sourde de l'acteur. Un "côté inquiet permanent", note Elie Chouraqui (assistant Lelouch) dans **L'Aventure c'est l'aventure** (1972), film le plus célèbre de Denner avec **L'homme qui aimait les femmes** (1977) de Truffaut. Tembouret surprend dans cette noirceur le spectre de la déportation, et évoque l'ironie cruelle du premier petit rôle de Denner qui lui fait endosser l'uniforme nazi dans un court métrage tourné après la guerre. **P.E.**

Il était une fois... *La Reine Margot*



Il était une fois... *La Reine Margot*

2013, 52', couleur, documentaire

Conception : Serge July, Marie Genin, Guillaume Moscovitz

Réalisation : Guillaume Moscovitz

Production : Folamour, INA

Participation : CNC, France Télévisions, Procirep, Angoa

Patrice Chéreau (1944-2013) entame l'adaptation du roman d'Alexandre Dumas en 1989, année où l'ayatollah Khomeini meurt en Iran. En avril 1992, commence à Sarajevo un siège de quatre ans qui causera près de 10 000 victimes. Pendant la préparation du tournage, des islamistes tuent en Algérie au nom de Dieu. Les interviews du réalisateur et de ses nombreux collaborateurs racontent **La Reine Margot** (1994), film sanglant à l'image de son temps.

Patrice Chéreau voulait réaliser un film "athée, sur l'horreur qu'on puisse tuer au nom de Dieu". S'il avait déjà mis en scène le massacre de la Saint-Barthélemy au théâtre, dans **Le Massacre à Paris** de Marlowe en 1982, et que la lumière du film se nourrit de tableaux – notamment **Le Radeau de la méduse** de Géricault – ce sont surtout des images d'actualités, en particulier de la guerre en Yougoslavie, que révèlent ici ses archives. Au cœur de son esthétique, analyse le critique Antoine de Baecque, l'érotisme ne fait qu'un avec la violence. Son regard sur les corps trouve un point d'orgue dans les gros plans et dans le travail avec les acteurs, à qui il demande toujours de "dépasser ses attentes" (Isabelle Adjani) et de jouer "sur le fil" (Dominique Blanc). Le 6 avril 1994, un mois avant la sortie du film, l'assassinat du président rwandais Habyarimana sonne le début du génocide des Tutsis, donnant au massacre de **La Reine Margot** une nouvelle actualité tragique. **M.D.**



Il était une fois... *Le Mariage de Maria Braun*

2012, 53', couleur, documentaire

Conception : François Lévy-Kuentz, Serge July, Marie Genin

Réalisation : François Lévy-Kuentz

Production : Folamour, Arte France

Participation : CNC, Procirep, Angoa

"L'Allemagne est un livre d'Histoire avec des pages arrachées" dit Hanna Schygulla citant Edgar Reitz. Dans **Le Mariage de Maria Braun** (1979), R.W. Fassbinder raconte, à travers l'ascension sociale d'une femme dans l'après-guerre, le miracle économique et une Allemagne oubliée de son passé nazi. Les archives d'entretiens du cinéaste et les interviews de nombreux collaborateurs ou de Daniel Cohn-Bendit apportent un éclairage historique au film.

Si Fassbinder, né en 1945, ne représente pas de personnage d'enfant, ce film puise cependant sa source dans son enfance, s'inspirant notamment de sa propre mère. Très bien accueilli, le film est le plus gros succès du réalisateur et le personnage de Maria Braun devient un modèle pour beaucoup. Il offre pourtant un miroir bien amer à son pays. L'ironie est à son comble dans la dernière scène du film lorsque Maria fait sauter sa maison sur le son de la radio annonçant la victoire de l'Allemagne lors de la Coupe du Monde de football de 1954. Fassbinder disait, en référence à la bande à Baader : "Moi je ne pose pas des bombes, je fais des films." Ses collaborateurs dressent au passage le portrait du réalisateur en tyran et en bourreau de travail. Il meurt en 1982, après avoir réalisé plus de 40 films en 13 ans : comme le note Hanna Schygulla, Maria Braun, cette femme qui avance coûte que coûte et finit par se détruire, c'est peut-être Fassbinder lui-même. **M.D.**



Il était une fois... *Tout sur ma mère*

2012, 52', couleur, documentaire

Conception : Antoine de Gaudemar, Serge July, Marie Genin

Réalisation : Antoine de Gaudemar

Production : Folamour, Arte France

Participation : CNC, Programme MEDIA, Procirep, Angoa

Tout sur ma mère (1999), Oscar du meilleur film étranger et point culminant dans l'œuvre de Pedro Almodovar, en condense les principaux leitmotivs : mélodrame, univers féminin et interlope, famille et sexualité. Illustré d'archives, d'interviews d'Almodovar, de ses actrices (Penelope Cruz, Marisa Paredes, Cecilia Roth) et de proches, ainsi que du sociologue Didier Eribon, ce documentaire fait la lumière sur les thèmes chers au cinéaste.

Ancrée dans son présent, liée aussi à la marginalité underground de l'Espagne post-franquiste (la fameuse Movida) qui constitue l'environnement amical du cinéaste, la fiction almodovarienne pourrait bien tenir, selon le cinéaste lui-même, des talents de sa propre mère. Une fiction qui jouerait le rôle d'une "amélioration de la vie, si imparfaite", une part "maternante". Cette importance de la maternité et de la paternité se retrouve dans le film, sous l'égide d'une famille recomposée, de cœur plutôt que biologique, rejoignant en cela les idées des *gender studies* et, selon Didier Eribon, offrant au film une capacité de subversion autant que de témoignage des transformations de la société. Mais ce qui intéresse Almodovar, c'est avant tout l'univers féminin, uni à travers les différentes classes sociales. Et les actrices, ici conviées à relater leur expérience du tournage, racontent comment elles s'arrangent de ce "flou des identités" construit par un cinéaste demiurge et "baroque". **P.E.**



La Production cinématographique, les producteurs

1-La Face cachée d'une renaissance 1939-1944

2011, 60', couleur, documentaire

Conception : Alain Tyr, Francis Gendron

Réalisation : Alain Tyr

Production : Label Vidéo, Evasion Vidéo, TVM Est Parisien

Participation : CNC, Ciné+, Procirep, Angoa

Peu de recherches s'intéressent à l'histoire économique du cinéma. Francis Gendron et Alain Tyr proposent de combler ce manque et narrent, dans le premier volet de cette trilogie, les aléas de la production pendant la Seconde Guerre mondiale, en particulier la création en 1940 de l'ancêtre du CNC, le COIC (Comité d'organisation de l'industrie cinématographique). Les nombreuses archives sont complétées par des entretiens avec des historiens.

Sous l'Occupation, le gouvernement nazi veut contrôler le cinéma français (pellicule, laboratoires et visas d'exploitation). Goebbels crée en 1940 la Continental-Films et en nomme Alfred Greven directeur. Celui-ci, amoureux du cinéma français, s'écarte de ses directives et produit une trentaine de films, souvent ambigus, à l'image du *Corbeau* (Clouzot, 1943). De son côté, le gouvernement de Vichy crée le COIC : 51 films vont bénéficier de l'Avance du Crédit national. Victimes de leur réussite, Raoul Ploquin, directeur du COIC, et Guy de Carmoy, commissaire du gouvernement, sont remplacés par Louis Emile Galey, qui s'efforce de poursuivre leur politique alors que le pouvoir nazi durcit ses exigences. Le 19 août 1944, les bureaux du COIC sont occupés par les Résistants et il devient le Comité de libération du cinéma. Il aura permis à des réalisateurs expérimentés de continuer à tourner (Jean Grémillon, Marcel Carné) et à de nouveaux talents d'éclore (Jacques Becker et Robert Bresson). M.D.



2- L'Affrontement 1944-1953

2012, 60', couleur, documentaire

Conception : Alain Tyr, Francis Gendron

Réalisation : Alain Tyr

Production : Label Vidéo, Evasion Vidéo, TVM Est Parisien

Participation : CNC, Ciné+, Procirep, Angoa

Dans la France ruinée de l'après-guerre, après la dissolution du COIC, le CNC est créé le 25 octobre 1946 avec pour mission de protéger la création cinématographique française. Les infrastructures sont rapidement mises à jour, mais comment repenser l'épineuse question du financement des films ? Ce deuxième volet se propose de retracer la naissance de la loi d'aide qui sauvera le cinéma français.

Afin de liquider sa dette, la France accepte les conditions du secrétaire d'Etat américain, James F. Byrnes : les salles ne doivent diffuser des films français que quatre semaines seulement par trimestre. De nombreux films français ne trouvent plus le chemin des salles. Les accords Blum-Byrnes (mai 1946) provoquent une forte mobilisation qui unit patronat et salariés. La grande manifestation du 4 janvier 1948 et le succès des films français dans les festivals obligent le gouvernement à renégocier ces accords, à baisser son prélèvement sur les billets de 12 à 3,5 %, puis à voter une loi d'aide sélective (d'un milliard de francs). En 1951, le cinéma français reprend la première place devant le cinéma américain. Mais le rôle prépondérant du CNC, dirigé par Michel Fourré-Cormery, déplait au Syndicat des Producteurs : un organisme unique s'occupant de la production, de l'exploitation, de la distribution et des industries techniques ne risque-t-il pas de devenir trop puissant ? M.D.



3- L'Irrésistible ascension 1953-1960

2013, 60', couleur, documentaire

Conception : Alain Tyr, Francis Gendron

Réalisation : Alain Tyr

Production : Label Vidéo, Evasion Vidéo, TVM Est Parisien

Participation : CNC, Ciné+, Procirep, Angoa

Ce troisième volet se penche sur les années 1950, années de transition pour un cinéma français qui doit se réinventer à tous les niveaux. Les salles sont pleines, la cinéphilie n'a jamais été aussi forte, mais l'argent engrangé crée des tensions avec le Syndicat des Producteurs. Son directeur, Henri Fresnay, a pour tâche de supprimer le CNC, qui va pourtant renaître de ses cendres grâce à l'ascension des "jeunes Turcs" de la Nouvelle Vague.

Elu à la tête du CNC en 1952, Jacques Flaud veut, plutôt que de verser une aide aux producteurs après un succès, valoriser la prise de risque. En 1954, l'article de François Truffaut "Une certaine tendance du cinéma français" remet violemment en cause un cinéma obsolète. Parallèlement, Agnès Varda crée une coopérative pour tourner *La Pointe courte* (1955), tandis que Claude Chabrol profite d'un héritage pour réaliser *Le Beau Serge* (1958). Et des producteurs comme Pierre Braunberger, pariant sur de jeunes cinéastes et profitant des avancées technologiques, favorisent un tournage en équipe réduite avec un matériel plus léger. Le sacre de Truffaut pour ses *400 coups*, au festival de Cannes en 1959 puis dans les salles, sonne le glas du mode de production très réglementé du "cinéma de qualité". André Malraux, tout premier ministre de la Culture, crée la même année l'Avance sur recettes pour aider les films avant réalisation et favoriser l'inventivité de cette nouvelle génération. M.D.



Sisters in Cinema

Nous filmons le peuple !

2012, 58', couleur, documentaire

Réalisation : Ania Szczepanska

Production : Abacaris Films, Telewizja Polska SA, Les Films de l'Air

Participation : CNC, Ciné+, TVP Kultura, Polish Film Institute

Ania Szczepanska enquête sur le cinéma polonais des années 1970 en allant chercher dans les caves remplies de bobines à Varsovie. Dans la montagne où il s'est retiré, elle rencontre Michal Jagiello, ancien chef de la culture du parti communiste. Les protagonistes de l'époque (directeur de la cinématographie, ministre de la Culture ou réalisateurs tels Andrzej Wajda ou Krzysztof Zanussi) témoignent du rapport conflictuel entre cinéma et pouvoir.

Avec son personnage de réalisateur humilié, **L'Amateur** de Kieslowski narre en 1979 la situation des cinéastes polonais confrontés à la censure. Le Parti reproche par exemple à Lozinski d'avoir introduit des acteurs dans son documentaire **Comment vivre ?** (1977). Les réalisateurs utilisent la métaphore : **La Structure de cristal** (Zanussi, 1969), à travers l'histoire de deux amis, est le cri d'un peuple opprimé. Ou bien ils fouillent le passé : dans **L'Homme de marbre** (Wajda, 1976), une cinéaste cherche à retrouver un ouvrier modèle tombé en disgrâce après avoir défendu ses camarades. Les grèves éclatent en août 1980 et Solidarnosc est créé. Wajda filme les participants, à commencer par Lech Walesa, puis les fait jouer leur situation dans **L'Homme de fer** (1981). L'Etat de guerre proclamé en décembre 1981 met fin à cette courte période de liberté. **L'Interrogatoire** (Bugajski, 1981), sur une jeune femme anéantie par une machine répressive, reste pendant 8 ans un "film d'étagères". **M.D.**

2003, 62', couleur, documentaire

Réalisation : Yvonne Welbon

Production : Our Film Works, Art Mattan Productions

Participation : Wexner Center Media Arts Program, Ohio State University, National Endowment for the Humanities, Sundance Institute

En 1989, la MGM produit **Une Saison blanche et sèche** d'Euzhan Palcy, alors auréolée du succès de **Rue Cases-Nègres** (1983). En 1994, la Columbia produit **I like it like that** de Darnell Martin. Ce sont les deux seuls films réalisés par des femmes noires produits par des studios. Plutôt que d'attaquer un système, Yvonne Welbon se lance dans un travail de recherche et recueille parole et images des cinéastes ou productrices afro-américaines.

Yvonne Welbon revient sur les premières images filmées par des afro-américaines, du premier long métrage **A Woman's Error** de Tressie Souders (1922) à un film didactique réalisé par une épouse d'évangéliste, **Verdict Not Guilty** d'Eloyce Gist (1933), en passant par le folklore noir américain enregistré par l'écrivaine et anthropologue Zora Neale Hurston (1891-1960). Mais il faut attendre les années 1960 et l'âge d'or de la télévision pour retrouver des femmes noires derrière la caméra. Si dans les années 1990 elles réalisent des films indépendants à petit budget, elles ne connaissent pas de succès conséquents. Bénéficiant d'une distribution internationale, **Daughters of the Dust** (1991), que Julie Dash a mis dix ans à réaliser, fait figure d'exception. Ces réalisatrices trouvent aujourd'hui avec Internet un nouveau moyen d'expression, mais espèrent toujours faire entendre leur voix à grande échelle, notamment pour représenter la femme noire américaine loin des clichés d'Hollywood. **M.D.**

Sous le nom de Melville

2008, 77', couleur, documentaire

Réalisation : Olivier Bohler

Production : Nocturnes Productions, INA

Participation : Studiocanal, CR Franche-Comté, CR Provence-Alpes-Côte d'Azur, Service historique de la Défense

En s'appuyant sur des images d'archives et des entretiens avec des proches ou des collaborateurs, des critiques ou des cinéastes, Olivier Bohler éclaire la personnalité de Jean-Pierre Melville (1917-1973), l'un des auteurs les plus singuliers du cinéma français. Un portrait du cinéaste se dessine tandis que l'accent est mis sur la façon dont le souvenir des années de guerre a déterminé à la fois sa vocation et son talent de metteur en scène.

Du goût prononcé pour le cinéma américain des années 1930 à la création de son propre outil de production (comme Pagnol, il a créé ses propres studios), de sa relation privilégiée avec son frère Jacques à son entrée dans la Résistance en prenant pour nom l'auteur de **Moby Dick**, la trajectoire que révèle le documentaire fait du cinéaste un homme épris de liberté, d'indépendance et habité par certaines vertus. Melville a toujours su qu'il réaliserait des films, et chacun de ses actes, chacune de ses prises de position semblent avoir, autant que sa cinéphilie, défini son style – rigoureux et efficace – et son univers : le monde du crime, certes, mais surtout les relations entre hommes dans ces moments où "tout devient une question de vie ou de mort". Aujourd'hui, c'est cette même nostalgie d'un certain sens du devoir qui fascine certains cinéastes contemporains (notamment Johnnie To ou Masahiro Kobayashi qui témoignent ici), véritables héritiers de l'auteur du **Samouraï** (1967). **D.Tru.**



histoire et société

Criminal Doctors – Auschwitz

2013, 54', couleur, documentaire


Réalisation : Emil Weiss

Production : Michkan World Productions, Arte France

Participation : CNC, Images de la diversité, Procirep, Angoa, Fondation pour la mémoire de la Shoah, ministère de la Défense, Scam

Au camp d'Auschwitz, les médecins nazis sélectionnaient les déportés à leur arrivée puis tout au long de leur détention afin d'éliminer les improductifs. Ils se livraient également à toutes sortes d'expérimentations cruelles visant à stériliser les "races inférieures" et accroître le potentiel reproductif des "Aryens". Des contingents de cobayes étaient en outre livrés aux grandes firmes pharmaceutiques afin de tester de nouveaux médicaments.

S'appuyant sur les dépositions au procès de Nuremberg de médecins déportés, Emil Weiss rappelle en détail ce que fut la criminalité des médecins nazis qui mirent au point des méthodes de stérilisation en masse à l'aide de rayons X ou assassinèrent des centaines de jumeaux afin de percer les secrets de la génétique. A l'image apparaissent les photographies de Mengele, Schumann et quelques autres moins connus, qui correspondaient régulièrement avec les autorités nazies afin de faire part de leurs résultats "scientifiques". Pendant que s'égrènent des témoignages accablants, de longs travellings fouillent le paysage vide du camp d'Auschwitz, l'intérieur du bloc où les cobayes humains étaient maintenus à l'isolement et celui qui abritait les services médicaux, scrutant les traces de milliers de vies qui se sont achevées sur des tables d'opération et de dissection. Au lendemain de la guerre, la plupart des bourreaux parvinrent à se soustraire à toute justice. **E.S.**

 Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

Une Liberté sous contrôle

2013, 52', couleur, documentaire

Réalisation : Hélène Trigueros

Production : Dynamo Production, France Télévisions

Participation : CNC, Planète+ Justice, CR Bourgogne, ministère de la Culture et de la Communication (DGP), Procirep, Angoa

Béatrice, Virginie et Nicolas sont conseillers au Service pénitentiaire d'insertion et de probation de Dijon. Ils assurent le suivi de personnes placées sous main de justice, auxquelles on a accordé une sortie de prison anticipée ou un sursis probatoire, en vue de préparer leur réinsertion et de limiter les risques de récidive. Filmés dans leur fonction, ils témoignent d'un travail difficile mais essentiel : "trouver du possible pour demain".

Ni policiers, ni juges, ni psychiatres, les conseillers d'insertion et de probation n'ont pas vocation à sanctionner, pardonner ou guérir, mais à construire un "espace de parole" (Nicolas), préalable à la libération. Jouant un rôle de sas entre la prison et le monde extérieur, ils doivent contrôler, mais aussi accompagner dans cette période délicate des individus aux profils très divers. Entretiens individuels ou groupes de parole tâchent de mettre des mots sur des situations souvent complexes, comme celle de Daniel, qui a passé la moitié de sa vie en prison et se sent comme un "animal traqué", ou de cet homme aux pulsions suicidaires, pour qui ces rendez-vous sont comme des bouées de sauvetage. Un travail éprouvant tant physiquement que psychologiquement (les conseillers gèrent entre 80 et 150 dossiers à la fois), mais qui vise à faire prendre conscience aux délinquants de "l'intérêt qu'ils ont au changement" (Virginie), et de l'importance de "régler le passé" une bonne fois pour toutes (Béatrice). **D.Tra.**

Les Gens du sucre Morceaux d'histoires

2012, 52', couleur, documentaire


Réalisation : Delphine Moreau

Production : Oh Les Films !, France Télévisions, CRRV Nord-Pas-de-Calais

Participation : CNC, ministère de l'Emploi, de la Formation professionnelle et du Dialogue social

Introduite sous le Premier Empire en réaction au blocus anglais, la culture de la betterave sucrière a profondément transformé le paysage naturel et humain du nord de la France. Elle a propulsé les paysans picards dans l'univers industriel et attiré de nombreux travailleurs étrangers. Les dernières générations ont vu les entreprises familiales disparaître au profit de mastodontes industriels et les banquiers en prendre le contrôle.

Petite-fille d'une paysanne polonaise arrivée dans l'entre-deux-guerres, Delphine Moreau s'attache, à partir d'entretiens individuels ou collectifs et de nombreux documents d'archives, à faire revivre la mémoire des ouvriers et des patrons au cours du dernier demi-siècle écoulé. Filles et garçons entraient avant 14 ans à l'usine et toute leur existence – scolarité, logement et loisirs sportifs compris – se déroulait dans son orbite. Les hommes pouvaient espérer acquérir des qualifications et des promotions, les femmes stagnaient dans des tâches répétitives. Quant aux patrons, héritiers de dynasties qui cumulaient localement pouvoirs économique, politique (maires et souvent députés) et médiatique (patrons de journaux), ils faisaient régner un strict ordre patriarcal. Celui-ci fut ébranlé après 1968 par l'implantation de syndicats et disparut tout à fait dans les années 1990 avec la financiarisation de toute la filière sucrière. **E.S.**

 Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

images de la culture mode d'emploi

Le Jour du moineau (cf p. 45)



Le fonds **Images de la culture** est un catalogue de films documentaires géré par le CNC. Il s'adresse aux organismes culturels, sociaux ou éducatifs, structures très variées comme des lieux de spectacle, des établissements scolaires, des bibliothèques publiques, des musées, des lieux de formation, des écoles d'art, des festivals... tous ceux qui mènent une action culturelle en contact direct avec le public.

Les films sont destinés à des diffusions publiques et gratuites sur le territoire français (DOM-TOM inclus) et à leur consultation sur place (prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques).

Le fonds **Images de la culture** représente une grande partie du patrimoine audiovisuel de ces vingt dernières années en rassemblant les œuvres aidées ou acquises par les différentes Directions du ministère de la Culture et de la Communication et de l'Acisé (Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances, via la commission CNC Images de la diversité).

Le CNC complète ce catalogue par ses propres acquisitions en particulier par le biais du dispositif **Regards sur le cinéma**. Cette réunion d'experts contribue aux choix des documentaires acquis sur l'histoire du cinéma.

tarifs	vente DVD	location BETA SP
à l'unité	15 €	25 € titre/semaine
forfait 10 titres		20 € titre/semaine
forfait 20 titres	240 €	
forfait 50 titres	500 €	

Les tarifs sont en euros T.T.C., port inclus. Les forfaits sont utilisables dans un délai de un an à dater de la première commande.

Les DVD restent votre propriété dans le cadre d'une utilisation non commerciale (projection publique gratuite, consultation sur place, prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques).

Tous les titres sont aussi disponibles sur les nouveaux formats et supports (clé USB, disques durs, envoi FTP, MPEG 4, avi, Blu Ray, etc.) : devis sur demande.

délai de commande

Quinze jours minimum entre la date de commande et la date de réception. Bon de commande standard disponible sur le site.

Toute commande est à adresser à alain.sartelet@cnc.fr ou par télécopie au **01 44 34 37 68**.

Les bons de commande en ligne, temporaires et à tarif préférentiel, sont à envoyer à :

CinéVidéocim

14 rue du Docteur Roux

75015 Paris

ou par mail à charlotte@cinecim.fr

cas particuliers

– **Mois du film documentaire** : titres sur support Béta SP à **15 € TTC par semaine**.

– bon de commande à tarif préférentiel : des tarifs dégressifs sont appliqués régulièrement sur des listes de films, proposées à un ensemble de partenaires (sur www.cnc.fr/idc, rubrique **mises à disposition** et sur imagesenbibliotheques.fr).

– **Images de la culture** est partenaire de la **Nuit européenne des musées** le 16 mai 2015 : nuitdesmusees.culture.fr

le catalogue images de la culture devient progressivement accessible aux personnes souffrant d'un handicap sensoriel

200 titres du catalogue sont sous-titrés SME et **10 titres** de danse sont audio-décrits. Ces DVD peuvent être regardés au choix, avec ou sans le sous-titrage destiné aux personnes sourdes et malentendantes.

la visionneuse

Ce nouvel outil permet depuis le site **Images de la culture**, pour tous de visionner des extraits des films du catalogue, et pour les abonnés de visionner les films dans leur intégralité ainsi que de passer commande.

numeridanse.tv

La quasi-totalité de la thématique danse du catalogue est disponible pour tous (extraits ou films en intégralité) sur le site numeridanse.tv (collection ministère de la Culture et de la communication-CNC-Images de la culture).

index des films et bon de commande

Vos coordonnées :

.....

Bon de commande à adresser par courrier, mail ou télécopie à :

Alain Sartelet

Centre national du cinéma et de l'image animée

Service de la diffusion culturelle

11 rue Galilée 75116 Paris

tél. 01 44 34 35 05 / fax 01 44 34 37 68

alain.sartelet@cnc.fr

Les titres de collections sont indiqués en gras. Les nouveaux titres et ceux plus anciens cités sur cette page disposent tous du droit de prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques.

nouveaux titres

9 Evenings : Theatre & Engineering (10 films sur 4 DVD)

A Federico Fellini, romance d'un spectateur amoureux

A peine ombre

Age is...

Architectures (La Cathédrale de Cologne/La Citadelle du loisir/

Le Rolex Learning Center) (sur 1 DVD)

Au bord du vide

Chaumière

Chebabs de Yarmouk (Les)

Chercheur inquiet (Le)

Criminal Doctors – Auschwitz

Dans un jardin je suis entré

Dayana Mini Market

Dernier Voyage de Madame Phung (Le)

Espaces intercalaires

Gens du sucre (Les) – Morceaux d'histoires

Go Forth

Grand Palais et ses mille et une vies (Le)

Guerres secrètes du FLN en France

Hamou-Béya, pêcheurs de sable

Héros sans visage

Histoire aussi vieille que moi (Une)

Jean-Louis Comolli, filmer pour voir !

Joli Mai (Le)

Jour du moineau (Le)

Ici, on noie les Algériens – 17 octobre 1961

Il était une fois... *La Reine Margot*

Il était une fois... *Le Mariage de Maria Braun*

Il était une fois... *Tout sur ma mère*

Kamen – Les Pierres

Lame de fond

Léonard de Vinci, la restauration du siècle

Leviathan

Liberté sous contrôle (Une)

Loubia Hamra

Maison-laboratoire de Mahdia (La)

Messagers (Les)

Mille soleils

Narmada

Natte de Mme Bua (La)

Nous filmons le peuple !

Ô mon corps !

Orchidoclaste (L')

Part du feu (La)

La Production cinématographique, les producteurs

Retour à Berlin

Sauerbruch Hutton Architekten	37	<input type="checkbox"/>
Scribe qui dessine (Le)	110	<input type="checkbox"/>
Seuls contre Hitler	81	<input type="checkbox"/>
Sisters in Cinema	113	<input type="checkbox"/>
Sommeil d'or (Le)	90	<input type="checkbox"/>
Son d'Elsa (Le)	105	<input type="checkbox"/>
Sous le nom de Melville	113	<input type="checkbox"/>
Tarr Béla, I used to be a filmmaker	88	<input type="checkbox"/>
Tout seul avec mon cheval dans la neige – Axel Bogousslavsky	102	<input type="checkbox"/>
Unfinished Italy	16	<input type="checkbox"/>
Vincent Dieutre, la chambre et le monde	94	<input type="checkbox"/>
Visionnaires (Les)	31	<input type="checkbox"/>

films cités au catalogue général

17 octobre 1961, dissimulation d'un massacre	78	<input type="checkbox"/>
1946, automne allemand	83	<input type="checkbox"/>
A bientôt j'espère	99	<input type="checkbox"/>
A propos du bunker	33	<input type="checkbox"/>
A voir absolument (si possible) – Dix années aux <i>Cahiers du cinéma</i>	97	<input type="checkbox"/>
AK	99	<input type="checkbox"/>
Architectures parallèles – Instant City – Peter Cook	33	<input type="checkbox"/>
Asmahan, une diva orientale	41	<input type="checkbox"/>
Barcelone ou la Mort	44	<input type="checkbox"/>
Bosquets (Les)	23	<input type="checkbox"/>
Bulle et l'architecte (La)	33	<input type="checkbox"/>
Chambre noire de Kuong Mê (La)	69	<input type="checkbox"/>
Claude Régy, la brûlure du monde	103	<input type="checkbox"/>
Concerto de Mozart (Le)	97	<input type="checkbox"/>
Coop Himmelb(l)au	33	<input type="checkbox"/>
Dernière Utopie (La) – La Télévision selon Roberto Rossellini	97	<input type="checkbox"/>
EA2 (Deuxième exercice d'admiration : Jean Eustache)	94	<input type="checkbox"/>
El Bi'r (le Puits)	78	<input type="checkbox"/>
Enfants d'octobre	78	<input type="checkbox"/>
Expression des mains (L')	37	<input type="checkbox"/>
Face aux fantômes	97	<input type="checkbox"/>
Françoise Lebrun, les voies singulières	94	<input type="checkbox"/>
Frantz Fanon, mémoire d'asile	78	<input type="checkbox"/>
Gao Rang (Riz grillé)	69	<input type="checkbox"/>
Henri Alleg, l'homme de <i>La Question</i>	78	<input type="checkbox"/>
Images du monde, inscription de la guerre	37	<input type="checkbox"/>
Journée d'Andrei Arsenevitch (Une)	99	<input type="checkbox"/>
Journée portée disparue (Une)	78	<input type="checkbox"/>
Liv Ullmann-Erland Josephson – Parce que c'était eux	103	<input type="checkbox"/>
Loin du Vietnam	99	<input type="checkbox"/>
Massacres de Sétif, un certain 8 mai 1945 (Les)	78	<input type="checkbox"/>
Miquel Barcelo, des trous et des bosses	97	<input type="checkbox"/>
Moindre des choses (La)	61	<input type="checkbox"/>
Moitié du ciel d'Allah (La)	78	<input type="checkbox"/>
Mirages	44	<input type="checkbox"/>
Mogradi Cinema	41	<input type="checkbox"/>
No London Today	44	<input type="checkbox"/>
Pour toi	105	<input type="checkbox"/>
Quinze jours en août, l'embellie	85	<input type="checkbox"/>
René Vautier, cinéaste franc-tireur	78	<input type="checkbox"/>
Sortie des usines (La)	37	<input type="checkbox"/>
Souvenir d'un avenir (Le)	99	<input type="checkbox"/>
Stephen Dwoskin (Cinexpérimentaux)	65	<input type="checkbox"/>
Tel qu'on le voit	37	<input type="checkbox"/>
Vidéogrammes d'une révolution	37	<input type="checkbox"/>
Vie RFA (La)	37	<input type="checkbox"/>
Zum Vergleich	37	<input type="checkbox"/>



Images de la culture No.18
éd. CNC, juin 2004, 124 p.
[images d'architecture](#)
viêt-nam, les images occultées
[photographie et documentaire](#)



Images de la culture No.19
éd. CNC, janvier 2005, 96 p.
[dominique bagouet](#),
[l'œuvre oblique](#)
vivre ensemble
autour du monde



Images de la culture No.20
éd. CNC, août 2005, 88 p.
[femmes en mouvements](#)
urbanisme : non-lieux
contre l'oubli



Images de la culture No.21
éd. CNC, mai 2006, 108 p.
[une visite au musée](#)
image/mouvement
[histoires de cinéma](#)



Images de la culture No.22
éd. CNC, juillet 2007, 116 p.
[paysages chorégraphiques](#)
[contemporains](#)
la ville vue par...
[histoires de cinéma](#)



Images de la culture No.23
éd. CNC, août 2008, 128 p.
[armand gatti](#), [l'homme en gloire](#)
famille, je vous aime
[photographie et documentaire](#)



Images de la culture No.24
éd. CNC, décembre 2009, 92 p.
[autour du monde](#)
image / mouvement
[histoires de cinéma](#)



Images de la culture No.25
éd. CNC, décembre 2010, 100 p.
[une saison russe](#)
image / mouvement
[histoires de cinéma](#)



Images de la culture No.26
éd. CNC, décembre 2011, 120 p.
[jeux de scène](#)
histoires de cinéma
[contrechamp des barreaux](#)



Images de la culture No.27
éd. CNC, décembre 2012, 104 p.
[histoires de cinéma](#)
[photographie & documentaire](#)
[interstices de ville](#)



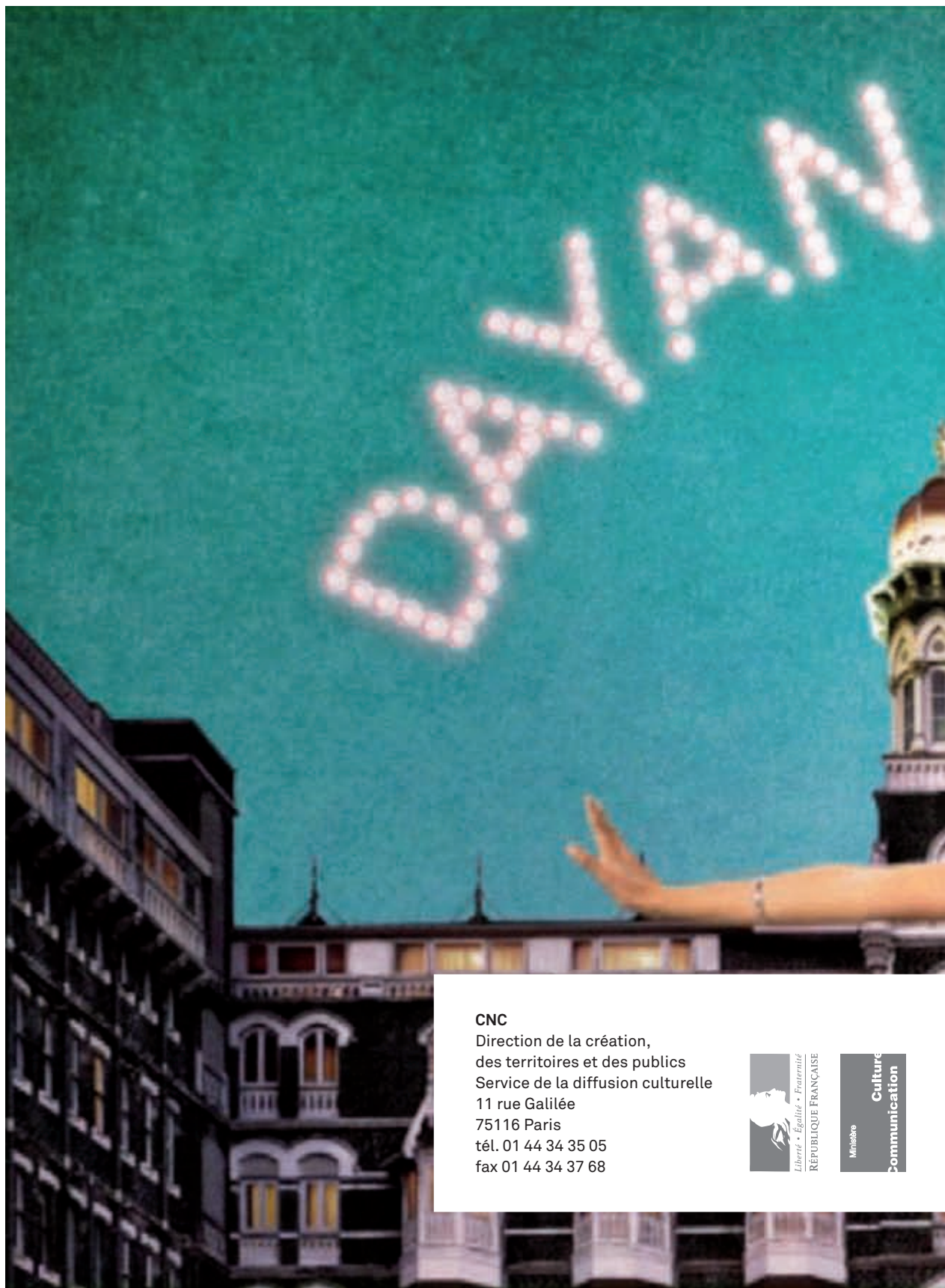
Images de la culture No.28
éd. CNC, mars 2014, 112 p.
[jeux de scènes](#)
interstices de ville
[histoires de cinéma](#)

Ces publications sont gratuites,
envoyées sur demande écrite
(courrier postal ou électronique,
télécopie).



Centre national du cinéma
et de l'image animée

Images de la culture
Service de la diffusion culturelle
11 rue Galilée 75116 Paris
cdc@cnc.fr
www.cnc.fr/cdc



CNC

Direction de la création,
des territoires et des publics
Service de la diffusion culturelle
11 rue Galilée
75116 Paris
tél. 01 44 34 35 05
fax 01 44 34 37 68



cdc@cnc.fr

www.cnc.fr/cdc