

images de la culture

autour du monde

image / mouvement
histoires de cinéma





directrice de publication : **Véronique Cayla**
rédactrice en chef : **Anne Cochard**
coordination éditoriale : **Marc Guiga**

ont collaboré à ce numéro :
Jean-Marie Barbe, **Frédérique Berthet**, **Jordan Belgrave**, **Myriam Blodé**,
Mathieu Capel, **Pascale Cassagnau**, **Marc-Antoine Chaumien**,
Danielle Comte, **Carole Desbarats**, **Martin Drouot**, **Isabelle Gérard-Pigeaud**,
Sylvain Maestruggi, **Frédéric Nau**, **Ariane Nouvet**, **Thierry Paquot**,
Jean-Pierre Rehm, **Delphine Robic-Diaz**, **Eva Ségal**, **Maria Spangaro**,
Annick Spay, **Caroline Terrée**, **Damien Travade**

rédaction des notices de films :
Doucha Belgrave (D. B.), **Myriam Blodé** (M. B.), **Mathieu Capel** (M. C.),
Martin Drouot (M. D.), **Mario Fanfani** (M. F.), **Sylvain Maestruggi** (S. M.),
Sadia Saighi (S. S.), **Eva Ségal** (E. S.), **Annick Spay** (A. S.),
Caroline Terrée (C. T.), **Damien Travade** (D. T.), **Laurence Wavrin** (L. W.)

remerciements à : **Michèle Bargues**, **Thomas Bauer**, **Amélie Benassayag**,
Catherine Blangonnet, **Gisèle Burda**, **François Caillat**, **Estelle Caron**,
Nikola Chesnais, **Vincent Dieutre**, **Julien Donada**, **Jean-Paul Gangloff**,
Bouchra Khalili, **Sophie Marzec**, **Christine Micholet**, **Fabienne Moris**,
Dominique Olier, **Marianne Palesse**, **Franssou Prenant**, **Christine Puig**,
Geneviève Renou, **Madeline Robert**, **Raoul Sangla**, **Ourida Timhadjelt**,
Paulette Trouteaud Alcaraz, **Marie-Josée Turon**, **René Vautier**, **Cédric Venail**

Images de la culture

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

présidente : **Véronique Cayla**

directrice générale déléguée : **Anne Durupt**

directrice de la création, des territoires et des publics : **Anne Cochard**

chef du service de la diffusion culturelle : **Hélène Raymondau**

responsable du département du développement des publics :
Isabelle Gérard-Pigeaud

directrice de la communication : **Milvia Pandiani Lacombe**

adjoint à la directrice de la communication : **Marc-Antoine Chaumien**

Maquette : **Etienne Robial** avec **Dupont & Barbier**

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

Les photographies ci-contre et celle de couverture sont extraites
du film **En attendant les hommes** de Katy Léna Ndiaye (Cf. p. 67).

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-2009

monde

Images de la culture, la revue, fait peau neuve. Nouveau format, nouvelle maquette... mais toujours autant de nouveaux films entrés au catalogue à vous présenter. Des films variés dans leur forme et leur format, comme en témoigne tout d'abord la sélection choisie en partenariat avec le Centre national des arts plastiques. Entre arts visuels et cinéma, les films de Bouchra Khalili, Franssou Prenant, Thomas Bauer, Vincent Dieutre, Frédéric Ramade ou Cédric Venail naviguent entre fiction et réalité, géographie physique ou intime et imaginaire.

Ils rejoignent en cela les documentaristes qui, aux quatre coins du monde, questionnent nos sociétés, parfois avec gravité, souvent avec poésie, jamais avec résignation : Nikola Chesnais au Brésil, Alice Diop et Idrissa Guirou au Sénégal, Olivier Dury au Sahara, Katy Léna Ndiaye en Mauritanie, Renaud Barret et Florent de La Tullaye en République démocratique du Congo, Rithy Panh au Cambodge, Patrick Barbéris sur les traces médiatiques de la guerre du Vietnam, ou, plus près de nous, François Caillat en Lorraine, Olivier Cousin et Xavier Pouvreau à Firminy, Julien Donada à La Grande-Motte. L'Afrique enfin documentée par elle-même, les voies dangereuses de l'émigration, l'esclavage par le travail, les grands projets d'urbanisme sont les grands thèmes qui traversent les films rassemblés dans ce numéro.

Ces films appartiennent sans aucun doute à la grande histoire du cinéma, celle que parcourent les documentaires sur L'Herbier, Iosseliani, Alassane, Yoshida, Andrade, Vautier, Welles, Suleiman, Mograbi, Chahine, Recha, Kawase... Par ailleurs, des documentaires de grands cinéastes tels Pasolini, Andrade, Dréville font aussi leur entrée au catalogue : un retour aux origines du genre, qui montre que fiction et documentaire ont le plus souvent été complémentaires dans la carrière d'un cinéaste.

Le cinéma, dit 7ème des arts, ne sera pas, comme le veut notre revue, seul, mais étayé par la littérature, la musique, la peinture et les films du musée du Louvre en particulier. La danse, avec la chorégraphe sud-africaine Robyn Orlin en visite à l'Opéra Garnier y occupe aussi une place de choix... Faites votre programme !

Véronique Cayla

sommaire

image/mouvement

- 4 Les relations d'incertitude, par Pascale Cassagnau
- 7 L'envers des cartes, entretien avec Bouchra Khalili par Mathieu Capel
- 9 Apprendre à renaître, par Sylvain Maestraggi
(Le Jeu de loi du professeur Poilibus de Franssou Prenant)
- 12 De la rencontre, ou la poétique admirative de Vincent Dieutre, par Frédéric Nau
- 14 Le sobre bonheur de la vie en pavillon, par Thierry Paquot
(Ode pavillonnaire de Frédéric Ramade)
- 16 Une cellule dans la ville, entretien avec Cédric Venail par Sylvain Maestraggi
- 20 Sans capitaine, par exemple, par Jean-Pierre Rehm (Capitaine, par exemple de Thomas Bauer)

envers des médias

- 22 Reporters en guerre, par Delphine Robic-Diaz
(Vietnam, la trahison des médias de Patrick Barbéris)
- 25 La liberté était notre socle, entretien avec Raoul Sangla par Caroline Terrée

histoires de cinéma

- 28 Un film au futur, par Mathieu Capel
(Carnet de notes pour une Orestie africaine de Pier Paolo Pasolini)
- 32 Marcel L'Herbier, auteur avant l'heure, par Carole Desbarats (Autour de L'Argent de Jean Dréville, Marcel L'Herbier poète de l'art silencieux de Laurent Véray)
- 34 Siffler en travaillant, par Frédérique Berthet
(Otar Iosseliani, le merle siffleur de Julie Bertuccelli)
- 36 La maison Cinema Novo et le monde, par Martin Drouot (Histoires croisées d'Alice de Andrade, Cinema Novo et Brasilia, contradictions d'une ville nouvelle de Joaquim Pedro de Andrade)
- 39 Splendeurs et misères du cinéma nigérien, par Damien Travade
(Moustapha Alassane, cinéaste du possible de Maria Silvia Bazzoli et Christian Lelong, Al'lèssi, une actrice africaine de Rahmatou Keïta)
- 41 Les enjeux du cinéma documentaire, entretien avec Jean-Marie Barbe à propos du film Oncle Rithy, par Eva Ségal
- 44 Un homme est mort – Brest 1951, extrait de Caméra citoyenne de René Vautier
(Le Petit Blanc à la caméra rouge de Richard Hamon et Avril 50 de Bénédicte Pagnot)
- 46 Un certain regard du sud
- 46 D'autres films

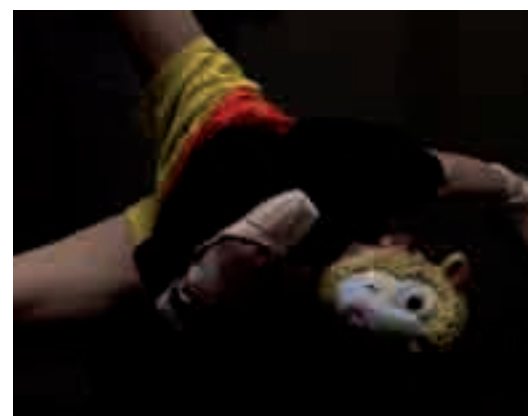
autour du monde

- 52 24 heures chrono, entretien avec Nikola Chesnais par Eva Ségal
- 56 Arrêt sur image, par Eva Ségal
- 57 Les migrants dans l'œil du documentariste, par Jordan Belgrave (No London Today de Delphine Deloget, Barcelone ou la Mort d'Idrissa Guiro, Mirages d'Olivier Dury)
- 61 Des phrases isolées qui rendent sensible leur expérience, entretien avec Olivier Dury par Julie Savelli
- 62 Arrêt sur image, par Françoise Coupat
- 63 Le fantôme de Bataville, entretien avec François Caillat par Eva Ségal
- 66 Les Afriques documentées, par Jean-Marie Barbe
(Les Sénégalaises et la Sénégalaise d'Alice Diop, En attendant les hommes de Katy Léna Ndiaye, Victoire Terminus de Renaud Barret et Florent de La Tullaye)
- 69 Filmer l'architecture, entretien avec Julien Donada par Sylvain Maestraggi
- 72 L'exemple de Firminy et de la métropole lyonnaise et stéphanoise, par Annick Spay
(Firminy, le maire et l'architecte d'Olivier Cousin et Xavier Pouvreau)
- 74 Un vilain petit canard ? par Myriam Blœdé (Robyn Orlin, de Johannesburg au Palais Garnier de Philippe Lainé et Stéphanie Magnant)
- 76 Les films du musée du Louvre
- 80 L'invention de la cuisine
- 82 D'autres films (architecture, musique, danse, littérature)

in situ

- 86 Clermont Communauté : l'image dans toutes les bibliothèques, par Danielle Comte
- 87 Qu'est-ce que le FidLab ? entretien avec Fabienne Moris
- 88 Qu'est-ce que Le Louma ? entretien avec l'équipe d'Africadoc
- 90 Images de la culture - mode d'emploi
- 92 Index des films et bon de commande





les relations d'incertitude

Six films ayant bénéficié du dispositif Image / Mouvement du Centre national des arts plastiques ont été choisis en 2009 pour entrer au catalogue **Images de la culture** : **Capitaine**, par exemple de Thomas Bauer, **EA2** de Vincent Dieutre, **Anyà (Straight Stories 2)** de Bouchra Khalili, **Le Jeu de l'oie du professeur Poilibus** de Franssou Prenant, **Ode pavillonnaire** de Frédéric Ramade, et **Un Virus dans la ville** de Cédric Venail. Introduction de Pascale Cassagnau.

Si *“Les films poussent comme des herbes folles, un peu comme les rhizomes décrits par Deleuze et Guattari”*, selon la belle formule de Thierry Jousse, les œuvres de Thomas Bauer, Vincent Dieutre, Bouchra Khalili, Franssou Prenant, Frédéric Ramade et Cédric Venail, choisies selon le principe d'un cinéma buissonnier qu'ils contribuent à inventer, formulent d'une manière magistrale les registres potentiels de l'imaginaire, de la critique politique, d'une liberté personnelle. Ces films d'artistes adressent à la représentation une question en commun, celle du statut du réel au sein même du récit narratif, en disposant de façon non linéaire les éléments filmiques en dehors des structures strictement narratives.

En outre, ces films désignent l'espace documentaire comme un véritable système expert du cinéma contemporain. Document et archive constituent un réel horizon de pensée, tant pour l'art contemporain que pour le cinéma, comme question et méthode, comme questionnement heuristique et enregistrement de marques d'historicité. Loin d'indexer des entités universelles de totalité, celles-ci indexent des entités intersubjectives de réappropriation personnelle de l'Histoire. Telle serait la nature propre du document : une valeur d'usage de réappropriation de subjectivités. À l'inverse, le cinéma entre véritablement dans la définition des nouvelles conditions de la subjectivité, dans ce moment de réappropriation de soi et des autres, pour une biographie de tout le monde.

Les films de Bouchra Khalili et Frédéric Ramade sont autant d'expérimentations de ces historicités singulières. Membre fondatrice de la Cinémathèque de Tanger avec Yto Barrada, Bouchra Khalili travaille aux frontières entre les arts visuels et le cinéma. Ses films portent sur les notions de déplacement, de relation, de distance. Tel est l'objet de **Anyà** : l'infra-

mince qui sépare des géographies physiques et des géographies imaginaires, à travers l'expérience d'un territoire. Le film en expose la temporalité spécifique, qui devient l'objet fondamental de cette œuvre.

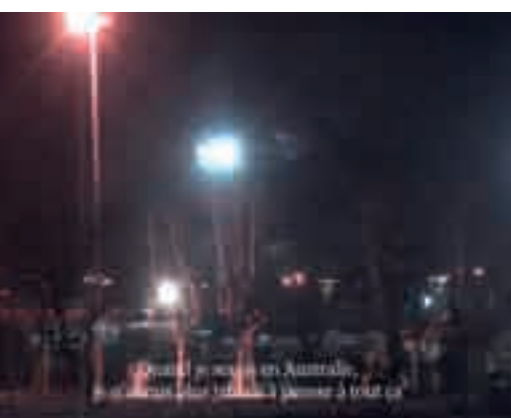
Ode pavillonnaire de Frédéric Ramade conjugue la chronique d'un roman familial avec celle d'une vie mode d'emploi, pour dessiner une nature morte du quotidien : celle d'une famille témoin – la sienne propre – à travers l'approche anthropologique d'une forme architecturale et de ses usages sociaux codés : le pavillon d'habitation. Plusieurs formes discursives s'interposent dans le récit : entretien frontal, commentaire, éléments de fiction jouant la réalité, décadant perpétuellement le fil narratif.

Ces films s'inscrivent dans un espace que Gilles Deleuze décrit dans **L'Image-temps** comme fait de réalité et de fiction : “La rupture n'est pas entre la fiction et la réalité, mais dans le nouveau mode de récit qui les affecte tous les deux. Ce que le cinéma doit saisir ce n'est pas l'identité d'un personnage réel ou fictif, c'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à fictionner, quand il entre en flagrant délit de légender. En quelque sorte, c'est le personnage qui ne cesse de franchir la frontière entre fiction et réalité, d'aller de l'ici à là-bas, du régime du réellement – véral – au fictivement – véral.”

Tel est le destin de René Schérer, alias Professeur Poilibus, filmé par Franssou Prenant, qui adopte plusieurs identités intellectuelles et dont l'existence se confond en un joyeux jeu de l'oie festif et érudit. Le film accompagne pas à pas les tribulations du professeur de philosophie, pour qui la parole et le dialogue sont des espaces à partager avec autrui, véritable condition d'invention de soi et des autres. Le film – mais tout aussi bien la vie au jour le jour de René Schérer – est un territoire aux chemins qui bifurquent, affirmation d'un



Vue de l'exposition **Continents à la dérive**,
de Bouchra Khalili, Crac de Sète, janvier-mars 2009.
Photographie : Marc Damage.



Anyu

principe de liberté, comme le rappelle le personnage lui-même : “Découvrir (la variété), résister (aux pouvoirs et aux infamies).”

Un Virus dans la ville de Cédric Venail est une “tentative d'épuisement” d'une figure d'artiste disparu – l'artiste franco-israélien Absalon – à travers l'évocation de son œuvre conçue comme une utopie à venir : la création de cellules nomades d'habitation à performer à travers le monde. Le film croise deux modes de temporalité, déclinés au futur antérieur : l'exposition du projet de vie de l'artiste donné comme à venir et la réactivation de celui-ci aujourd'hui, dans l'écart de deux décennies passées. Des éléments de fiction viennent se loger dans l'espace laissé vacant par le temps révolu. **Un Virus dans la ville** ne constitue pas un objet de reconstitution archéologique, mais une interrogation sur l'inachèvement d'une œuvre qui instille un virus dans les villes.

“EA signifie *exercice d'admiration*. Cela consiste à s'approprier une œuvre marquante de notre vie sous une forme changée. C'est intéressant car cela nous permet de mener un travail de mémoire”, fait remarquer Vincent Dieutre, à propos de **EA2**, d'après et après **La Maman et la Putain** de Jean Eustache. L'exercice d'admiration consiste ici à reprendre une deuxième fois une scène du film éponyme et à en déplacer le texte vers un personnage fictif. Le texte en forme de monologue est dit par Vincent Dieutre lui-même, qui se “souvient” de sa rencontre avec le film et qui l'incarne. La deuxième fois n'engendre par pour autant un effet de remake, mais bien plutôt une césure fondamentale, l'introduction d'un élément hétérogène perturbateur qui met le texte à distance, tout en l'exposant avec évidence.

“L'hétérogène est seulement conjecturé. J'aime opérer par conjecture, j'y tiens beaucoup, il correspond au fait qu'on est toujours en régime de sous-savoir, ce qui contraint à des hypothèses, à de l'aventureux, à être en avance sur ce qu'on peut dire et établir. Autrement dit, le conjecturé, qui est un statut d'existence toujours sous menace de se dissiper ou d'avorter, n'est jamais contemporain du pleinement posé, du complètement développé. Alors, comme conjecturé, l'hétérogène ne se laisse pas iden-

tifier, si ce n'est par des signaux indirects.” (Patrice Loraux, dans son texte **L'inouï se produit**). Objet hétérogène, le film de Thomas Bauer, **Capitaine, par exemple**, d'après la nouvelle de Joseph Conrad, **The Secret Sharer**, est la mise en exergue d'une double conjecture : celle qui définit le personnage fantomatique du récit de Conrad et celle qui s'empare de l'acteur-personnage du film. “Cet espace fantôme convoque la réalité passée pour la répéter dans l'intimité de la cabine du capitaine. Le second passe ainsi la nouvelle à se cacher et revit, d'une certaine manière, l'isolement de la cale. La répétition est fondatrice de la structure de la nouvelle. Dans le film, il y a plusieurs situations. Jean donne son texte en boucle, il teste sa mémoire en même temps qu'il cherche à se positionner dans l'espace.” (Thomas Bauer). Tous ces niveaux de sens et de récit tissent entre eux des relations d'incertitude qui définissent le cinéma désidentifié de Thomas Bauer, mis à distance de lui-même.

Telle est la qualité et la force des espaces filmiques contemporains : leur qualité d'objets inchoatifs en fait des espaces de déchiffrement complexes d'histoires plurielles, fragmentaires, hétérogènes. En devenir.

Pascale Cassagnau



l'envers des cartes

Depuis 2002, les films et les installations de Bouchra Khalili investissent des zones de passage de l'aire méditerranéenne, détroits, ports... pour écouter ceux qui les habitent, sédentaires en transit ou migrants à quai. Entretien avec Mathieu Capel à propos du film **Anya**.

Anya forme un ensemble, Straight Stories 2, avec deux autres pièces.

Pourquoi est-il présenté seul ici ?

Bouchra Khalili : Les deux autres font partie d'un projet d'installation, et ne peuvent être montrées de manière dissociée. **Anya**, en revanche, a été conçu pour fonctionner comme un film qui puisse s'intégrer par ailleurs à cette installation, et même à d'autres de mes vidéos dans un contexte d'exposition.

Vous revendiquez l'impureté du médium vidéo, à mi-chemin entre arts plastiques et cinéma. Quel est le sens de cette position, quelles facilités, quels avantages offre-t-elle ?

B. K. : Il n'y a pas d'avantages, il n'y a que des difficultés justement. C'est pour cela que cette position me semble plus intéressante, parce que plus expérimentale. Elle ouvre des champs de possibilités qui me semblent plus restreints quand on se situe uniquement dans les arts plastiques ou le cinéma. L'impureté de ce médium existe de fait, du point de vue de son histoire comme de ses usages. Elle me permet de me situer entre-deux, d'ouvrir des possibilités de navigation, d'expérimentation des formes. De me soustraire en même temps à une forme linéaire de narration, comme à son éclatement, qui peut être la marque de l'installation.

Il m'intéresse aussi de faire voyager les pièces dans différents contextes, ou plutôt de déplacer leur contexte de diffusion et de vision, parce que l'expérience de l'œuvre s'en trouve modifiée. Dans une galerie, les visiteurs n'ont pas forcément envie de faire l'expérience d'une durée dictée par celle de l'œuvre. Mais le passage fait aussi partie de la pièce, d'autant plus lorsqu'elle est montrée dans un espace dédié à "l'art", car se crée alors une logique de circulation et de communication entre les pièces exposées. Dans une salle de cinéma on sait qu'on restera assis pendant un temps x – sauf si le film est particulièrement mauvais. J'essaie donc de travailler dans ces

deux espaces-là, parce qu'ils favorisent deux expériences différentes de la durée.

L'espace dédié traditionnellement aux arts plastiques s'ouvre de plus en plus aux cinéastes (récemment, Lynch, Varda ou Godard), comme si le cinéma affirmait plus encore son hégémonie.

Comment considérez-vous cette évolution ?

B. K. : Il me semble que la question est plutôt celle du statut de l'artiste. Pour un certain nombre de vidéastes appartenant plutôt au champ de l'art contemporain, le cinéma peut apparaître comme une sorte d'horizon – jusqu'à vouloir travailler en 16 ou en 35 mm. Comme si l'horizon de la vidéo était le cinéma. A l'inverse, peut-être certains cinéastes en ont-ils assez de courir après l'argent, de négocier avec des producteurs, etc. Mais peut-être le musée est-il aussi pour un cinéaste l'horizon de l'art ? Pour ma part, je n'ai jamais considéré le cinéma comme l'horizon de la vidéo, au contraire je pense qu'on peut faire plus de cinéma en tournant en vidéo qu'en tournant en pellicule.

Quelle est l'origine du projet Straight Stories, en quoi se différencie-t-il du reste de votre production ?

B. K. : **Straight Stories** est né en 2006 d'un projet précédent, qui concernait déjà les représentations imaginaires des habitants de l'aire méditerranéenne. Il trouve son origine dans la fréquentation de ce territoire. Tous mes travaux découlent vraiment du géographique, d'un territoire précis que je choisis pour diverses raisons : essentiellement parce qu'ils sont des points de passage, ce qui ne signifie pas forcément que ce sont des frontières au sens strict du terme. Je m'y installe, et j'essaie de comprendre ce qui s'y passe exactement.

Pour **Straight Stories 1**, je n'avais pas envie d'aborder le détroit de Gibraltar à la manière dont le font les journalistes depuis quelques années, mais de comprendre quel genre de

Anya (Straight Stories 2)

2008, 12', couleur, documentaire

réalisation : Bouchra Khalili

production : B. Khalili,

Bureau des compétences et désirs

participation : CNAP

Une nuit d'hiver, il neige sur les quais d'une ville. La caméra, embarquée sur un bateau qui manœuvre sans s'éloigner, glisse le long des quais, dévoile un paysage obscur baigné çà et là par la lumière des lampadaires. En voix off, une jeune femme raconte son histoire. Le rythme du récit se mêle à celui du bateau. Nous sommes à Istanbul, la jeune femme, une exilée irakienne, attend un visa pour l'Australie.

Jeune artiste franco-marocaine, Bouchra Khalili consacre son travail aux parcours migratoires qui, de Gibraltar au Bosphore, relient les rives de la Méditerranée. Ses vidéos et ses installations dessinent une cartographie du monde contemporain à la lumière de l'expérience vécue des immigrés. Dans sa sobriété factuelle, le récit d'**Anya** indique ainsi les limites et les contradictions de la globalisation. Echouée à la frontière de l'Europe, l'Australie devient pour elle l'issue la plus proche. Son récit oscille entre la perte et l'espoir, entre les renoncements de la vie clandestine – douze années d'attente et d'inquiétude – et l'accélération soudaine au gré de l'administration, la projection via Internet dans le rêve d'une vie nouvelle. Si son récit se tourne vers l'avenir, s'il retrouve un sens, une suite, grâce à une décision providentielle des Nations-Unies, Anya laissera cependant derrière elle la foule de ceux qui, pour ne pas avoir eu cette chance, se cachent encore dans la ville. **S. M.**

discours engendre chez les habitants de cette région le fait d'y vivre, et surtout de ne pas connaître ceux qui vivent en face.

Pour **Straight Stories 2**, j'ai choisi Istanbul parce qu'il s'agit encore une fois d'un détroit, mais aussi d'une frontière plus imaginaire encore peut-être que le détroit de Gibraltar. Cette frontière en est une sans en être une. On n'a pas à montrer son passeport pour passer d'une rive à l'autre. Pourtant les conventions cartographiques découpent la ville ainsi, et décident que de part et d'autre d'une certaine ligne commencent l'Europe et l'Asie. J'avais donc envie de travailler sur l'idée que la géographie, factuelle, normative, se double d'une géographie imaginaire. Existe également cette géographie qu'invente le voyage, en particulier le voyage clandestin, qui empêche de prendre les mêmes routes que les autres, ou de prendre un avion. Il faut inventer des voies de passage... De fait, la topographie d'Istanbul m'apparaissait sinieuse. Le détroit du Bosphore ne dessine pas une ligne droite, il faut faire des détours...

Qu'est-ce qui détermine le "choix" des intervenants ?

B. K. : Je m'intéresse beaucoup à la psychogéographie de Debord, à l'idée de *dérive*, moins comme méthodologie que parce qu'elle inclut de fait la rencontre. À partir du moment où on se soumet soi-même à la dérive, survient la rencontre. Cela demande du temps, il faut accepter d'en perdre, beaucoup, mais concrètement c'est comme ça que cela se passe. Ce n'est pas vraiment le hasard, en fait. Il s'agit d'envisager l'espace urbain par son envers, en choisissant tous les chemins non balisés sur une carte. Je n'étais donc pas partie dans l'idée de rencontrer une Irakienne, un Soudanais et un Afghan. Il n'y avait pas de casting préétabli. C'est arrivé, tout simplement.

Vous vous intéressez aux clandestins, à des gens en transit... Avez-vous rencontré des réticences de leur part ?

B. K. : Je ne dirais pas que je m'intéresse aux "clandestins", parce que ce n'est pas une catégorie humaine. Il s'agit simplement d'être humains qui n'ont d'autre possibilité de voyager que la clandestinité. Je m'intéresse à des personnes qui d'une certaine manière inventent des routes qui n'existaient pas. Aujourd'hui en l'occurrence, ces personnes sont celles qui voyagent illégalement. Pour ce qui est des rencontres, là encore il faut prendre le temps de parler avec eux, de les écouter – on ne se rend pas compte souvent à quel point ils ont envie de parler, pour faire le point, acter précisément là où ils en sont. Bien sûr, certains acceptent plus facilement que d'autres. En même temps je n'essaie jamais de les convaincre. Plutôt s'agit-il d'un chemin partagé.

Pourquoi ne montrez-vous pas leur image ?

Le seul souci de préserver leurs identités ?

B. K. : C'était déjà le cas pour ma première vidéo, en 2002, alors qu'elle n'abordait pas exactement les mêmes problématiques... Je crois que la question de l'incarnation peut être posée autrement qu'en termes de figuration et de visage. Il y a la voix, le récit qu'on fait soi-même de sa vie, le rapport au monde, comme à sa propre histoire. Par ailleurs, la vidéo permet de déconnecter au maximum les choses les unes des autres : pourtant, elles se reconnecteront toujours. Et ne filmer ni visages, ni corps – apparaissent parfois, au loin, quelques silhouettes – revient plus ou moins à un processus de désincarnation, qui lui-même est un processus d'incarnation plus ambigu, moins frontal, par strates.

Je trouve cela plus intéressant que d'avoir mis une caméra en face d'Anya pour la voir raconter son histoire. Parce que son histoire, elle est aussi avec cette ville dans laquelle elle est perdue depuis 12 ans. Il faut donc que le spectateur puisse faire lui-même cette expérience, qu'il se perde dans cette espèce de labyrinthe – à la limite, le seul signe de présence dans un labyrinthe, c'est l'écho d'une voix.

Dans *Straight Stories*, le traitement des paysages, ou de ces "labyrinthes" pourrait renvoyer à une forme de modernité cinématographique, aux films des Straub par exemple. À leur propos, Deleuze parlait de plans stratigraphiques, à même de découvrir ce qui reste enfoui sous terre – de faire surgir la mémoire du paysage.

Ce qui me frappe dans vos films, c'est qu'en dépit de dispositifs semblables, c'est tout le contraire : les paysages sont atones, anonymes, presque amnésiques.

Pourquoi ces paysages sans mémoire ?

B. K. : En général, je les filme de très loin, pour les aplatir au maximum et ménager une porte d'entrée plus ambiguë dans le réel, qui nous fasse buter encore dessus. Souvent l'héroïsme documentaire consiste à entrer là où personne n'entre. Mais qu'en est-il quand les territoires en question sont extrêmement marqués ? Il m'intéresse davantage de les montrer comme des horizons : ils sont à la fois mis à distance, mais pour moi ils existent d'autant plus fortement qu'ils restent lointains. Ils ont alors une dimension *auratique*, qui tient moins à leurs qualités propres qu'à la manière dont on les fait exister. C'est pourquoi j'ai choisi de filmer Istanbul en février, en longeant la ville, sur ses deux rives : pour la rendre encore plus méconnaissable et ambiguë. Plus rien n'est évident : ou plutôt, l'évidence provient de la qualité de présence du paysage, qu'il soit urbain ou non.

Le trajet d'Anya la mène d'Irak à Istanbul, dont elle est incapable de partir depuis 12 ans. Même après avoir enfin obtenu un visa pour l'Australie, des problèmes d'argent l'en empêchent encore. On a ainsi l'impression d'un mouvement qui n'en peut plus de s'arrêter quand il voudrait au contraire recommencer. Le travelling qui compose Anya reproduit plus ou moins cela : un mouvement rapide au départ, qui revient, fait des tours, et le film s'arrête quand la caméra est presque immobile. J'ai eu du coup l'impression que le mouvement de caméra lui-même vous importait davantage que ce qu'il montre.

B. K. : Ce que vous dites est juste, mais pour une toute autre raison. Le travelling reproduit littéralement le trajet entre l'Asie et l'Europe – parce qu'il faut prendre en compte aussi le trajet d'Anya. J'ai choisi ce mouvement-là parce qu'il permet de balayer au maximum la ville, et presque sa périphérie. Je l'ai donc pensé en termes topographiques plus qu'en termes de construction narrative.

Tout part d'un endroit précis du monde, c'est cela qui produit des histoires. On m'a parfois demandé si j'avais écrit l'histoire d'Anya. Pour moi cela n'aurait aucun sens. Ce qui a du sens, c'est d'articuler un territoire et une expérience de vie, une manière d'exister, de cheminer.

La dissolution du paysage est-elle pour vous liée au destin de ceux que vous interviewez, qui ne sont ni expatriés, ni apatrides, ni vraiment en transit ?

B. K. : Oui, parce qu'encore une fois il s'agit d'articuler des situations géographiques au sens strict du terme et des situations géographiques qui naissent de la vie, du fait de vivre à tel endroit, de s'y déplacer. S'il y a dissolution du paysage, je pense également que ça tient au fait que ces routes sont presque invisibles. Elles sont tracées, elles existent, mais elles sont inventées à chaque fois. Il s'agit donc plus d'une dissolution de la géographie au sens normatif du terme, au profit d'une sorte de géographie alternative, née de l'expérience humaine.

Propos recueillis par Mathieu Capel, juin 2009.

apprendre à renaître

Cinéaste voyageuse, Franssou Prenant a réalisé la plupart de ses films en super-8 (entretien avec la réalisatrice, **Images de la culture** No.21). Images d'Afrique, d'Orient ou de Paris, ils dessinent un univers urbain et cosmopolite entre la fuite et la ruine : ruine des sociétés, fuite des personnages emmenés par le souvenir, le désir, la parole. Avec **Le Jeu de l'oie du Professeur Poilibus**, elle réalise son premier film en vidéo. On y retrouve le montage alerte qui la caractérise et, à travers le discours du philosophe fouriériste René Schérer, l'éloge de la liberté et de la beauté qui miroitent dans les fragments du monde. Par Sylvain Maestraggi.

Il existe peu de documentaires consacrés à des philosophes de leur vivant. L'exemple le plus célèbre est sans doute **L'Abécédaire de Gilles Deleuze**, réalisé par Pierre-André Boutang en 1988, mais qui ne fut diffusé, selon la volonté du philosophe, qu'après sa mort, survenue en 1995. "Je suis réduit à l'état d'archive... à l'état de pur esprit. Je parle d'après ma mort, et on sait bien qu'un pur esprit, il suffit d'avoir fait tourner les tables, ce n'est pas quelqu'un qui donne des réponses très profondes ni très intelligentes. C'est un peu sommaire." C'est ainsi que, mi-inquiet, mi-espiègle, Gilles Deleuze s'adresse à son interlocutrice Claire Parnet en ouverture du film. Parler d'après sa mort, voilà qui semble rassurer le philosophe. Pourquoi cette méfiance vis-à-vis de l'enregistrement ? Assis dans un fauteuil, isolé dans un appartement, Deleuze est invité à exposer lettre après lettre le contenu de sa pensée. Le moyen d'expression habituel du philosophe, ce sont les séminaires et les livres, c'est-à-dire l'élaboration de la pensée dans la parole et l'écriture, la formulation provisoire et sans cesse reprise. L'enregistrement interrompt ce processus, il arrache parole et pensée à la continuité du temps, les fige de manière définitive. La captation en outre suscite la réflexion sur soi, mobilise la conscience, impose d'être fidèle à soi-même. Deleuze, penseur du devenir et de l'impersonnel, qui s'est opposé à la réduction du sujet à une unité close pour décrire les lignes de force qui le traversent, ne pouvait que craindre d'être changé en pur esprit par la caméra : abstrait du temps, privé de corps et chargé de l'auto-rité de celui qui parle sans réponse possible.

Loin de l'ironie morbide de **L'Abécédaire**, dans **Le Jeu de l'oie du professeur Poilibus**, il est souvent question de renaissance. Cela commence par une citation de Clément Marot qui,

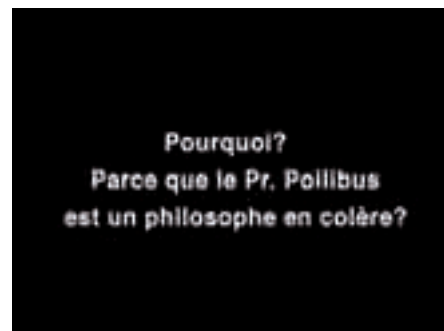
s'adressant à l'Amour, dit à peu de chose près : "Amour, tu as été mon maître [...] Si je pouvais deux fois naître / Ah, comme je te servirais !" René Schérer explique qu'il est "re-né en 1968", à l'âge de 45 ans, et qu'il tient la faculté de renaître pour primordiale : "Sans elle, on est jamais en position de devenir quoi que ce soit." Plutôt que la mort (souvenons-nous que, pour Platon, "philosopher, c'est apprendre à mourir", se détourner du matériel et du sensible pour se tourner vers l'intelligible), c'est ici la vitalité, l'augmentation de la puissance d'agir, selon l'expression de Spinoza, qui est à l'horizon de la philosophie. Si quelques citations de Péguy et de Beaumarchais évoquent la jeunesse enfuie et la tristesse du temps qui passe, l'éloge de la durée, de la renaissance et de l'empreinte, réserve au temps toute sa richesse. Cette réflexion sur le temps se conjugue ailleurs avec une réflexion sur l'autre : "La première chose que l'on pense dans la vie, c'est précisément pourquoi n'ai-je pas été quelqu'un d'autre. [...] C'est ça que je regretterai purement et simplement dans l'existence, de n'en avoir pas eu plusieurs. On n'en a pas eu assez." Ces paroles, montées sur des images super-8 de Lionel Soukaz montrant des jeunes gens jouant à saute-mouton sous l'objectif d'un Schérer caméraman, suggèrent que le désir d'être un autre, né de la finitude de l'existence, trouve à se résoudre de deux manières : dans le désir et la rencontre de l'autre et dans les démultiplications de l'imagination, du jeu et du rêve. C'est sous ces deux espèces que René Schérer nous est présenté.

un portrait à facettes

Le portrait du philosophe n'a rien d'académique. Il n'est pas isolé par le dispositif du film, mais saisi dans sa quotidienneté, loin du contexte universitaire, entouré de ses proches,

dans son appartement ou à la campagne, vacant aux travaux du jardin, en promenade ou au supermarché, mais surtout, c'est la chose la plus remarquable, toujours en conversation. Le philosophe n'apparaît jamais seul, mais en dialogue constant avec divers interlocuteurs, essentiellement des jeunes gens et des enfants de son entourage. Il y a donc toujours une place pour l'autre. René Schérer est entouré d'une communauté de personnages, d'anciens soixante-huitards en vacances dans les Cévennes et leur progéniture, qui donnent au film des allures de film de famille, famille dont Franssou Prenant fait partie. René Schérer n'est donc pas un simple sujet de film. La réalisatrice fait le portrait de quelqu'un dont elle est proche et pour qui elle a une affection manifeste, ce qui donne toute sa chair au personnage. Cette proximité autorise en effet tous les jeux. Un dialogue platonicien entre le philosophe et un jeune homme au cours d'une promenade laisse apparaître sa mise en scène : d'un plan à l'autre, les protagonistes, comédiens de circonstance, reprennent leurs tirades. Sans souci du vraisemblable, Franssou Prenant n'hésite pas à jouer du doublage, à désynchroniser le son et l'image, pour privilégier la teneur de l'instant. René Schérer s'y prête volontiers, lui qui le premier s'est inventé un personnage, un double, le Professeur Poilibus, dont il dessine les aventures sur des carnets, commentaires ironiques sur les situations de tous les jours ou transcription imaginaire de son parcours de philosophe. Avec humour, et peut-être un brin de coquetterie, il n'hésite pas non plus à se mettre une fleur sur l'oreille ou à incarner, en passant dans l'épaisse fumée d'un tas de feuilles, "Empédocle se jetant dans l'Etna".

La philosophie dans **Le Jeu de l'oie du Professeur Poilibus** n'apparaît donc pas comme un discours abstrait mais compose avec la vie. Ce discours se divise encore en deux facettes : la parole de Schérer, qu'il adresse aux autres protagonistes devant la caméra, et les extraits de textes lus en voix off par Franssou Prenant, qui résonnent avec les images ou nous emmènent ailleurs. Deux régimes de parole avec leur rythme propre, leur expressivité, leur séduc-





tion. Le portrait du philosophe est celui d'un être de paroles. René Schérer, qui proclame vers la fin du film qu'il vaut mieux parler le moins possible et ne point écrire, ne cesse presque jamais de parler, sans qu'il soit certain que ses interlocuteurs, les plus jeunes en tout cas, l'écoutent avec attention. Cette parole, traversée par des références et des citations, qui s'étire pour aller au bout d'elle-même, qui propose et argumente, est le médium de la réflexion, l'instrument d'une pensée constante, toujours en mouvement. Lui répond l'écriture, qui appartient à une autre temporalité, qui ménage ses effets et emporte la conviction par la maîtrise d'un style sobre et léger, par un art subtil de la formule et du renversement. La démonstration philosophique ne va pas ici sans l'imagination que l'on croit réservée à la littérature au nom de l'objectivité. Comme le suggèrent les dessins du Professeur Poilibus et les images super-8 qui accompagnent certains textes – images d'Alger, de Beyrouth ou d'ailleurs – penser, c'est voyager, c'est, comme le dit Schérer, construire une "fiction", une "chimère". C'est penser le possible, ou l'impossible, contre le réel. La pensée selon Schérer est proprement utopique. C'est ce qui fait sa force critique et sa radicalité.

désir et utopie

La notion d'utopie qui tient dans la philosophie de René Schérer une place centrale est inspirée des théories de Charles Fourier, penseur du début du XIX^e siècle (1772-1837), auquel il a consacré de nombreuses études. Fourier, qui fut reconnu par Marx comme un représentant estimable du socialisme français et qui exerça une certaine influence sur les intellectuels de son siècle, a connu la Révolution française, vu la montée de la classe bourgeoise et le développement de l'industrie et de l'économie capitaliste. De la Révolution, il a gardé l'horreur de la violence politique ; de l'économie et de l'industrie, l'horreur de la spéculation et de l'asservissement de l'homme par le travail ; de la société bourgeoise, l'horreur d'une morale qui réprime le désir. L'ensemble de ces griefs dresse le tableau de ce que Fourier stigmatise sous le nom de civilisation,

avec quoi il entend marquer un écart absolu pour fonder une société nouvelle : la société "harmonienne", seule capable de réaliser le bonheur de l'homme. Cette utopie, qui trouve sa forme architecturale dans le phalanstère, repose sur l'idée que la société peut fonctionner de manière harmonieuse si, plutôt que de contraindre ses membres par la morale et la loi, elle donne à chacun la possibilité d'agir suivant ses passions, passions qui, composées selon leur complémentarité, forment les forces productives de la communauté. Ainsi ce n'est pas la contrainte qui règle la cité harmonienne, mais l'attraction passionnée.

Cette utopie a regagné une actualité parmi les mouvements de Mai 68, et a trouvé, de l'avis de René Schérer, un écho dans la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari, telle qu'elle s'est formulée à ce moment-là dans **L'Anti-Œdipe** et **Mille plateaux**. Contre la psychanalyse qui rabat le désir sur la norme familiale bourgeoise, en le conformant au complexe d'Œdipe, Deleuze et Guattari développent la schizo-analyse, qui s'appuie non sur le renoncement au désir, mais sur son expérimentation. Comme chez Fourier, le désir est pour Deleuze et Guattari une force de production. Si pour Fourier, le désir se définit par le caractère infinitésimal de son objet qui établit sa différence spécifique et commande la grande diversité des passions qu'il faut harmoniser, chacune devant être satisfaite au sein de la société, pour Deleuze et Guattari, la singularité du désir tient à sa complexité. Il n'est jamais désir d'une seule chose, mais se présente toujours dans un ensemble, comme agencement de plusieurs éléments. Cet agencement est dynamique, c'est un devenir auquel aucune identité générique ne peut être assignée. Aux entités majoritaires et répressives, l'Homme, l'Etat, la Famille, s'opposent les devenirs-mineurs, les agencements singuliers du désir.

Inspirée par Fourier, proche de celles de Deleuze et de Nietzsche, la philosophie de René Schérer est bel et bien une philosophie du désir. Contre l'antique dualisme qui sépare le sensible et l'intelligible, le corps et l'âme, qui institue la supériorité de la raison sur les

passions, il défend que toute pensée authentique a pour origine un sentiment, une émotion, un désir. Le désir qui ne trouve pas à se satisfaire dans le monde provoque la colère, l'indignation, éveille le sens critique. Il est proprement une vertu philosophique. A la suite de Nietzsche, René Schérer affirme que les valeurs transcendentes de la morale sont toujours relatives aux intérêts qui les ont fait naître. En s'opposant aux passions, en les condamnant comme mauvaises, la raison refoule ce qui la fonde. La philosophie a donc pour tâche de faire émerger ce qui est caché, les désirs refoulés, et de faire redescendre sur terre ce qui se tient au ciel, les valeurs transcendentes. De là naît une conception originale de l'utopie. L'utopie n'est plus seulement la construction imaginaire d'une société idéale, comme chez Thomas More ou Tommaso Campanella, l'utopie, "c'est le réel" : contre les mensonges du refoulement et de la transcendance, l'utopie affirme la réalité du désir. Dès lors, elle s'attache à libérer les désirs contraints ou à dénoncer les contradictions du monde actuel, pour montrer qu'un autre monde est désirable. Les grands discours civilisateurs se sont érigés sur l'exclusion ou la destruction de l'autre : asservissement du sauvage et marche forcée vers la modernité. Selon Schérer, l'utopie de notre temps est celle qui doit donner à l'autre sa place pour garantir la paix : l'hospitalité.

faible force

L'utopie est définie comme ce qui est "nécessaire et impossible, nécessaire parce qu'impossible". Etrange paradoxe. Peut-être s'oppose-t-il à la théodicée de Leibniz qui justifie le mal dans l'histoire par l'idée que tout ce qui advient n'advient que parce qu'il est possible, et que dans le meilleur des mondes possibles, qui est le monde réel, le mal est nécessaire en tant que, du point de vue de Dieu qui connaît tous les autres mondes possibles et possède une vision globale de l'histoire, il est toujours un moindre mal. Or ce que veut démontrer l'utopie c'est le contraire. Elle refuse d'accepter le monde réel sous prétexte qu'il est le meilleur possible. Contre le fait accompli, l'ordre établi qui soit se résigne au mal, soit s'en-



ferme dans les contradictions entre le discours moral et le règne de l'injustice, l'utopie défend la nécessité d'un autre monde fondé sur l'harmonie et le bonheur des hommes. Monde inexistant à quoi tout s'oppose, rendu impossible, mais monde nécessaire parce que désirable, parce que fondé sur la réalité du désir qui, quoique nié dans le monde réel, ne cesse pas pour autant d'y agir. Monde d'autant plus nécessaire, urgent, impératif qu'il est impossible.

Mais cet impossible renvoie également à la faiblesse de l'utopie. Parce que minoritaire, l'utopie n'est dotée que d'une "faible force" (selon l'expression de Walter Benjamin). C'est l'aporie de l'utopie de ne savoir exactement quels sont ses moyens. Fourier écœuré par la Révolution s'opposait à toute prise du pouvoir par la violence. Il pensait qu'une fois construit un premier phalanstère, le bonheur de la société harmonienne suffirait pour convaincre le monde. Plusieurs années, il a attendu qu'un mécène finance son projet, mais en vain. Ce manque de moyens, pas au sens de la pauvreté, mais de la faiblesse, de la minorité, de l'empêchement, est dans le film de Franssou Prenant quelque chose qui pèse imperceptiblement sur le présent. Dans **Le Jeu de l'oie du professeur Poilibus**, la vie passée de Renée Schérer, sa biographie, n'est que rarement évoquée : c'est un portrait au présent. Il y a pourtant une présence du passé. Schérer s'inscrit dans une tradition qui relie les siècles, la philosophie, et témoigne d'une période qu'il a vécue : Mai 68. Or c'est à l'aune des espérances de 68, que se mesure dans le film la tristesse du présent. Contre la prétention de croire que nous vivons dans le meilleur des mondes possibles, le film montre comment les mots de révolution, de communisme, de liberté ont perdu leur sens. Les réflexions des jeunes gens lors de conversations avec René Schérer tendent à montrer que la liberté se confond aujourd'hui avec l'individualisme et l'isolement, et que la volonté de changement, la capacité d'indignation s'épuisent. Avec l'échec du communisme historique, toute alternative au capitalisme, tout rêve d'une autre société semblent avoir disparu. L'époque est

au repli. La révolution cède la place à la résistance, qui si elle n'est pas capable de changer le système n'est peut-être plus qu'une forme de survie.

Entre survivance et résistance, est-ce là que se situe la pensée de René Schérer ? La radicalité de sa philosophie n'a d'égale que la faiblesse de ses moyens. Déchue de sa souveraineté par refus de s'aligner avec le pouvoir, engagée auprès des minorités dans un devenir-mineur, elle est une force du passé, pour citer Pasolini qu'affectionne Schérer, dont le présent a grand besoin pour raviver la flamme du désir et de la liberté.

Sylvain Maestraggi

www.cnc.fr/idc/

Reviens et prends-moi, de Franssou Prenant, 2004, 14' et Images de la culture No.21, p.66-67.

Le Jeu de l'oie du Professeur Poilibus

2007, 150', couleur, documentaire

réalisation : Franssou Prenant

production : Superlux

participation : CNAP

Le professeur Poilibus, alias René Schérer (né en 1922), est un vieillard très vert, plein de science et de charme. Comme Charles Fourier dont sa pensée s'inspire, ce philosophe-poète professe l'art d'enchanter la vie par le désir, l'invention et l'hospitalité. S'il est l'auteur de nombreux livres, il est d'abord un philosophe en actes, un Socrate qui, dans sa maison des Cévennes, initie aux plaisirs de penser les adolescents de son entourage.

Hommage affectueux et ludique, ce long métrage a la spontanéité d'un film de famille où tout peut arriver : des gamins tout nus, des dessins satiriques, des pensées graves ou légères... et une réalisatrice qui entre parfois dans le champ. Qu'il jardine, cuisine, bricole, chemine sur les sentiers ou dans les allées d'un supermarché, ce bien vivant a toujours l'esprit en mouvement et l'humeur causante. De sa formation à Normale sup, il a gardé une familiarité désinvolte avec les humanités antiques et modernes, raconte volontiers Platon et Empédocle, récite par cœur Vigny et Valéry. Mais depuis 1968, avec Foucault, Deleuze, Guattari et Pasolini, il a fait sa propre révolution. Homosexuel et libertaire, il dénonce une "civilisation" mutilante qui réduit tout à la marchandise. L'éducation, telle qu'il la théorise et la pratique, ne peut être qu'un échange entre égaux libres et désirants. D'où son rejet d'une idée reçue de l'enfance qui, sous couvert de protection, infantilise la société. **E. S.**

de la rencontre, ou la poétique admirative de vincent dieutre

Après *Les Accords d'Alba*, court-métrage consacré à la cinéaste Naomi Kawase, Vincent Dieutre livre un deuxième "exercice d'admiration", *EA2*, faisant revivre la partition d'une scène clé de *La Maman et la Putain* de Jean Eustache.

Au Pierrot de mes lunes

Court-métrage au titre mystérieux, *EA2* de Vincent Dieutre a été présenté dans de nombreux festivals¹ et s'inscrit dans le projet du cinéaste qu'il intitule *Les Exercices d'admiration*. Un projet ? En réalité, le terme ne satisfait guère, qui semble annoncer un plan médité, obéissant à une finalité prédéterminée. Or, il entre, dans la production des ces courts métrages, une part considérable et assumée d'improvisation, puisqu'ils résultent de rencontres, passées et présentes, et sont produits dans la relative intimité d'une équipe très resserrée et d'un temps très bref. Ce film fut précédé par un premier travail, mené avec Naomi Kawase, *Les Accords d'Alba*, et devrait être suivi d'au moins un troisième *exercice*, consacré à Cocteau. *EA2* consiste, quant à lui, en la reprise de la dernière séquence parlée de *La Maman et la Putain*, de la longue tirade de Véronika, interprétée alors par Françoise Lebrun, et, dans le film de Vincent Dieutre, par Vincent Dieutre lui-même.

Les renvois à l'œuvre originale ne manquent pas. Le film a été produit en 35 mm et en noir et blanc ; Françoise Lebrun est présente et participe, entre autres par ses conseils à Vincent Dieutre acteur, à l'élaboration de la version 2008 ; enfin, la tirade elle-même n'a été que peu modifiée, simplement adaptée à un personnage masculin : "J'ai de très jolis seins" transformé en "J'ai de très jolies fesses" ; "Me faire encloquer" en "Me faire plomber", etc. Ces transformations, mineures, n'engagent pas les enjeux principaux du film, nous y reviendrons.

Au bout du compte, nous assistons à une sorte de répétition : après cinq essais, Vincent Dieutre prononce finalement intégralement la réplique de Véronika, sous les yeux de Françoise Lebrun. L'ensemble a été tourné une après-midi, et, sur les quatre heures de rushes, le montage a conservé une vingtaine de minutes, organisées en un récit qui aboutit au paroxysme de la récitation complète.

EA2 est ainsi le bel enfant de plusieurs rencontres. Avec Françoise Lebrun, d'abord, que Dieutre a fait tourner dans ses *Fragments sur la grâce* en 2006, se liant alors d'amitié avec elle : il avait d'abord envisagé de lui confier à nouveau le rôle de Véronika, et, quoiqu'elle ait écarté cette option, l'actrice a pris sa pleine part du projet et contribué à la décision de Vincent Dieutre de reprendre lui-même cette réplique. Avec Jean Eustache, originellement, puisque c'est à lui, au premier chef, qu'est adressé cet *exercice d'admiration* : *La Maman et la Putain* avait produit en son temps sur le cinéaste, selon ses dires, un véritable choc esthétique de la reconnaissance de soi dans l'œuvre d'un autre. Rencontres, enfin, avec diverses circonstances, qui ont permis de réunir une petite équipe dans l'appartement jadis occupé par François Truffaut, le temps d'un dimanche, et de procéder au tournage dans une atmosphère amicale.

citer : pourquoi et comment ?

Les occasions se sont donc enchaînées pour créer la possibilité de ce court-métrage. Mais elles ne sont peut-être que le masque de la nécessité, puisque, en exerçant ainsi son admiration, Vincent Dieutre retrouve tant de questions propres au reste de son œuvre. *EA2* peut bel et bien être envisagé comme un *laboratoire*² de son activité cinématographique : il fait de *La Maman et la Putain* un arrière-film, c'est-à-dire non pas un modèle à imiter, mais une expérience fondamentale, et en donne à voir l'entrelacement avec l'œuvre en devenir du cinéaste contemporain. L'expression qui donne son titre à la série de ces courts-métrages vient, d'ailleurs, d'une lecture de *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard³, qui exhortait à renoncer au fétiche fantasmatique de l'originalité, pour refaire à l'envers le chemin de toutes les connaissances et de toutes les découvertes qui ont constitué la possibilité d'une œuvre nouvelle, et pratiquer alors une admiration créatrice.



La séquence de Jean Eustache fonctionne dans *EA2* comme la référence au Caravage dans *Leçons de ténèbres* (2000) ou à Schubert dans *Mon voyage d'hiver* (2003). La forme du court-métrage permet ici, de surcroît, de travailler dans la direction de l'art contemporain. Vincent Dieutre situe, d'ailleurs, son travail dans le voisinage d'artistes comme Pierre Huyghe ou même Andy Warhol, dont les œuvres reposent essentiellement sur le principe de la citation transformée. A une débauche d'images qu'il ne peut ignorer, l'artiste ne peut que superposer les siennes propres, en s'interrogeant sur la signification et les effets de cette superposition.

Mon voyage d'hiver nous ramène même précisément à la question soulevée par *EA2* : il cite le cycle des *Lieder*, mais y ajoute le possessif, et dit une appropriation, qui, dans le même temps, se veut une transmission possible, caractérisée par la présence du filleul du cinéaste à l'écran. L'objet du trajet suivi par Vincent Dieutre consisterait alors à définir une modalité subjective de rapport à la culture allemande et à préserver la fragile possibilité, pour l'avenir, de ces nouvelles visites du temps passé et encore présent. De même, dans *EA2*, la présence d'images antérieures est-elle doublement signalée : le film consiste essentiellement en un acte de citation, et Françoise Lebrun est elle-même là, qui passe le témoin. Avec elle, Vincent Dieutre danse, comme s'il se mettait tout contre ce film et cette mémoire qu'elle incarne, reproduisant le geste de caresse déposé sur le tableau à l'orée de *Leçons de ténèbres*.

la maman et le pédé ?

S'il reprend la longue tirade de Véronika, ce n'est évidemment pas parce que Vincent Dieutre entend démontrer l'actualité, moyennant quelques adaptations, du discours qu'elle exprime. Dans les indications qu'elle dispense au fil du tournage, Françoise Lebrun rappelle que, dans *La Maman et la Putain* non plus, la parole qu'elle proférait ne devait pas être reçue comme un discours construit et militant : c'était plutôt une coulée de mots, provoquée par l'ivresse et la détresse, à la



cohérence émotionnelle plutôt que rationnelle. Il ne s'agit donc pas, en 2008, de poser une équivalence stricte entre la femme des années 1970 et l'homosexuel des années 2000, ni de militer pour un retour à l'ordre moral. Ce n'est pas, comme l'actrice y insiste, une "reconstitution".

S'il est un point commun, c'est que la génération de Vincent Dieutre vient après que la libération sexuelle a instauré un état des possibles dans les relations de désir, sans avoir, pour autant, tracé la voie certaine du salut amoureux. Dans la tirade prononcée par Françoise Lebrun en 1973, puis par Vincent Dieutre en 2008, le spectateur voit l'*homo sexualis* confronté en son époque aux interrogations du désir et de l'amour, et se retrouve lui-même confronté violemment à une intense émotion – plutôt qu'à un argumentaire. Le passage qui s'effectue avec la citation ne consiste donc pas en la remise au goût du jour d'un propos politique revendicatif, mais en la répercussion du choc émotionnel, en la reprise d'une souffrance.

danser la rencontre

La douleur relayée de Françoise Lebrun à Vincent Dieutre n'est pas, toutefois, un poids mort, mais plutôt un don, radical et puissant. Ce qui frappe, en effet, à la vision d'**EA2**, c'est que, loin de n'être qu'un exercice scolaire, il montre comment s'exerce, au sens plein, c'est-à-dire se pratique, se vit, s'essaie cette admiration intelligente qui, fondée sur la transmission, est aussi un passage. C'est pourquoi le film, et les tentatives successives de Vincent Dieutre de dire le texte, ne s'apparentent aucunement à une forme de *making of*. Ces différents instants sont organisés pour former un récit décrivant les étapes de l'appropriation du texte et du rôle, et culminant lorsque la tirade est récitée en entier.

Apprentissage d'un texte, **EA2** devient dès lors l'apprentissage d'une altérité, et enserme, dans la dense synthèse d'une vingtaine de minutes, l'histoire d'une rencontre avec un film et avec une femme, Françoise Lebrun. Dans les longs métrages de Vincent Dieutre, la voix *off* égrène plusieurs histoires embryonnaires, rencontres amoureuses ou autres, qui

tracent un parcours subjectif dans un espace. Son court-métrage, dans la continuité de cette narration en marche, développe l'histoire d'une autre rencontre encore, en déroulant plus longuement le fil et en dévoilant l'intimité. Le moment de la danse avec Françoise Lebrun, à la fois douce et sensuelle, exprime délicatement cette expérience, rare et précieuse, d'un don réciproque.

La caresse du tableau, l'inauguration des **Leçons de ténèbres** : revenons une dernière fois à cette comparaison. Avec la souplesse rendue possible par le court, c'est comme si **EA2** montrait le tremblement de la main qui accomplit ce geste et nous en faisait partager l'instant, à la faveur d'une distorsion du temps, à la fois condensé et dilaté, car l'apprentissage de la réplique de Véronika est lent, mais enclot aussi toute une histoire. Cette histoire, en écho aux propos et à la douleur du personnage, c'est celle, physique puisqu'émotionnelle, de la rencontre avec un être, Françoise Lebrun, et avec un film, **La Maman et la Putain**, car, bien sûr, les deux ne sont pas dissociables, et c'est la même présence au monde, curieuse – intriguée, soigneuse et soucieuse – qui se dit avec l'un et avec l'autre. **EA2** ou la poétique *dieutrienne* de la rencontre.

Frédéric Nau

1 **EA2** a obtenu le Grand Prix dans la catégorie *films expérimentaux* au festival Côté Court à Pantin en 2008.

2 L'expression est utilisée par Vincent Dieutre pour décrire la série des exercices.

3 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

www.cnc.fr/idc/

Les Accords d'Alba, de Vincent Dieutre, 2004, 25'. Cf. *Images de la culture* No.21, p.85.

EA2

2007, 21', noir et blanc, documentaire

réalisation : Vincent Dieutre

production : Bonne Nouvelle productions

participation : Cnap

Après un hommage à Naomi Kawase (**Les Accords d'Alba**, 2004), Vincent Dieutre paie tribut à Jean Eustache. Ce "deuxième exercice d'admiration" s'approprie les dialogues de **La Maman et la Putain** (1973), ce fameux monologue de la scène 30 dit par Françoise Lebrun, ici incarné, autant que possible, par Dieutre lui-même : une répétition (aux deux sens du terme) certes nostalgique, mais qui n'est pas exempte de risque.

Françoise Lebrun : "On n'est pas en train de faire une reconstitution, on est en train de revivre des choses dans une autre histoire."

L'actrice, recrutée ici pour diriger le jeu d'acteur de Vincent Dieutre, livre la parfaite définition d'**EA2** – et, par la même occasion, quelques-uns des secrets d'un tournage à l'aura légendaire. Le souci de réactivation au cœur de cette tentative la préserve de la seule visée fétichiste ou nostalgique (qu'avouerait par ailleurs un noir et blanc au grain factice). Ni reproduction ni imitation, **EA2** repose au contraire sur (au moins) deux inversions : inversion des rôles (le cinéaste dirigé par sa comédienne), inversion des sexes (portée transgenre d'un film qui se transforme presque ici en manifeste gay). L'"exercice d'admiration" rouvre ainsi le texte en se l'appropriant et lui découvre d'autres lectures. L'augmente d'intensités nouvelles, proportionnelles à l'émotion que Vincent Dieutre éprouve encore visiblement face à **La Maman et la Putain**. M. C.



le sobre bonheur de la vie en pavillon

Plasticien, photographe, écrivain et réalisateur d'émissions de télévision, "nourri par les musées, la littérature et la philosophie plus que par le cinéma" comme il le dit lui-même, Frédéric Ramade a réalisé **Ode pavillonnaire**, sorti en salle en juin 2008 ; un moyen métrage aux confins de la fiction, du documentaire et de l'œuvre plasticienne, où "une famille ordinaire parvient à sortir du joug aliénant de la propriété grâce au secours providentiel de Marcel Duchamp".

Voici un moyen métrage mi-fiction, mi-documentaire qui, par son titre, se veut un poème lyrique chanté en hommage au pavillonnaire. En effet, c'est bien le pavillon qui crève l'écran et s'impose comme personnage principal.

Une famille-type de quatre personnes (la mère à la cuisine, le père lisant le journal, le fils et la fille, adultes pas encore autonomes puisqu'ils résident encore sous le toit familial) dans un lotissement de province, Fondettes en Indre-et-Loire, égraine les qualités de son logement : le pavillon "c'est la liberté" ; "les voisins sont loin" ; "on est chacun chez soi" ; en contact avec la nature ; et puis "on a pu choisir son aménagement intérieur avec un escalier réalisé sur mesure"...

Ce sont les membres de la famille du cinéaste qui interprètent leurs propres rôles, Frédéric Ramade revenant sur les traces de son enfance, d'où des extraits de films super-8 intercalés dans le déroulé de cette fiction-documentaire, qui donnent une épaisseur historique au destin de cette famille. On y devine les enfants, jouant avec la neige ou s'arrosant l'été, déguisés en Indiens.

Une maison, ce n'est pas une simple construction, mais comme Bachelard le démontre si bien dans sa **Poétique de l'espace** (1957), un véritable abri à souvenirs. L'espace, dit-il, retient le temps... De quel espace s'agit-il ? D'un banal pavillon, sans grâce, à l'architecture standardisée et à la décoration intérieure simple et certainement commode pour les habitants, qui visiblement ne se plaignent pas, d'autant que le bourg est à proximité, avec ses commerces – on y voit la mère faire ses courses et converser avec des connaissances.

Cette famille-type revendique un raisonnement de bon sens, pourquoi payer un loyer si l'on peut devenir propriétaire ? Sitôt admis, sitôt fait. La parcelle acquise, l'on édifie la maison. Des moyens limités donnent un habitat simple : pas de cave, un rez-de-chaussée

avec le garage – par lequel on entre, et on sort – et les pièces à vivre, et à l'étage, mansardé, les chambres. C'est modeste et confortable. Le jardin est petit, mais autorise une partie de volant entre le père et le fils sous le regard admiratif de la maman. Elle veille à tout, aux mauvaises herbes à arracher, à la propreté de la demeure, à la confection des repas ("C'est prêt ! A table !"), aux commissions... Si la mère s'occupe à l'intérieur, le père, lui va chercher le courrier, rend service à des voisins et discute avec certains d'entre eux, par-dessus la haie fraîchement coupée. Cette répartition des tâches leur convient, ni la mère, ni le père ne paraissent en souffrir ; au contraire, un tel ordre des choses les rassure.

De quel(s) temps s'agit-il ? Celui de l'existence rythmée à la fois par des grands événements (une naissance, un départ...) et par l'ordinaire urbain, avec ses répétitions, sa routine, ses habitudes. Chez les Ramade, pas d'excès, un sain ordonnancement du quotidien, pour la satisfaction de chacun. Cette ode chante le bonheur sobre de la vie dans un lotissement. Elle ne diabolise pas "la maison individuelle", que tant de technocrates montrent du doigt au nom de "l'étalement urbain" qui serait une calamité... Elle n'identifie pas "pavillon" et "banlieue", nous sommes là en province et plus précisément dans le *Jardin de la France*, pour reprendre le titre d'un célèbre tableau de Max Ernst. Certes, notre famille possède une voiture, comme toutes les autres familles du lotissement, mais gaspille-t-elle pour autant l'essence ? On en doute, tant leur vie vise plus l'harmonie que la débauche...

Le cinéaste circule avec son œil-caméra dans le lotissement et s'attarde, en de solides plans fixes, sur divers jardinets, des clôtures et des façades. Il parcourt les ruelles, peu encombrées, et s'étonne du calme qui règne. Ou plus exactement du temps qui passe, sans faire de bruit, sans aucune agitation inutile, dans le

respect de son homogénéité. Le vieillissement, seul, témoigne de la durée. Une ride de plus, un cheveu gris, un ralentissement dans la marche, une douleur, ce sont les signes que le sable s'écoule inexorablement, mais avec une sorte de tendresse pour nos habitants, qui restent unis malgré le changement d'âge.

Toute maison habitée est digne et possède sa beauté. Le spectateur peut en préférer une autre, à ses yeux plus aimable, plus chatoyante, plus esthétique, avec un jardin plus envahissant et luxurieux. C'est la maison des Ramade, ils y sont bien. Ils l'ont "faite", comme un vêtement dans lequel chacun est bien et qu'il revêt dès qu'il le peut, car son usure lui est familière. C'est la maison des Ramade qui correspond à une œuvre d'art, un "ready made" – admirer la pirouette langagière – que des Japonais viennent filmer, c'est dire si elle vaut le déplacement !

Le cinéaste pratique l'humour, il se moque gentiment des siens – qui jouent théâtralement – et cadre, par exemple, les noms des rues (des musiciens comme Ravel et des peintres comme Cézanne) qui ne rappellent en rien la localité. Il inscrit cette histoire individuelle dans une histoire collective plus générale et fait remonter la naissance du pavillonnaire à la loi Loucheur (1928). Les historiens démontrent que le financement auquel cette loi aidait a surtout bénéficié à de l'habitation collective et peu à la maison individuelle, contrairement à une idée reçue, visiblement tenace. Ce retour au lieu de son enfance s'apparente davantage à un voyage dans un pays plus que dans la reconstitution d'une période passée. Ce pays, pour lequel chacun éprouve de la nostalgie, se nomme "pays natal". Et il vaut bien une ode...

Thierry Paquot

A lire

Demeure terrestre, enquête vagabonde sur l'habiter, par Thierry Paquot, Les éditions de l'Imprimeur, 2005.

Habiter la maison individuelle, par Pascale Legué, CAUE de Charente Maritime, 2008.

Ode pavillonnaire

2006, 48', couleur, documentaire

réalisation : Frédéric Ramade

production : Atopic

participation : CNC, France 2, Absynthe production, Arte France développement, Poly-son postproduction, Centre Images, Procirep Angoa-Agicoo, Arcadi, ministère de la Culture et de la Communication (Cnap)

Symbole envahissant du confort bon marché et de l'architecture de masse, le pavillon est-il une œuvre d'art qui s'ignore ?

Frédéric Ramade mène l'enquête auprès de sa propre famille, propriétaire depuis plus de vingt-cinq ans d'une résidence dans un lotissement en Touraine. Avec humour et tendresse, mais sans être dupes, son père, sa mère, sa sœur et lui-même exposent l'art de vivre en pavillon.

C'est à la manière de Luc Moullet, sur le mode de l'autodocumentaire fantasque et rigoureux, que Frédéric Ramade a composé cette ode. Une ode, c'est-à-dire un chant, un hommage, l'éloge et non la critique que l'on attendrait pour un tel sujet. Pour mettre en lumière le phénomène pavillonnaire, il adopte la forme noble du cinéma, la pellicule couleur panoramique plutôt que l'image vidéo, prend pour maison-témoin celle, nimbée de nostalgie, où il a passé son enfance, et met en scène parents et voisins. Sous le signe de Marcel Duchamp, le film renverse les valeurs de l'art et du banal : espace sans qualités, le pavillon multiplie les paradoxes, défie les limites de l'unique et de sa reproductibilité. Ni beau, ni moche, ni imposé, ni choisi, ni ancien, ni moderne, ni ville, ni campagne, ou les deux à la fois, c'est un interstice où s'invente au rythme des prêts immobiliers un mode de vie confortable, savant mélange de rêves et de compromis, que l'on peut désigner sous le nom de bonheur. **S. M.**





une cellule dans la ville

En 1993, l'artiste franco-israélien Absalon conçoit six *cellules* habitables, destinées à être implantées dans six villes différentes de par le monde et à devenir ses maisons. Pour son premier film, *Un Virus dans la ville*, à Tel-Aviv, Paris, New York, Zürich ou Tanger, Cédric Venail s'est mis en quête des lieux qui auraient pu accueillir ces *cellules* ; entretien avec Sylvain Maestraggi.

Absalon, fils révolté du roi David, sachant qu'il ne laisserait pas de descendance, fit construire de son vivant une stèle pour perpétuer sa mémoire. Nul ne dit que ce récit biblique est à l'origine du pseudonyme de l'artiste Absalon, mort à l'âge de 29 ans en 1993, six ans à peine après sa première exposition. Il y a pourtant dans son œuvre quelque chose de funéraire, ou du moins d'archéologique, comme si elle était constituée des vestiges d'une civilisation morte ou d'un futur éloigné. **Propositions d'objets quotidiens, Propositions d'habitation** : Absalon s'intéresse à l'habitat, aux objets qui constituent notre environnement, au mobilier. "Armé d'une pensée intégralement esthétique", il se libère des exigences de l'architecture et du design : les formes qu'il crée ne répondent plus à l'impératif de la fonction. Elles suggèrent des usages ambigus, indéchiffrables : est-ce une chaise, un lit ou une table ? Dans la lignée du modernisme, Absalon est convaincu que "le plus court chemin pour changer la vie [...] est de changer ce qui nous entoure", mais il refuse l'humanisme progressiste propre à ce mouvement (Le Corbusier, Bauhaus, De Stijl) : "Je change seulement pour changer, non pour faire mieux." Dénué de justification, ce changement instaure une rupture critique avec le présent : il révèle l'arbitraire des formes qui nous entourent et des comportements qu'elles

conditionnent. Du modernisme, Absalon conserve le principe de la mise en ordre géométrique. Son geste artistique procède du rangement : ses objets sont de taille égale, uniformément blancs, disposés dans des boîtes, sur des étagères ou des socles. "Cette organisation géométrique est pour moi la base de la création, comme ranger une table avant de commencer à écrire. Il faut en quelque sorte tuer la table avant de commencer une nouvelle vie." Chercher un commencement absolu, rompre avec le désordre du monde réel où "toujours quelque chose me perturbe", voilà la nécessité à laquelle répond l'œuvre. Cette nécessité devait trouver une solution dans le projet des *cellules* habitables, interrompu par la mort de l'artiste. Ce projet, qui concentre toute la réflexion d'Absalon sur l'habitation, représente un véritable saut : le passage d'un travail théorique à une expérience menée sur soi-même ; de la critique des formes et des rapports qu'elles induisent à l'invention d'un lieu singulier qui échappe à la codification de ces rapports. Construites à l'échelle du corps de l'artiste, les *cellules* sont des espaces de vie individuels, restreints et hyperfonctionnels, conçus comme des "dispositifs de résistance à la société qui m'empêche de devenir ce que je dois devenir". Résistance et non retranchement, car elles

doivent prendre place dans l'espace public. Au conformisme de la vie collective, qui ne propose que des formes moyennes, Absalon oppose l'utopie d'un seul : pour qu'il y ait de l'autre, se produire soi-même comme autre, affirmer sa différence, et provoquer la rencontre. À sa manière, *Un virus dans la ville* est une réponse à cet appel.

Comment avez-vous rencontré l'œuvre d'Absalon ?

Cédric Venail : J'ai découvert la cellule No.6 lors d'une exposition d'Absalon à Paris à la galerie Chantal Crousel. Le texte du projet des *cellules* qui est lu au début du film était également présenté. J'en avais noté des passages, ceux où Absalon parle des *cellules* comme d'espaces mentaux plus que physiques, ou d'un dispositif de résistance à la société, à ses conditionnements. C'était très excitant, rebelle et méthodique à la fois. J'y pensais régulièrement. Je me disais qu'un jour, en me promenant à Paris ou à New York, j'aurais peut-être l'occasion de croiser une *cellule*. J'irais frapper à la porte et, avec un peu de chance, Absalon serait là... Je suis finalement retourné à la galerie pour en savoir plus. En apprenant qu'Absalon était mort et que le projet des *cellules* était de fait interrompu, j'ai réalisé que tout ce que j'avais pu imaginer depuis des années était plus riche que ce qui s'était réellement passé – c'est-à-dire quasiment rien. Depuis sa mort, on ne peut plus voir les *cellules* que dans des musées, un contexte qui les anesthésie et où elles ne sont pas considérées comme de véritables maisons mais seu-

lement comme des œuvres d'art. Toute la dimension vitale du projet s'est évanouie. Il y avait un film à faire pour le remettre en jeu. J'ai commencé par me promener dans les villes des *cellules*. Sur plusieurs années, j'ai fait des repérages à Zürich, New York, Tel-Aviv, Francfort, Tokyo. Je me demandais où la *cellule* avait été, où elle était, où elle aurait pu être. Je cherchais des "lieux de mémoire", des lieux de projection – ce que sont toujours les lieux de mémoire. Mon regard était tendu par le projet d'Absalon. Je recherchais la confrontation, les endroits où ça dialoguerait. J'aime beaucoup l'idée d'une œuvre qui aiguise notre regard au quotidien.

Combien existe-il de cellules ?

Combien ont été effectivement réalisées ?

C. V. : Le projet d'Absalon comporte six *cellules*, mais il existe différentes étapes de réalisation : les dessins, les maquettes à l'échelle 1/10ème, les prototypes à taille réelle et les *cellules* habitables. Les prototypes ont tous été exposés au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris en 1993. Ils permettaient à Absalon de voir si l'espace lui convenait, si l'économie générale était juste. Les *cellules* ne font jamais plus de neuf mètres carrés. Les *cellules* No.2 et No.3, pour Zürich et New York, sont très ramassées, comme si leur forme avait été générée sous vide avec Absalon assis au bureau, debout dans le coin cuisine, allongé sur le lit, sous la douche. La circulation entre ces quatre espaces de vie qu'on trouve dans toutes les *cellules* est la plus sévère possible. C'est une empreinte de son corps et des gestes les plus élémentaires. Il n'y a pas un mètre cube de trop. Les *cellules* No.1 et No.4, pour Paris et Tel-Aviv, sont à peine plus spacieuses, mais leurs formes sont plus douces et arrondies, sans rupture. À l'exception de la *cellule* No.6, qu'Absalon entendait déplacer, chaque cellule témoigne du sentiment qu'il avait de la ville à laquelle elle était destinée. Très classique pour Paris, moderniste pour New York, proche de la tour de surveillance pour Francfort. Cette *cellule*, la No.5, est inspirée de tours en pierres que se construisaient des moines irlandais au Moyen Âge pour se protéger des attaques ; Absalon les a réactualisées selon son idée de l'Allemagne et, pour une fois, lui-même n'a pas échappé aux *a priori* : il pensait qu'il fallait faire attention, se méfier – d'où les meurtrières du premier étage qui couvrent une vision à 360°. Aujourd'hui, les six prototypes sont disséminés dans différentes collections à travers le monde, aucun ne se trouve dans la ville prévue initialement. Enfin, la dernière étape – ou plutôt l'étape suivante, car je pense que le projet aurait évolué, – ce sont les *cellules* habitables construites dans des matériaux plus solides et entière-

ment équipées (chauffage, douche, réfrigérateur, etc.). Absalon n'a eu le temps de construire que les deux premières *cellules* habitables : celle pour Paris, aujourd'hui installée dans la cour du Musée d'Art Contemporain de Marseille et qui se trouve en très mauvais état, et celle pour Zürich, qui appartient à une collection privée et est enfermée dans un hangar en Suisse.

Qu'est-ce qui vous a séduit dans ces cellules ?

C. V. : Le projet qui les anime. Comme toute maison, les *cellules* sont un potentiel. Tout dépend de la manière de les habiter. Ce sont des outils conçus par Absalon pour réinventer sa vie, se la réapproprier. Leur singularité tient à ce qu'elles ne s'accordent qu'à lui. Il ne les propose pas comme un modèle à suivre. En cela, il n'est ni un architecte ni un urbaniste : il ne cherche à améliorer ou à organiser la vie de personne, excepté la sienne. Absalon se tient seul. Mais sa solution peut nous intéresser – au moins comme symptôme – car nous sommes tous concernés par l'habitat. Ses *cellules* lui permettent de choisir sa vie. Choisir au sens le plus noble du terme : élire mais aussi refuser. L'exiguité des *cellules* l'oblige, par exemple, à refuser le superflu, à être toujours en contact avec lui-même.

Plus peut-être que le Bauhaus ou Le Corbusier, auxquels Absalon fait référence, les cellules rappellent l'esthétique du bunker. Les murs blancs, les ouvertures étroites, la lumière pénétrant par le toit donnent l'impression d'un espace clos, fermé sur lui-même...

C. V. : Le Corbusier, il l'avait lu, il connaissait le Modulor et il a visité le cabanon de Roquebrune-Cap-Martin. Mais il a fait table rase de ces références. Le bunker, c'est l'impression première qu'on en a. Mais dès que l'on visite les maisons, on a un sentiment d'apaisement. À l'intérieur, la blancheur procure une sensation de sérénité. Tout est conçu de manière très précise : allongé sur le lit, par exemple, on ne rencontre pas d'arêtes dans le champ de vision. On est dans un blanc complet, l'espace intérieur devient infini. En même temps, vous ressentez fortement la fragilité de ces maisons, notamment par le son qui pénètre de l'extérieur. Une *cellule* ne constitue pas une protection effective, elle manifeste l'idée de protection, le besoin de se protéger, c'est très différent. C'est une coquille fragile qui s'expose en fait terriblement. Elle dit : "Je suis à part"; "remarquez-moi"; "faites attention à moi." Et comme toute chose différente, elle attire les regards, les convoitises, les haines... elle peut susciter le dialogue ou le conflit – ce qui est aussi une façon d'entrer en contact.

La conception des cellules est basée sur l'idée de s'imposer un ensemble

Un Virus dans la ville

2008, 80', couleur, documentaire

réalisation : Cédric Venail

production : Atopic, Huckleberry Films, Images Plus

participation : CNC, Le Fresnoy/Studio national des arts contemporains, ministère de la Culture et de la Communication (Cnap), ministère des Affaires étrangères

Un Virus dans la ville, ainsi Absalon (1964-1993) définissait-il *Cellules*, projet que la mort ne lui aura pas permis d'achever. Six habitations conçues pour lui-même, "cousues à [ses] dimensions", "espaces mentaux plus que physiques", implantées dans six villes différentes (Paris, Francfort, New-York, Tel-Aviv, Zurich...) comme autant de dispositifs de résistance aux formatages socio-culturels.

Le 4 mai 1993, Absalon présente *Cellules* aux étudiants des Beaux-Arts de Paris : Cédric Venail construit son film à partir de l'enregistrement de cette conférence. Il redéploie son argumentaire, en reprenant les diapositives, maquettes et prototypes produits par l'artiste. Au-delà de la simple réactivation, il tente d'imaginer, de mesurer peut-être, l'impact de ces cellules – blanches, minimales, à rebours des conceptions modernes du confort et de l'habitabilité – dans les villes qui devaient les accueillir. Le médium filmique trouve ici sa justification, car il autorise, par le montage, les disjonctions et les croisements, la confrontation plan à plan des prototypes, aujourd'hui exposés dans des musées, et de l'espace urbain. Une confrontation que la mort prématurée de l'artiste a définitivement compromise, les cellules n'étant pas des sculptures ni des installations, mais les modes d'habiter imaginés par Absalon pour "vivre le social" selon ses critères et exigences propres. **M. C.**

de contraintes liées à la réduction de l'espace à la plus stricte fonctionnalité, des contraintes qui, selon Absalon, devaient avec le temps se changer en confort...

C. V. : Toutes ces contraintes, c'est pour ne pas s'oublier. Comme des exercices qu'on s'impose pour s'entretenir. Absalon cherchait un lieu où il puisse sentir sa propre présence. Au bout d'un moment, il allait parfaitement utiliser ses maisons, y "danser", et être le seul à savoir y danser tant les contraintes physiques impliquent une manière de se mouvoir particulière. Il y a un grand plaisir à connaître son outil, à l'avoir façonné et à le maîtriser – je parle aussi bien des *cellules* que de son propre corps et de son esprit. Il est évident que sa notion du confort n'est pas celle que l'on entend habituellement. L'entreprise d'Absalon consiste à choisir et à redéfinir, à se donner les moyens de tout remettre en question en prenant l'habitat pour point de départ. Cela peut aller très loin. Dans le film, Absalon a une phrase amusée qui donne une idée de son engagement : "Quand une idée est bonne pour deux personnes, c'est qu'il y a un malentendu." C'est idéaliste. C'est une exigence.

Le fait que les cellules soient construites sur mesure renforce l'absence de celui qui devait les habiter, il est presque dérangeant que d'autres puissent y pénétrer...

C. V. : Oui. J'ai essayé de rendre cette gêne sensible dans le film, notamment en creusant ce vide, l'absence d'Absalon. Les *cellules* ne sont pas faites pour d'autres corps que le sien et lorsqu'on se déplace à l'intérieur, on sent que quelque chose manque. La coquille est vide. C'est comme quand on visite des ruines : avec ce qu'il reste, il faut imaginer. Ce manque pèse sur tout le film et demande à être comblé. On entend la voix d'Absalon au cours du diaporama, mais sa présence physique fait défaut. Beaucoup de plans sont vides, particulièrement ceux qui concernent les "lieux de mémoire", filmés en vidéo. Dans ces plans, il y a toujours quelque chose qui manque : une *cellule*, de la vie, l'action qui a déjà eu lieu ou que l'on attend, qu'il faut inventer. Plus quelque chose est vide plus on a envie de le remplir. Absalon n'est pas le seul à manquer, il y a aussi les spectateurs du diaporama. Je ne sais pas ce que le "spectateur" peut apporter, mais le film compte sur lui.

Le générique présente le film comme "librement inspiré du projet des cellules d'Absalon". Cette formule semble nous éloigner de l'univers du documentaire, ce qui est confirmé lorsque le film glisse dans une ambiance proche de la fiction avec l'entrée en scène de trois personnages. Pourquoi avoir choisi de jouer sur cet entre-deux ?

C. V. : La "fiction", si l'on décide de l'appeler ainsi, commence dès le début du film. Après l'ouverture, la première partie s'organise autour d'un diaporama d'Absalon. Il est construit de façon méthodique afin de présenter les *cellules* les unes après les autres. A chaque *cellule*, j'introduis les repérages vidéo qui montrent les "lieux de mémoire". Si la nature de ces plans les fait apparaître comme "documentaires", leur statut véritable et leur temporalité restent indécidables. Deux intentions indissociables ont guidé la réalisation du film : la première était de faire connaître le projet d'Absalon ; la seconde était d'investir cette question floue du rapport entre l'œuvre et celui qui la regarde. Qu'est-ce qu'on peut attendre de l'œuvre d'Absalon ? Qu'est-ce qu'on peut attendre d'un film sur elle ? Le cahier des charges des films sur l'art, avec sa part biographique, ses entretiens, etc., a tendance à m'ennuyer. Je cherchais autre chose. Plutôt que d'accumuler les propos croisés, j'ai préféré m'en tenir à la parole d'Absalon. Absalon est celui qui parle le mieux de son travail et, surtout, le seul à en parler au futur ! C'est l'origine de la fiction. Sa mort ne met pas un point final à son œuvre, elle en suspend le processus. Le diaporama, qui sert de point de départ au début du film, est daté du 4 mai 1993 : on écoute Absalon, on se tourne vers l'avenir de son projet, on attend la suite, les développements, on imagine, on rêve, on verra. Il y a une fiction parce que le film ravive les *cellules* sans les enfermer dans leur histoire, dans ce qui ne va pas se passer. Il y a cette phrase célèbre de Duchamp : "C'est le regardeur qui fait le tableau." C'est ce que je voulais travailler pour me dégager des effets de la mort d'Absalon. Le film cherche à s'inventer dans ce temps suspendu entre ce qu'une œuvre peut être et le moment où elle se fixe dans le regard, la mémoire, l'esprit de celui qui l'a reçue. C'est cette zone-là qui m'intéresse, irrésolue, là où l'œuvre se joue finalement.

L'apparition des trois personnages – la jeune femme, le souffleur de feuilles et vous-même – qui viennent occuper le film entre en contradiction avec la solitude d'Absalon...

C. V. : Je ne parlais pas de personnages, ils ne sont pas construits pour cela. Ils valent moins pour eux-mêmes que pour ce qu'ils permettent, les interrogations qu'ils soulèvent. Le souffleur de feuilles a un statut éminemment "documentaire" : il est apparu lorsque je faisais les repérages autour de la *cellule* No.1 à Marseille. Je ne pense pas que ces personnages soient en contradiction avec la solitude d'Absalon. Là encore, ils viennent creuser un manque. Absalon est d'autant plus absent qu'ils sont là. Ils créent des contrastes. Comme,

d'une autre manière, la confrontation entre le décor foisonnant et coloré de la maison qui sert d'atelier dans le film et le mobilier blanc et formaliste de la vidéo d'Absalon **Proposition d'habitation.**

Une sorte d'enquête ou de filature se met en place : vous êtes sur les traces d'Absalon, la femme semble être sur les vôtres et, à l'horizon du film, il y a une rencontre...

C. V. : Dis comme ça, on dirait un film policier, mais il y a effectivement un côté enquête. La femme apparaît dans un raccord, elle vient occuper le vide de la salle des Beaux-Arts où vient d'avoir lieu la conférence d'Absalon ; plus tard elle pénètre dans l'atelier. Elle est sur les traces d'Absalon, de son projet, ou de cette conférence, ou peut-être sur celles du film. Elle permet de revenir sur les plans, sur leurs temps, de les reconsidérer, d'envisager autrement ce qu'on avait vu ou cru voir. Elle suit le souffleur parce qu'il est un indice de la présence des *cellules*. Mais à la fin, il passe dans une autre dimension du film. Leur face à face compte beaucoup pour moi car lui porte le désir de voir les *cellules*, et elle, l'envie d'y croire. Tout au long du film, c'est de ça qu'il s'agit : je veux voir. Le film crée des situations, des rapprochements "pour voir", pour essayer, pour ranimer les *cellules* et les mettre en perspective dans le paysage des villes. Cela sans images de synthèse, mais par le montage. C'est le spectateur qui fait l'opération. Le film crée des possibilités d'interprétation, mais il ne produit pas seul du sens, il n'assigne pas. Au risque de perdre le spectateur qui voudrait être guidé, le film cherche à échapper au sens pour ouvrir à une autre attention.

Dans la séquence où la jeune femme visite l'atelier, Absalon, dont la présence était jusque-là fantomatique, pousse un hurlement par vidéo interposée...

C. V. : Ces cris, poussés jusqu'à l'épuisement, sont extraits d'une vidéo d'Absalon intitulée **Bruits**. Je tenais absolument à ce qu'Absalon résiste à ce que je faisais de son projet. Pour moi, ces cris manifestent toute sa violence. Je savais que le film serait trop doux par rapport à son œuvre, et que ce n'était pas à moi de prendre en charge cette violence. Je ne pouvais la préserver, lui donner une vraie place, qu'en la retournant contre le film. La femme pénètre chez moi, parcourt mes espaces, au même titre que j'ai pris la liberté de me balader dans ceux d'Absalon. A chaque fois qu'on entre dans une *cellule*, ce n'est pas indifférent.

Si Absalon n'a pas réalisé son projet, avec la critique des formes et des conditions de la vie collective qu'il implique, la simple évocation des cellules suffit dans le film



à faire ressortir l'étrangeté du paysage urbain. Pour jouer sur l'idée de virus, qu'il y a dans le titre du film, c'est comme si le point de vue d'Absalon contaminait notre vision du monde...

C.V. : C'est la valeur d'usage qui motive tout le film. Mettre une cellule au milieu du paysage, l'y projeter mentalement, crée une échelle de mesure. Comme un point de fuite qui organise l'espace, c'est une donnée à partir de laquelle on peut comparer, considérer. Mais pour que ça marche, il faut savoir ce que c'est, comme la signification d'un panneau de signalisation. Le diaporama, c'est la phase d'apprentissage. Après, c'est à nous de jouer. Le titre *Un Virus dans la ville* est emprunté à Absalon. C'est ainsi qu'il envisageait les cellules qui, par leur blancheur, leur petitesse, leur différence, allaient transformer l'espace autour d'elles. Cette différence pouvait provoquer le rejet. Il s'attendait à des tags, des dégradations, cela faisait partie du processus, mais aussi du dialogue. Absalon allait au contact. Il allait falloir entretenir les cellules et s'expliquer avec les gens. Remettre le projet en jeu, ce n'est pas juste sortir les cellules des musées pour les inscrire dans les villes mais stimuler la confrontation pour laquelle elles sont faites.

Pourquoi avoir privilégié Paris et Tel-Aviv parmi les autres villes possibles ?

C.V. : J'ai fait des repérages dans toutes les villes envisagées par Absalon, même à Tokyo, qui aurait pu accueillir la cellule No.6. Il existe aussi une séquence montée de dix minutes à New York qui a été écartée pour une question de rythme. Mis à part le quartier des Olympiades dans le 13ème arrondissement de Paris, qui est cité par Absalon, aucun emplacement n'avait été déterminé pour les cellules. Tous les lieux du film relèvent de l'hypothèse. Ce sont des propositions. Les Olympiades ont été construites au début des années 1970, avec des tours de trente étages sur une dalle, ce qui est très impressionnant, rare et inattendu à Paris. Les centaines de baies vitrées identiques sont autant de cellules d'habitation. A côté d'elles, la maison d'Absalon est si petite, si indépendante.



Les Olympiades sont un symbole de l'architecture moderne et la standardisation de l'habitat auxquelles s'oppose Absalon. Est-ce pour cela qu'il avait choisi de s'y installer ?

C.V. : J'espère que le film suscite ce genre de réflexions, mais en l'occurrence c'est un heureux hasard. En 1993, quand Absalon cherche un emplacement à Paris, le ministre de la Culture, Jacques Toubon, est aussi maire du 13ème arrondissement. C'est ce qui a déterminé le choix des Olympiades. A l'époque, il s'agissait de dynamiser cette zone qui était déjà liée au projet Paris Rive Gauche. Absalon avait réalisé les prototypes pour trouver des financements, c'était une opportunité à saisir. Mais le site devait l'intéresser, car il lui est arrivé de refuser des propositions, comme un quartier d'affaire à Francfort.

Le film s'arrête plus longuement à Tel-Aviv, vous faites une véritable description de la ville...

C.V. : Absalon est d'origine israélienne. Il n'a eu de cesse de réinventer sa vie, à commencer par ce nom biblique de fils rebelle qu'il s'est donné. Je ne voulais pas l'enraciner où que ce soit, et je crois ne pas l'avoir fait, mais des cinq villes qu'Absalon a choisi, Tel-Aviv est celle que j'ai eu le plus envie d'investir et d'explorer. C'est une ville très festive, une bulle qui cherche par tous les moyens à oublier la situation du pays, avec des aspects terriblement superficiels. La guerre est pourtant présente, comme en témoignent les hélicoptères militaires qui descendent vers la bande de Gaza et reviennent, sans cesse. Cela fait partie du quotidien. Ce n'est pas plus étonnant que ces jeunes filles et ces garçons armés dans les rues ou ces religieux qui dansent sur de la techno pour apporter de la joie. Cela me plaisait de confronter l'esthétique extrêmement épurée d'Absalon, rigoureuse, voire austère, avec la trivialité des plages de Tel-Aviv. La guerre, le religieux, le trivial, le conditionnement, l'ordre, la peur, la possibilité d'avoir un lieu, une terre, une patrie à soi – ou pas, – Tel-Aviv me permettait de mettre tout cela en résonance avec l'œuvre d'Absalon comme



aucune autre ville. Le film n'explique rien et n'interprète pas, mais tous ces éléments gravitent autour des cellules. La dernière fois qu'Absalon parle dans le film, il évoque sa double nationalité, française et israélienne, et sa détestation d'appartenir, son désir de s'inventer une patrie, une culture en dehors de toutes frontières, de toute identité et géographie imposées. Les résonances se poursuivent. Pour apprécier son propos, en prendre la mesure, j'avais besoin de tout ce qui précède.

Est-ce que Tanger, sur laquelle le film commence et se termine, avait été envisagée par Absalon comme ville possible ?

C.V. : Non. J'ai choisi Tanger pour ouvrir les cellules à d'autres horizons. Même si les cinq villes choisies par Absalon sont incomparables, elles appartiennent toutes au monde occidental, à l'univers reconnu de l'art contemporain. J'avais envie de lâcher les territoires d'Absalon, d'emmener les cellules "ailleurs". Tanger est la première ville que l'on rencontre quand on quitte l'Europe vers le Sud. Visuellement et au niveau du son, il y a un contraste fort. On est pris dans des sonorités, des musiques, des bruits, qui tranchent. Je suis sûr que si Absalon s'était installé à Tanger, cela aurait suscité beaucoup d'interrogations et de dialogues. On serait venu frapper à la porte, on aurait posé des questions, beaucoup plus qu'à Zürich probablement.

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, juin 2009

Sylvain Maestraggi tient à remercier Karin Tanguy de la galerie Chantal Crousel à Paris, qui a aimablement fourni les documents dont sont extraites les citations de l'introduction : le catalogue de l'exposition d'Absalon au Credac (Ivry-sur-Seine, 1989), les textes intitulés *Proposition d'objets quotidiens* (exposition Absalon au musée Sainte-Croix, Poitiers, 1990).

sans capitaine, par exemple

Après les confessions autobiographiques de **René O.** (cf. **Images de la culture** No.23), et un savant travail sur le son du film, Thomas Bauer livre **Capitaine, par exemple** d'après une nouvelle de Conrad, une histoire de marins que le cinéaste ancre en pleine campagne.

Thomas Bauer est un cinéaste discret, mais têtue. C'est-à-dire ? Discret, parce que de toute évidence il se tient à l'écart des formules écoulées, ne s'enveloppe ni de grands récits, ni ne se pique frileusement d'anecdotes juteuses ; parce qu'il cherche avant tout les recoins, les escarpements, débusque les murmures, s'attache à des reliefs timides qu'il prend soin de décrire en aplats délavés de toute passion frauduleuse. Têtue, parce qu'il dessine depuis quelques films très méticuleux le chemin d'une obsession qu'on pourrait ramasser ainsi : dans quel espace, très concrètement entendu, la parole circule-t-elle ? On comprendra du coup que, dans un tel projet, discrétion et entêtement ne fassent qu'un. Car il lui faut dresser, furtif, animal en alerte, chasseur aux aguets, l'oreille, autant qu'édifier sûrement le regard ; car il lui faut en même temps assurer la solidité des murs, la tenue arrogante du décor, le coupant des cadres, que la possibilité de les trouver, de forcer l'entame de leur porosité. Rivette n'est pas loin. Ni sa hantise du complot et son insistance du secret, ni même leur étrange déplacement dans le "retour" au théâtre, comme si l'invention de l'acteur restait cet ancien scandale jamais élucidé – c'est-à-dire, comme l'ont redouté autant Platon que Rousseau : menaçant. Trouble du dédoublement, mystère de ne pas s'appartenir, houdinisme ahurissant d'une évasion sur place.

Lorsque, après quelques courts, **Hear Mud in your Eye** (2002) et **René O.** (2005) jouaient du régime, passablement contorsionné, de la confession autobiographique des protagonistes, **Capitaine, par exemple** s'aventure sur une autre piste. Il s'agit cette fois d'une adaptation d'une nouvelle tardive de Joseph Conrad de 1909, **Le Compagnon secret** (*The Secret Sharer*). L'écrivain, qui insiste néanmoins dans sa correspondance à ne rapporter qu'une "histoire vraie", y relate la rencontre d'un capitaine avec un marin, Leggatt, venu rejoindre à la nage son bateau pour échapper au châtiment d'un meurtre commis quelques semaines

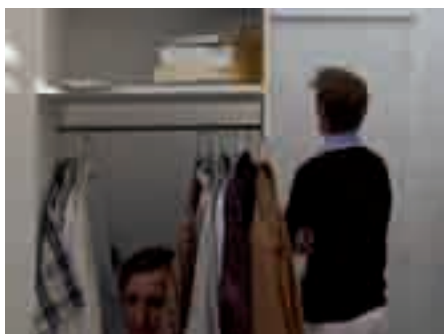
plus tôt sur un autre navire, et confessé aussitôt qu'embarqué. Contre toute attente, et sans tergiverser, le capitaine cache à tous ce fautif, se risque à le protéger dans sa propre cabine jusqu'à provoquer des situations typiques du vaudeville le plus rudimentaire, et se trouve très vite contraint d'entretenir des rapports de promiscuité avec ce Leggatt qu'il baptise lui-même son "double" avant que celui-ci ne le quitte définitivement. C'est sans doute, parions-le, autant la vitesse souveraine du récit que son mode laconique, quasi abstrait, tant les nombreuses notations matérielles confirment une situation aberrante, voire comique, qui auront séduit Thomas Bauer. Les pourtours du bateau délimitent dans la nouvelle de Conrad un huis clos propice à de maigres dialogues qui ne concurrencent qu'à peine l'essentiel : le soliloque calmement halluciné du Capitaine narrateur, guide aussi inquiet de son rôle en général que de cette occasion scabreuse. Raison pour laquelle, sans doute (laissons la blague du budget de côté), de mer, le film aura échoué sur terre.

Importaient moins ici l'horizon d'une épopée maritime et ses attendus narratifs traditionnels (tempête, mutinerie, etc., sourdement présentes pourtant dans le texte comme des possibles relégués pour d'autres développements) que la production d'un espace cellulaire, monument carcéral ouvert au vent, semi habitation (magnifiquement) fragilisée d'avoir un soubassement équivoque. Que se dresse-t-il alors, au sol, en guise de navire, de *bâtiment* ? Souvenir de sculpture, mémorial en panne, échafaudage, décor en construction, mini villa en sursis, baraque déraisonnable (dont l'austérité contraste toutefois avec cette cabane entr'aperçue faite de tôles arlequin polychrome), maison blanche du cinéma ? Comment désigner ce très bel assemblage ? Disons : un tréteau d'extérieur. Non pas une scène champêtre, un cirque ambulante, l'enceinte ouverte de la gesticulation, comme, on s'en souvient (**La Ricotta** par exemple, ou **Kas-**



par Hauser), le cinéma l'aura maintes fois joué, toujours de manière poignante, car soudain livré à sa propre vulgarité, à sa propre vulnérabilité. Mais il s'agit là, moins dramatique, de l'exposition même du théâtre à sa nudité loquace, à son inconvenance bavarde. Exposition du théâtre ? De son cœur : sans destinataire manifeste, sa parole exhibée. Jusque dans son ressassement (combien de phrases, ici, répétées, essayées, courbées, décomposées), jusque dans son évanouissement dans le chuchotement, jusqu'à l'à peine audible. Outre que cette parole en pointillé recroise un motif crucial du livre (converser à voix basse, escamoter le dialogue dans le creux de l'écoute, contrefaire celui qui fait la sourde oreille – parce que, peut-être, personne n'est, en réalité, vraiment là pour contredire ; parce que, peut-être, Leggatt n'est qu'une hallucination, et **Le Compagnon secret** le récit de la schizophrénie du commandement et de son fondement sur un crime tu : legs ou loi *exemplaire* du dit Leggatt), parler bas, secouer des ramures ou frapper des troncs, invoquer le silence des esprits, occupe la plus large part de la bande son. Une scène de fin dans la voiture ne superpose-t-elle pas au blanc des coupes sonores des surimpressions polyphoniques ? La voix qui balbutie et celle qui n'est même plus enregistrée s'échangent, ce sont les mêmes : compagnons secrets, compagnons dans le secret (que celui-ci soit le meurtre, la nudité, la cache, l'attraction réprochée, etc.).

A l'exception de rares très beaux plans d'ensemble, le film ne cesse de protéger cet espace d'exhibition obscène en le débitant en portions, en resserrant les cadres, en multipliant les recadrages par-dessus les coudes de l'architecture de cette maison-bateau ou des dénivelés du paysage. **Capitaine, par exemple** ne cherche pas à installer puis à faire proliférer une "situation", ou si elle survient, malgré tout, c'est pour se soustraire, grotesque, disqualifiée (comique à froid, par exemple, de cette main molle qui lentement s'avance depuis l'entrebâillement de la porte pour chasser le steward ; ou encore de cette course-poursuite autour de l'arbre entre le capitaine nu et son



Capitaine, par exemple

2008, 52', couleur, fiction
réalisation : Thomas Bauer
production : Les Films d'Ici
participation : Cnap, Centre d'art de Pougues-les-Eaux, Layer, Ville de Paris

Dans la loge d'un théâtre, un homme lit une annonce dans le journal : "Embarquez." Entre une coiffeuse, qui lui coupe et lui teint les cheveux. Paré d'un nouveau visage, l'homme traverse la campagne jusqu'à une cabane, architecture de bois et d'échafaudages dressée en plein champ. Installé là, il récite l'histoire d'un marin criminel, sauvé de la noyade et caché à bord de son bateau par un capitaine : **Le Compagnon secret**, de Joseph Conrad.

Capitaine, par exemple est le récit d'une fuite, d'une rupture qui tient en une phrase : "Je suis, j'étais." Le marin qui a commis l'irréparable se jette à l'eau non pour mourir, mais pour s'enfuir, quitter le bateau sans but. Lorsque le capitaine le recueille, il hésite encore à s'accrocher à l'échelle. Cette fêlure, Thomas Bauer la fait passer au sein d'un même personnage en changeant en monologue le dialogue entre le capitaine et le marin. Il la prolonge par une mise en scène plus proche du théâtre que de l'adaptation cinématographique, creusant l'écart entre le texte et sa représentation : l'univers maritime est transposé parmi les champs et les forêts, le navire cabane laisse apparaître sa structure de décor, et l'acteur répète le texte plutôt que de le jouer. L'artifice du théâtre dépouille **Le Compagnon secret** de ses habits de marin pour en faire, comme passé au filtre de Beckett, un drame de la conscience, une remise en question des limites et des structures du sujet. **S. M.**

second habillé). Le film guette plutôt des moments, des articulations, des transitions "secrètes" qui dissolvent les enchaînements et paralysent la progression. C'est de sur-place en sur-place que le film avance, par sursauts donc, privilégiant, *par exemple*, le passage indéfinissable entre le capitaine et Leggatt, la frontière invisible entre l'acteur et son personnage (qu'annonce comme un programme majeur du film la première séquence dans la loge de maquillage), entre la maison et le paysage, entre la forêt et la mine, entre un segment de phrase et un autre.

C'est sans doute ainsi que l'on peut comprendre le choix de cette économie déroutante où Thomas Bauer a fait du capitaine et de son double criminel protégé une seule et même figure. Renvoyés au rayon des invendables les fastidieux champ / contre-champ, fini l'artifice d'une distribution paritaire des paroles, le Capitaine-Leggatt, l'Acteur (Jean-Charles Dumay, ou la fatigue d'avant la fatigue comme élégance ultime), porte l'ensemble, errances comprises. Errements hagards du double personnage, désarroi de l'acteur à la recherche de son texte, de ses postures, d'une cachette à l'intérieur de son rôle, du récit. Car ce à quoi l'acteur se confronte, ce n'est plus la scénographie théâtrale destinée à déplier une action, énumérer ses dialogues, distribuer ses protagonistes, mais il (sa diction autant que tout son corps) achoppe sur un texte qui est lui-même retenu, retardé au milieu des petites annonces, perdu en mer : tenu secret.

Voilà du même coup l'idée même d'adaptation bien gauchie. Thomas Bauer ne déplace pas la

nouvelle de Conrad dans le champ cinématographique, il ne traduit pas d'une langue vers l'autre. Transitant du livre au film, c'est le texte initial qui s'est égaré, qui a été "éliminé", assommé comme la victime de Leggatt, et dont ne restent que des bribes, des souvenirs, telle cette boîte blanche de chantier, ou la mine abandonnée dont parle le personnage incarné par Jean-Christophe Bouvet.

Ce qui subsiste alors dans cette étrange opération, c'est la pure réserve d'une puissance, ou plutôt, d'une puissance dédoublée, d'une puissance qui a pouvoir, justement, de toujours se diviser. C'est la métamorphose d'une voix en paysage ; c'est le transformisme d'un acteur en passe de basculer dans son rôle d'Acteur, de double ; c'est le cinéma qui enregistre la lointaine onde de choc d'un texte plutôt que de mimer son appropriation. Film en suspens, film de grâce, donc, où l'exemplarité se refuse à quitter son caractère singulier, se refuse à prendre le commandement des événements, où elle laisse un capitaine dériver autour de son navire, qui tient au vent sans lui.

Jean-Pierre Rehm

www.cnc.fr/idc/

René O. de Thomas Bauer, 2005, 58',
 et Images de la culture No.23, p.60-62.

reporters en guerre

Vietnam, la trahison des médias poursuit la réflexion menée depuis près de trente ans par le documentariste Patrick Barbéris sur ces images qui ont façonné l'imaginaire historique et la mémoire politique du XX^e siècle. Analyse de Delphine Robic-Diaz.

Après plusieurs réalisations dédiées aux *icônes* communistes¹, à l'histoire coloniale française² ou aux images de guerre³, Patrick Barbéris renoue avec son sujet de prédilection, un sujet exactement situé à la confluence de ces trois thématiques : le Vietnam.

Vietnam, la trahison des médias se concentre autour de la bataille du Têt (1968). Le XX^e siècle est alors en plein désarroi et le colonialisme apparaît comme un dogme indéracinable : la Grande-Bretagne a converti son empire en Commonwealth et les Etats-Unis ont construit en Asie du Sud-Est un régime hybride sur les ruines encore fumantes de l'Indochine française. L'Histoire semble bégayer, ressasser les mêmes tragédies, prenant à peine le temps d'actualiser les noms des protagonistes.

Dix ans après la Bataille d'Alger, victoire militaire et désastre politique au cours de laquelle s'est joué le destin de la dernière colonie française, la Bataille du Têt voit les Etats-Unis s'enliser à leur tour dans une guerre de continence que l'opinion publique ne tarde pas à maudire. Rétrospectivement, la France de 1958 dispose de deux avantages sur les Etats-Unis de 1968 : non seulement ses défaites de 1940 et de Diên Biên Phu l'ont rendue assez circonspecte sur sa communication de guerre, mais les médias audiovisuels n'en sont alors qu'à leurs balbutiements.

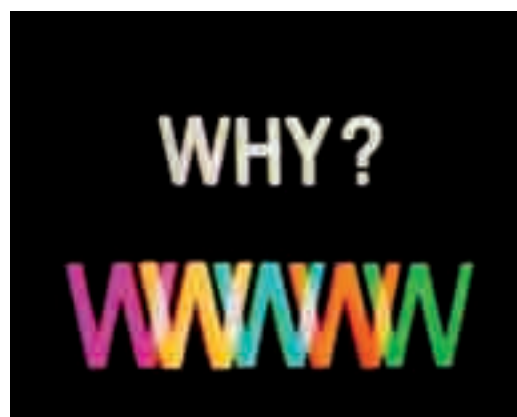
Les Etats-Unis, chantre du monde libre et du *containment*, ne connaissent eux, en 1968, ni cette retenue un peu piteuse, ni cette communication décalée qui ne produit des images qu'à retardement (les Actualités filmées, comme les photos de presse écrite, avaient souvent une semaine de retard sur les événements au cours de la guerre d'Indochine ; quant à la radio pendant la guerre d'Algérie, aussi rapide qu'ait pu être son temps de réaction, le récit oral a forcément sur l'imaginaire un autre impact que les éléments visuels). C'est un fait, l'armée américaine au Vietnam inaugure à son corps défendant l'ère du multimédia et de l'information à chaud...

Patrick Barbéris revient sur cette dimension expérimentale de l'information à la fin des années 1960 en mêlant des images extraites des archives des principales chaînes d'information (ABC, BBC, CBS, CNN, entre autres) avec des interviews aujourd'hui des principaux protagonistes (photographes et journalistes, correspondants de guerre d'agences de presse, de journaux ou de télévision, mais aussi officiers des *Marines*). Construit en deux temps, le film consacre une première partie (52 minutes sur un total de 90) à un exposé très historique de la bataille du Têt, et une seconde à une mise en perspective du rôle des médias en temps de guerre (propagande, censure, autocensure, formatage et conditionnement de l'opinion, etc.). Il présente ainsi le *laboratoire* médiatique que fut la guerre du Vietnam, en tant que genèse des stratégies d'information mises au point tant par les militaires que par les journalistes lors des conflits suivants.

Les images et les témoignages compilés dans la première partie démontrent tous l'indéniable professionnalisme des reporters présents sur place, capables de restituer aux familles américaines, par leur propre angoisse, la violence des combats et la détresse des jeunes *Marines*.

Pourtant, d'emblée, le documentaire propose quelques interventions dissonantes : celle du général Robert Scales (ancien directeur de l'Ecole de guerre) par exemple, pour lequel le Têt serait "le début de la fin de l'histoire d'amour entre les médias et l'armée" ; celle encore du général George Ron Christmas (Président du musée des *Marines*) qui dénonce certains abus de mise en scène, notamment des images choquantes de corps de *Marines* blessés, entassés à l'arrière d'un tank, suggérant une véritable hécatombe dans les rangs américains alors même que l'opération qu'elles illustrent n'a fait aucun mort.

Il faudra attendre d'aller plus avant dans le documentaire pour en savoir plus ; pour l'heure



tous les témoignages civils et militaires s'accordent pour souligner la vulnérabilité américaine, notamment au moment de l'attaque de l'ambassade américaine de Saïgon que Ron Steinman (rédacteur en chef du bureau de NBC) qualifie de "huge propaganda plan" (littéralement "une opération de propagande de grande envergure", traduit un peu vite par la voix off par "une superbe mise en scène"). L'ensemble des voix américaines présentes sur le terrain, qu'ils agissent de l'armée prise par surprise ou des journalistes sous le choc de l'attaque urbaine (alors que tous envisageaient ce conflit comme une guérilla de jungle), est donc unanime : le Viêt-cong cherche à prendre l'avantage par tous les moyens et conduit une opération kamikaze sur l'ambassade pour initier un nouvel axe de communication fondé sur la mise en danger de civils (civils américains puisque l'ambassade est réputée territoire national, mais surtout civils vietnamiens pris entre les feux adverses des embuscades en ville).

du vietnam à l'irak : l'avènement du journalisme embedded

La seconde partie du documentaire affronte donc la dimension polémique annoncée par le titre : les dérives d'une information insuffisamment contrôlée par l'armée. Donald North (ancien correspondant d'ABC) raconte que des années après la fin du conflit, poussé par la curiosité, il est allé dans les archives de la chaîne exhumer les bobines de pellicules transmises au fil des combats. Il a alors pu constater que sur la totalité de ses bandes, seules les premières minutes avaient été visionnées et montées pour être diffusées lors des journaux. Il ne s'agissait pas là d'une opération savamment orchestrée de censure, mais simplement d'un manque d'organisation face à un besoin de plus en plus pressant de réactivité dans le traitement de l'information. Les bobines arrivaient en salle de montage trop peu de temps avant le début du journal, et les monteurs, pris par le temps, ne pouvaient visionner l'intégralité des images tournées sur place.

Dans cette anecdote, si *trahison des médias* il y a, elle ne relève pas d'une volonté d'enfreindre des règles de communication dictées par les militaires, mais plutôt d'une faute d'éthique journalistique malheureusement induite par des structures inappropriées pour traiter une information dense et complexe en un temps limité.

Avec le Vietnam, les États-Unis ont certes fait l'expérience des dérives de l'information, mais c'est d'un excès de désinvolture à l'égard des médias – dont on ne mesurait pas encore à l'époque l'impact sur la population – qu'elles résultent, et non d'un excès de censure. Progressivement, au fur et à mesure que le prési-

dent Lyndon Johnson sent l'opinion lui échapper, son équipe et l'état-major prennent conscience de l'influence de l'information sur l'issue de combats se déroulant pourtant de l'autre côté du globe.

Ron Steinman raconte ainsi, à la fin du film, comment les images d'une exécution sommaire en pleine rue perpétrée par l'un des alliés des Américains, le chef de la police sud-vietnamienne, le général Loan, ont été censurées lors de leur diffusion télévisée au motif que la vue du sang de la victime inondant la chaussée n'était pas convenable. Ces images, tournées par deux frères vietnamiens cameramen, ont été doublées d'une photographie publiée en Une du *New York Times* et qui a valu à son auteur, Eddie Adams, le prix Pulitzer. Cette anecdote, illustrée par l'intégralité des images filmées sur le vif suivies du montage tronqué diffusé à l'époque, est l'un des éléments principaux proposés à la fin du documentaire. Il est d'ailleurs à regretter que la présentation de ces images aient lieu, elle, au début du film, au moment où Peter Arnett (ancien correspondant de l'Associated Press au Vietnam) explique les remords d'Eddie Adams, ancien *Marine* en Corée, devant l'usage politique que les Pacifistes ont fait de cette photographie pour dénoncer l'action de l'armée américaine au Vietnam (Arnett précise même qu'Adams, à la fin de sa vie, est allé présenter ses excuses au général Loan). Eddie Adams avait le sentiment intime que par cette photographie – alors qu'il exerçait tout simplement son métier, – il avait trahi son pays...

L'idée de trahison par le photoreporter lui-même est ici intéressante et aurait pu être développée par le documentariste. L'autocensure journalistique, par excès de patriotisme ou simplement par trop-plein des horreurs de la guerre, existe inévitablement.

La fin du documentaire est particulièrement intéressante et permet de comprendre pourquoi les rapports ambigus entre les reporters et l'armée sont plus que jamais un sujet d'actualité. Patrick Barbéris la consacre à la mise en place des stratégies de communication par l'armée américaine allant du refus de toute présence journalistique sur les théâtres des opérations (opération *Tempête du désert* pendant la première guerre en Irak) jusqu'à la collaboration totale des journalistes *embedded*, en passant par la formation d'élites militaires à des métiers du type "attaché de presse" afin de *gérer l'image* des conflits.

Au-delà des innovations techniques permettant à des reporters de restituer les événements vécus sur le terrain en temps réel, la bataille du Têt a véritablement initié un nouveau mode de combattre et donc de nouvelles représentations de la guerre : désormais les affrontements ont lieu en milieu urbain pour



Vietnam, la trahison des médias

2008, 90', couleur, documentaire

réalisation : Patrick Barbéris

production : Zadig productions, Arte France

La défaite américaine au Vietnam a commencé dans les médias. Le tournant se situe lors de l'offensive du Têt en janvier 1968.

En déplaçant le champ de bataille au cœur des villes, l'ennemi communiste prend l'offensive dans la guerre d'images.

Les reportages montrant l'humiliation des GI's assiégés, les exécutions sommaires et les civils terrorisés envahissent les foyers. L'effet est dévastateur. L'état-major en tirera les leçons, mais plus tard.

Patrick Barbéris recueille le témoignage d'anciens correspondants des grands médias américains au Vietnam. Ils n'étaient pas hostiles à cette guerre, du moins au départ.

La célèbre photographie de l'exécution à bout portant d'un opposant par le chef de la police de Saïgon a été prise par un photographe "patriote". Jusqu'à sa mort, Eddie Adams a regretté ce cliché, prix Pulitzer 1968.

Beaucoup d'images d'archives – dont certaines ne franchirent pas le cap de la censure d'alors – illustrent les témoignages de ces journalistes que l'horreur de la guerre a surpris devant leur porte. Les officiers supérieurs reconnaissent, quant à eux, les erreurs commises sur le terrain de la communication.

Lors des interventions militaires suivantes, l'armée américaine exclura purement et simplement les médias. Ce qui n'assurera pas leur soutien. Désormais, l'état-major les inclut dans le champ de bataille ("embedded") pour mieux les contrôler et les faire directement servir à sa propagande.

E. S.

sensibiliser et mobiliser l'opinion publique et faire naître de ce désarroi des sentiments extrêmes (soutien indéfectible ou, à l'inverse, refus obstiné) face à l'engagement militaire américain à l'étranger. **Vietnam, la trahison des médias** dresse alors un rapide aperçu des images marquantes du Vietnam comparées à celles du Liban, de la Somalie, d'Israël, de la Bosnie, de la Tchétchénie ou de l'Irak.

Certes, la démonstration est convaincante et l'on ne peut que souscrire à l'hypothèse d'une mise en scène commune de ces conflits, mais celle-ci est-elle le fait d'un cahier des charges fourni par l'armée? D'une évolution dans les modes d'affrontement initiée lors de la bataille du Têt et qui tend à uniformiser l'expression de tous les conflits contemporains? Ou d'un certain formatage de l'information pour répondre aux attentes et aux besoins du public?

A la fin du documentaire et en regard de son titre, le spectateur reste avec ces questions : les médias trahissent-ils? Qui? Eux-mêmes? La politique internationale de leur pays? L'armée? Qui trahit qui? Un point d'interrogation à la fin du titre n'aurait-il pas été nécessaire pour nuancer les idées aujourd'hui préétablies sur les rapports conflictuels entre guerres et médias?

Patrick Barbéris souhaitait d'évidence initier, à l'heure d'un conflit en Irak dont les images sont quasiment absentes de nos écrans, une réflexion sur la liberté de la presse en temps de guerre, ses modalités d'expression, son éthique, ses limites personnelles ou politiques. Entre son ambition (présenter les origines de l'information audiovisuelle de guerre moderne) et ses moyens (les images de la guerre du Vietnam), le film propose deux documentaires en un, l'un sur la bataille du Têt, l'autre sur les reporters de guerre au Vietnam, certes précurseurs, puisqu'à la manière du présentateur vedette de CBS Walter Cronkite, ils ont eu l'audace de proposer quelque chose de personnel et d'innovant, prenant la parole en leur nom propre pour exprimer la voix du plus grand nombre.

Delphine Robic-Diaz

1 Cf. catalogue **Images de la culture : La Foi du siècle**, 1999, 4 x 52', et **Roman Karmen, un cinéaste au service de la révolution**, 2001, 90'.

2 Cf. **Les Ombres du bagne**, consacré au bagne de Guyane, 2006.

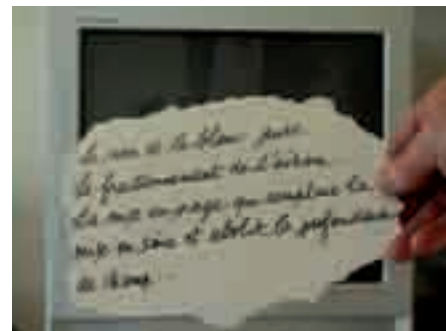
3 Cf. **Le Siècle de Verdun**, 2006.

la liberté était notre socle

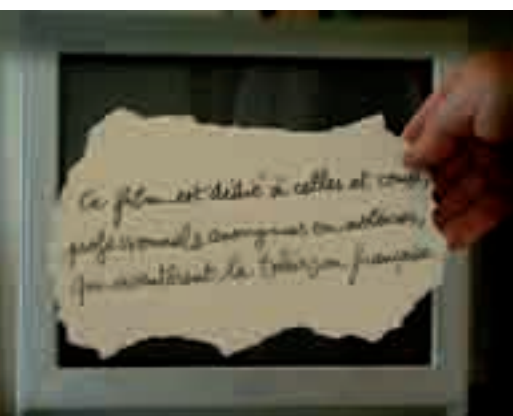
Avec **Des inventeurs de la RTF**, Raoul Sangla revient en 2009 sur les premières décennies de la télévision et les réalisateurs qui l'ont façonnée – ses “camarades de jeu”, puisque lui-même a réalisé plus de quatre cents heures de programmes, films, séries, adaptations, documentaires et variétés, dont le fameux **Discorama** à partir de 1964. Entretien avec Caroline Terrée.

A la fin de votre film, vous parlez de la télévision d'aujourd'hui comme d'une “foire d'empoigne, sillonnée par des forains impudents et des icônes électroménagères épinglées sur les téléviseurs, lesquels sont devenus des micro-ondes où l'on fait réchauffer le consensus avant de passer à la plonge idéologique”. D'après vous, la télévision a-t-elle perdu tous ses idéaux?

Raoul Sangla : Je ne parle d'ailleurs plus de télévision, je parle de téléviseur maintenant. Au tout début des années 1950, lorsque les téléviseurs étaient rares, dans les villages, on organisait des projections publiques. La communauté était activée dans le bon sens, les uns regardant les autres, les uns écoutant les autres, s'exprimant à propos de ce qu'ils pouvaient voir et entendre. La communication sociale était la résultante de cette situation concrète. Soixante ans plus tard, la situation n'est pas du tout la même. Dans une famille, chaque membre quasiment a son téléviseur. Le téléviseur est devenu un lieu de diffusion d'images animées et sonores, en couleurs, de quelque origine qu'elles soient. La télévision aurait dû être utilisée comme un instrument de sociabilité où chacun aurait vu et entendu l'autre, aurait pu à la face de la communauté donner son opinion sur ladite communauté, sur sa gestion, ses pratiques. Cette notion-là s'est évaporée dans les décennies qui ont suivi son arrivée. Dans les années 1950-60, il y a encore l'illusion d'une télévision, avec les dramatiques de l'Ecole des Buttes-Chaumont, les grands documentaires. Sur le plan du documentaire par exemple, la télévision a été en avance sur le cinéma. Avec des hommes comme Jacques Krier ou Marcel Bluwal, la télévision parcourait la France en donnant la parole aux anonymes. Mais rapidement, le téléviseur s'est réfugié dans les studios inventés par le cinéma, pour parfaire les conditions sonores et visuelles, maîtriser la lumière, le



son. Le seul studio de télévision valable à mes yeux, ce sont les lieux de vie et de travail, c'est la réalité, rien d'autre. Les pouvoirs, l'Ordre, se sont emparés de cet instrument et petit à petit en ont fait le lieu de leur propre parole. Le téléviseur aujourd'hui n'est plus effectivement qu'un “micro-ondes où on réchauffe le consensus”. On tient ainsi clos le couvercle de la marmite sociale. Les “icônes électroménagères” sont ceux et celles dont le métier est d'apparaître et de “touiller” les émissions. Émissions qui sont de moins en moins de “l'en direct” – comme tout est pratiquement filmé à l'avance, ça n'est plus une “émission”, c'est un vidéo-programme. Les aléas de la réalité ont moins de chance d'y apparaître. En plus, on maîtrise soi-même son programme puisqu'avec des DVD on peut maintenant avoir sa consommation personnelle d'images à volonté. Il y a de rares exemples historiques, notamment ce philosophe qui avait quitté le plateau d'un direct dans les années 1970 (ndr : le 13 décembre 1971, au cours de l'émission **A armes égales** où il devait débattre avec Jean Royer, Maurice Clavel découvre qu'un passage du reportage où il évoquait les sentiments, selon lui ambigus, du Président Pompidou envers la Résistance, a été coupé au montage. Oublié par ce qu'il considère comme de la censure, il quitte le plateau avec fracas et, s'adressant aux producteurs, leur lance un “Messieurs les censeurs, bonsoir!” qui fera la Une du **Nouvel Observateur**). J'ai fait quelques expériences dans les années 1980-90 de télévisions locales où, effectivement, on retrouvait le sens que je donne à la télévision : un lieu d'émission où n'importe quel citoyen peut rejoindre le studio et donner son opinion sur ce qu'il vient de voir et d'entendre, et engager la controverse si nécessaire. Il n'y a que dans la controverse que les communautés peuvent s'améliorer. Ce n'est plus du tout ce que les “icônes” que l'on voit dans les téléviseurs aujourd'hui sont



Des Inventeurs de la RTF ou de quelques cognacjyaypithèques

2009, 73', couleur, documentaire

réalisation : Raoul Sangla

production : Les Mutins de Pangée, Ina

En allant interroger chez eux ses pairs – Genssous, Tarta, Roy, Krier, Bringuier, Drot, Bluwal – et à l'appui de nombreux extraits d'émissions de l'époque, Raoul Sangla évoque la genèse de la télévision française. Les évolutions techniques, la liberté et l'engouement pour ce nouvel outil ont permis alors à une poignée de jeunes réalisateurs d'inventer un autre langage que celui du cinéma.

La devise de la Radio Télévision Française était en ce temps "Informer, cultiver et distraire". Une mission de "maison de la culture hertzienne", pour ces réalisateurs audacieux et humanistes qui l'ont inventée. Avec des caméras de plus en plus légères et autonomes, ils se sont approprié un nouveau genre purement télévisuel : le direct. Que ce soit pour des documentaires, des fictions ou un événement tel que l'exploration du gouffre de la Pierre-Saint-Martin, le direct rompait soudain avec les habitudes du cinéma. "Ils ont exploré toutes les possibilités de l'outil" explique Gilles Delavaud, auteur de *L'Art de la télévision, 1950-1965*. La vision multiple de trois ou quatre caméras ou le regard qui s'adresse à l'objectif ont défini un style et une esthétique que le téléspectateur devait apprendre à décrypter. "On créait un instrument qui n'avait pas de précédent" souligne Alexandre Tarta, et Jacques Krier d'ajouter : "C'était une aventure prodigieuse !" **C. T.**

www.cnc.fr/idc/

Si Averty c'est moi, avertissez moi, de Jacques Besson et Michèle Peju, 1991, 53'.
Collection **Télé notre histoire**, de Pierre Tchernia, Jérôme Bourdon et Dominique Froissant :
Jacqueline Joubert, 1999, 53';
Pierre Tchernia, 1999, 54';
Igor Barrère, 2000, 55';
Pierre Dumayet, 2000, 58';
Raoul Sangla, 2000, 54'.

De Raoul Sangla :
L'Amour sans les mots, 1985, 45';
Jaillissements – Isadora Duncan et Auguste Rodin, 1990, 30';
Rage et Outrage, 1993, 51';
Avignon 94, 1994, 128'.

chargées de faire. Elles sont chargées de divertir, de faire diversion.

Justement, ces chaînes locales, comme Télécité, Télésomme, qui vont à la rencontre du citoyen, avec très peu de moyens, sont désormais accessibles à tous avec le numérique. Pensez-vous que l'on retrouve là les ambitions initiales de la télévision ?

R. S. : J'ai fait un certain nombre de préfigurations de télévisions locales, entre 1984 et 1991, mais ces télévisions prennent vite aussi de méchants plis. Il y a aussi Zaléa TV à Paris et sur la région parisienne, à laquelle j'ai participé, ou Télé Bocal qui, effectivement, est plus libre. L'intérêt est toujours dans cette interaction : qui regarde ? Et qui diffuse ? Celui qui diffuse n'est l' élu de personne, il n'est pas plus que vous ou moi, donc je peux entrer dans son studio s'il m'y invite. Peut-être s'est-on bercé d'illusions. Je cite souvent cette définition de la télévision d'André Leroi-Gourhan : "Voilà une machine qui apporte chez nous le geste et la parole des hommes, et qui nous tient devant, immobiles et muets." C'est là le véritable dilemme. Et il disait ça dans les années 1960. Dans les années 1950 déjà, André Robin disait aussi : "Voilà une machine à regarder qui pourrait bientôt fabriquer une race inédite d'aveugles." Je souscris absolument à cette définition. En définitive, la télévision secrète purement et simplement de l'idéologie. Quand je parle de "consensus", c'est exactement ça, surtout, que rien ne déborde ! Les citoyens sont sous perfusion idéologique, qu'ils le veuillent ou non. Ils peuvent protester devant leurs téléviseurs, mais tant qu'on les tient devant, ils ne sont pas dans la rue pour manifester.

Vous évoquiez une idée de programme qui obligerait les gens qui regardent leur télé à l'éteindre...

R. S. : Ce projet d'émission qu'on avait imaginé au début des années 1970 avec Jean-Charles Lagneau, un camarade réalisateur, avait une particularité. Elle était en direct et c'était une compétition entre deux équipes, une compétition pacifique, bien sûr. Ces deux équipes frappaient aux portes des villages ou des quartiers qu'elles traversaient pour demander de l'aide aux citoyens. On pouvait imaginer que celui qui regardait l'émission, s'il était pris d'un bon sentiment, éteignait son poste pour descendre dans la rue et porter assistance. Voilà une émission qui demande à qui la regarde de cesser de la regarder, de quitter la fiction télévisuelle pour entrer solidement dans la réalité. C'était une métaphore. La télévision devrait être un instrument qui ramène sans cesse le citoyen à la découverte de ses contemporains.

Dans votre film, vous parlez de l'évolution des techniques, entre autres celles des caméras, qui ont changé les modes de réalisation...

R. S. : Aujourd'hui, on a abouti à l'extrême dans la miniaturisation des outils, notamment la caméra. Mais le stylo ne fait pas le poète ! Regarder les talk-shows vous en convaincra : "Si je ne montre pas qui parle quand il parle, je risque le chômage." Ça forme des réalisateurs dociles. Quand j'étais en régie, celui qui se serait permis de me faire ce genre de remarque, je l'aurais chassé à grands coups de pied au cul ! Certes, je suis le réalisateur de télévision qui a été le plus remercié de l'Histoire ! Les producteurs m'ont écarté maintes fois parce que, précisément, ils ne savaient jamais ce que serait ma première image... Et je ne le savais pas moi-même, sinon j'aurais arrêté de faire ce métier. C'est un goût personnel pour l'improvisation, alimenté par un désir de réel. Vous vous retrouvez dans un studio où il n'y a qu'un cyclorama tout gris et une échelle au loin ; on vous dit que Jacques Brel arrive. Il commence à chanter **Ces gens-là** et on ne voit pas Brel, on voit juste une échelle ; la caméra passe lentement sur le décor avant d'arriver sur lui. C'était ça, **Discorama** !

Cela ne devait pas forcément plaire...

R. S. : Aujourd'hui, tout le monde reparle de **Discorama**. Grâce, notamment, à Denise Glaser et à son talent. Quand je suis arrivé en 1964, j'ai un peu bouleversé la forme de l'émission. Tous les chanteurs aimaient passer dans le studio, autant pour rencontrer Denise que pour être filmés. La liberté était notre socle. Je n'aurais pas pu faire ce métier dans les conditions d'aujourd'hui.

Les premiers techniciens de la télévision venaient du cinéma ; ils ont eu à créer une esthétique, un langage. Aujourd'hui, alors que la télévision diffuse en 16/9ème, qu'est-ce qui différencie son esthétique de celle du cinéma ?

R. S. : Dans une interview pour **L'Humanité** en 1966, j'avais : "La télévision est au cinéma ce que le journalisme est au roman" et ce qui s'y écrit obéit aux mêmes lois grammaticales. En ces années 1950, les studios Cognacq-Jay furent équipés de quatre caméras pour que le montage en direct permette de retrouver la syntaxe cinématographique. Champ-contre-champ, avec amorce ou sans, s'alternaient à l'envi, jusqu'aux gros plans qui fleurirent bientôt. Ainsi s'affirma la rhétorique télévisuelle. Il y a eu deux exceptions dans les années 1960 : Jean-Christophe Averty et moi-même (ici je ne hausse pas du col, même si je n'ai de leçon d'immodestie à recevoir de personne). Jean-Christophe a inventé, ou plutôt rétabli le blanc

et noir purs, alors que dans les téléviseurs en noir et blanc les gris seulement dominaient. Il impose le blanc. Il n'y a plus de profondeur de champ. C'est une mise en page et non plus une mise en scène ; la troisième dimension est abandonnée, et de plus, il fractionne l'écran. Et ça reste du langage cinématographique ! Jean-Christophe a toujours cru qu'il faisait de la télévision parce qu'il utilisait l'électronique. Non, il faisait du cinématographe électronique ! Pour ma part, en commençant **Discorama** en 1964, je considère le studio comme un atelier de travail et non plus comme un lieu de magie ; on y voit des échelles, des ouvriers, des femmes de ménage, des projecteurs... C'était rigoureusement l'inverse de ce que faisait Jean-Christophe. On m'a dit alors que j'étais "rustique", voire "cul-terreux"... Certes, mais avec style, affirme-t-on aujourd'hui !

La télévision aujourd'hui a un certain rythme, une rapidité...

R. S. : Il faut aussi se méfier de la rapidité : comme le geste des magiciens, l'illusion est camouflée par la rapidité de l'exécution. Aujourd'hui, ordre est donné de ne pas faire de plan de plus de quatre ou cinq secondes. Compte tenu de cela, à partir des années 1970, j'ai commencé à faire des plans très longs. Même à l'époque de **Discorama**, une chanson pouvait être contenue en un seul plan. Et puis je suis allé plus loin, j'ai fait les "plans films" : **La Passion selon saint Matthieu**, par exemple, en 58 minutes, entre la Porte de Pantin et la Porte des Lilas. Pour Zaléa TV aussi : je réunissais des amis ou des inconnus, qui parlaient de l'actualité avec des journaux sur la table où ils pointaient leurs sources. Un seul plan de 30 minutes : autour d'eux, entre eux, m'approchant des documents dont ils parlaient. Filmer en continuité est une manière d'hommage à l'attelage de l'espace et du temps. Je pense qu'on s'éloigne de cette télévision *agora* où le citoyen exercerait son droit au débat. Il faut admettre que l'autre peut avoir des points de vue qui enrichissent le vôtre, mais peuvent froisser votre ego. On ne demande à personne d'être parfait ; quand je dis "personne n'est parfait", j'ajoute toujours "et je suis du nombre" !

Propos recueillis par Caroline Terrée, septembre 2009

un film au futur

A propos de **Carnet de notes pour une Orestie africaine**, de Pier Paolo Pasolini, par Mathieu Capel.

De décembre 1968 à février 1969, Pier Paolo Pasolini tourne **Carnet de notes pour une Orestie africaine**, à peu près en même temps que **Porcherie**, et à peine trois mois avant d'entamer le tournage de **Médée** – soit deux des films les plus censément obscurs de leur auteur. En regard les **Notes** semblent limpides : leur forme documentaire respecte globalement la chronologie des tragédies d'Eschyle dont elles préparent l'adaptation de long métrage, linéarité que renforce le commentaire *off* dit par Pasolini.

Le premier montage qu'il propose en avril 1970 est pourtant refusé par son commanditaire. La RAI le considère "comme un film *difficile* et, de ce fait, peu commercable [sic] et difficilement *consommable*" (Roberto Chiesi). Officiellement, le film ne répondrait pas non plus "aux exigences de durée et de facture précédemment convenues". Il faudra la mort de Pasolini pour que le film soit finalement diffusé en salle en novembre 1975, deux ans après avoir bénéficié à Venise d'une unique projection sous sa forme définitive.

Le destin malheureux du **Carnet de notes** a l'avantage de pointer sa relative complexité, surtout quand on le compare à la série des **Appunti** auquel il ressortit *a priori*. Il agrège en effet des matériaux et des séquences hétéroclites : repérages/casting en Tanzanie, en Ouganda et au Tanganyika ; images d'archives de la guerre au Biafra ; scènes "achevées" et à inclure telles quelles dans **L'Orestie** à venir ; ainsi qu'un débat, tourné à l'université La Sapienza de Rome, avec des étudiants d'origine africaine. Toutes ces séquences se répartissent plus ou moins symétriquement autour d'un long intermède musical : la prophétie de Cassandre, mise en musique par Gato Barbieri et chantée par deux interprètes afro-américains (Yvonne Murray et Archie Savage). Films de fiction ou notes documentaires, pareille hétérogénéité est alors inédite dans la filmographie de Pasolini.

Dans l'ensemble parallèle des **Appunti**, **Repérages en Palestine pour L'Évangile** selon

Saint-Matthieu (1964) et **Notes pour un film sur l'Inde** (1967-68) sont les plus proches parents du projet d'**Orestie**. Films (faussement) préparatoires, ils ouvrent une perspective unique sur le travail et la méthode du cinéaste. "Films à faire", selon le mot d'Hervé Joubert-Laurencin, ils sont aussi du cinéma "en train de se faire".

analogie

Cette méthode, Pasolini la définit lui-même ainsi : "Je n'ai jamais eu l'ambition de représenter une époque révolue ; et si j'ai tenté de le faire, ce n'est qu'à travers l'analogie, c'est-à-dire en représentant une époque moderne en un sens analogue au passé." Foin du *peplum* et des décors studio, foin de leurs tentations véristes ou de leur possible scientificité : la recreation analogique procède avant tout d'intuitions poétiques, et convoque, indépendamment de ses lieu et époque d'origine, tout élément susceptible de soutenir les visions pasoliniennes. Aussi les costumes de **Médée** sont-ils d'inspiration africaine, turque, andalouse et mexicaine. Les musiques empruntent aux folklores asiatiques, slaves et arabes – ou au gospel, comme dans **L'Évangile**. Peut-être cette méthode trouve-t-elle d'ailleurs sa source dans les **Repérages en Palestine** : Pasolini y découvre en effet qu'il ne pourra pas y tourner justement son **Évangile** sur les lieux-mêmes, dont les transformations récentes ruinent toute tentative de retrouver (ou de reconstituer) les paysages bibliques – quant aux Palestiniens, "la parole de Jésus n'est pas passée sur eux".

Le **Carnet de notes** fournit le bréviaire de la méthode analogique, constatable ici en chacun de ses plis : ainsi, par exemple, des minutes de casting improvisé qui composent la première séquence du film. La caméra agrippe visages et corps. Mais ces plans "bruts" ne le restent qu'un instant : la voix du cinéaste, déroulant son projet, impose à chacun d'eux un texte, un personnage, interprète ces visages au-delà et presque au mépris d'eux-mêmes. Pasolini





éprouve ici, tant la capacité de ses modèles à se prêter à ce jeu de rôles, que la faculté de son discours, conçu avant même d'arriver en terre africaine, à s'y incarner.

Cette logique de battement entre l'individualité affirmée de la figure – sa sacralité, dans l'esthétique pasolinienne – et son arraisonnement par la fiction mythologique constitue le cœur du film. Et le rend problématique, voire contestable.

Car l'analogie se fonde ici sur une vision sociopolitique proche du mythe du bon sauvage ; pètrie de bons sentiments, certes, mais qui, à force de vouloir trouver dans ces hommes et femmes les correspondants à la fois pré-modernes et contemporains des personnages mythiques, devient volontiers condescendante : ainsi de l'innocence fondamentale de "l'Africain", évoquée dans les premières minutes – et que démentent sans mal les cadavres et exécutions des archives de guerre. Voir encore le débat avec les étudiants africains, dont les arguments ne semblent pas agir autrement que comme les faire-valoir d'un discours d'ores et déjà arrêté.

Néanmoins, ce qui condamne le film ne le rend-il pas justement recevable ? En effet l'analogie a présidé au tournage d'*Œdipe roi* et présidera encore à celui de *Médée*, sans que personne n'y trouve rien à redire. Au contraire, les deux films offrent des solutions représentatives tout à fait passionnantes – toujours sur le dos de ses figurants, sans qu'on puisse toutefois s'en rendre compte. La vision pasolinienne appelle moins d'opposition dès lors qu'elle intègre complètement le cadre fictionnel. A frayer avec les codes du documentaire, elle suscite en revanche des doutes légitimes. Peut-être faut-il voir ainsi dans le *Carnet de notes* l'honnêteté – perverse, oblique – d'un auteur soucieux de mettre sa méthode en balance, d'avouer ses fondements autant que ses travers, en dévoilant un travail fondamental de manipulation, dans tous les sens du terme. Pourtant, cette dimension de commentaire n'obéit pas qu'à de supposés scrupules – si tant est qu'ils existent. Le *battement*, entre plans de qualités différentes (documentaires et fictionnels, "volés" ou mis en scène) ou, au

sein d'un même plan, entre un visage et son personnage – le battement visible, avoué, entre le réel et sa transformation fonde surtout *L'Orestie* comme "intention de film" (Pasolini). Film-à-faire ? Sans doute, mais pas seulement. L'analogie pasolinienne repose sur un "paradoxe temporel" (Joubert-Laurencin) : le passé affleure et persiste dans le présent. En ce sens, on pourrait dire que le film-à-faire prolonge ce paradoxe en lisant dans le film présent son propre avenir. Il invite dans ses brèches les plans imaginaires d'un autre film en gestation. A charge pour les spectateurs de construire ces plans ou, lorsque le second film finit par advenir (comme c'est le cas de *L'Evangile*), d'entendre échos et correspondances. Il y a donc une ubiquité nécessaire du film-à-faire, lui-même et un autre, et surtout pas le même. Mais on y trouve aussi un principe d'auto-contradiction, puisque le "film-outil", sacrifié à un autre, conserve malgré tout identité et autonomie. La preuve avec *Notes pour un film sur l'Inde*, dont le projet n'a jamais été mené à terme. Avec surtout ce projet d'*Orestie*, dont Pasolini savait avant d'en tourner les premiers rushes qu'il n'aboutirait jamais, faute de producteur. Le film répond donc d'une logique d'inachèvement volontaire : en d'autres termes, pris une fois de plus à Hervé Joubert-Laurencin, qui retrouve ce même principe dans les *Appunti di Pétrole*, il est, en tant qu'inachevé, parfaitement achevé. Et en ce sens, parfaitement de son temps, contemporain, en ce tournant de 1970, des avant-gardes artistiques, cinématographiques ou musicales.

oracle

Mais cette logique répond surtout d'une obsession éminemment pasolinienne, cette même obsession qui le porte vers le mythe, et qu'il formule à plusieurs reprises dans ses écrits poétiques. Ainsi dans *Poésie en forme de rose* : "l'histoire ! / Qui nous mène jusqu'à la mort / sans que nous ayons vécu / et nous tient ainsi face à la vie, / à la contempler, comme un débris, / une incroyable possession qui nous échappe." Ou, dans *Les Cendres de Gramsci* : "Ah quand / un temps confus redevient net / dans la mémoire, dans le temps réel qui dérape

quelques instants, quel goût de mort..." Une aversion pour l'histoire, pour le temps et son inéluctable décompte. Nourrie, sans doute, par des données biographiques, l'amour de sa mère, le paradis perdu de l'enfance (de l'état fœtal même), la mort impardonnable de son frère Guido... On n'y reviendra pas ici, sinon au mythe lui-même, qui offre, par sa nature cyclique, son présent renouvelé, l'alternative à l'irréversible. Ainsi d'*Œdipe roi* et sa *cauda* autobiographique, de *Médée*, son centaure, son rite germinateur et l'étrange répétition de la tuerie finale. Ainsi encore des oracles récurrents dans de nombreux films, pour mieux y signifier le travail mortifère du temps, et l'impossibilité d'y échapper...

Voire. Car l'oracle peut rendre d'autres services : et cela n'est sûrement jamais si clair que dans *L'Orestie*, où Pasolini congédie le temps mieux que dans aucun autre de ses films. En témoigne le fameux intermède musical. La dimension pythique et inentendue des prophéties de Cassandre s'incarne dans la partition *free* de Barbieri. De manière tout aussi sibylline (et pour cause), Pasolini décrit la scène comme achevée, à intégrer telle quelle dans le prochain film : la scène oraculaire d'un oracle, donc. A ma connaissance, cette façon de dédoubler l'oracle pour le porter au niveau du film lui-même est un cas unique chez Pasolini. Et de même qu'Agamemnon n'entend rien des avertissements de Cassandre, difficile de ne pas être intrigué : à quoi donc ressemblerait le film à venir ? Les séquences suivantes, où les Furies se figurent en arbre ou en lionne blessée, n'apportent aucune certitude, comme toute autre séquence décrite comme achevée. Chercher des réponses dans les films antérieurs et postérieurs semble tout aussi vain. *L'Orestie* visiterait a priori des régions cinématographiques encore inconnues des spectateurs pasoliniens. La temporalité de l'intermède surtout est douteuse : la scène présente figure son futur sans que celui-ci en soit réellement discernable. Plus loin, d'où tirerait-elle justement le pouvoir d'être à la fois présente et future – pire : en tant qu'enregistrement, elle est forcément passée.



Comme l'affirme Clément Rosset, l'oracle ne dit jamais que la "nécessité asphyxiante du présent", dans la mesure où rien n'arrive jamais que le présent. Mais ce faisant, l'oracle rompt l'ordre du temps. L'intouchable succession du passé au futur en passant par le présent, ou plutôt, notre *représentation* d'un temps linéaire et irréversible s'effondre sur elle-même. Comment ? Par la grâce d'un tour de passe-passe linguistique et cinématographique, qui consiste, tout simplement, à conjurer le film au futur. Le *Carnet de notes* est au futur, et non au conditionnel, mode privilégié du film-à-faire.

La première séquence de débat entre Pasolini et les étudiants de l'Université de Rome donne lieu à un échange proprement incroyable, un simple accroc, une "erreur" que les sous-titres français, malheureusement, ne retranchent pas tout à fait. *Stricto sensu*, Pasolini demande si "ce film devrait être tourné dans l'Afrique contemporaine de 1970", ou s'il conviendrait de l'"antidater", pour "le tourner dans l'Afrique de 1960". A quoi l'un des intervenants répond que le film "aurait bien plus de valeur s'il était tourné dans les années 60"¹.

Prenons ce dialogue au pied de la lettre : comment, fin 1969 – début 1970, date à laquelle sont prises ces images, serait-il possible de *tourner* un film dans les années soixante, ou même le penser ? Comment antidater le processus de fabrication d'un film, comment antidater le présent de l'enregistrement ? En somme, le film au futur n'est pas de la science-fiction. Il n'est ni un essai de prospective, ni un programme. Le film au futur désorganise fondamentalement le temps linéaire. Peut-être débouche-t-il même sur le néant de l'absence même de temps – sur l'absence même de film : pour cette raison, jamais aucune *Orestie africaine* n'a jamais vu le jour. "Celui qui n'est pas né est bien le seul à vivre ! Il vit, puisqu'il vivra, et tout sera sien, / est sien, fut sien !" lit-on dans *Poésie en forme de rose*.

Dans ce cadre, on comprend mieux le très bel envoi qui clôt le film : "Les problèmes ne se résolvent pas, ils se vivent. Et la vie est lente. La marche vers le futur n'a pas de solution de continuité. Le travail d'un peuple ne connaît ni

rhétorique ni délai. Son futur est dans sa fièvre du futur. Et sa fièvre est une grande patience." Le néant pasolinien, cette synthèse du moderne et de l'ancien dans l'à venir, revendique une portée éminemment politique – un possible à saisir dans toute sa richesse, selon une temporalité autre. Nul autre de ses films ne l'a dit avec plus de clarté.

Question, pourtant : la transformation de cette esthétique en une pragmatique n'en serait-elle pas la ruine ? Le "débat" avec les étudiants de Rome trahit une rupture entre l'intuition esthétique de l'un et les exigences socio-historiques des autres. Il confirme l'étanchéité du monde "réel" au monde illusoire des arts. La question de la synthèse des temps en cache donc une autre : la convergence et la confusion de ces mondes soi-disant distincts. Le futur est poétique, et ne saurait être autrement.

Mathieu Capel

¹ Cette question renvoie de fait à l'histoire récente de l'Afrique, et à la décolonisation, comme le rappelle Pasolini à la fin du film : "Mon film sera très daté, comme on l'a dit, 1960, l'année où la plupart des Etats africains ont récupéré très rapidement un retard séculaire, millénaire, en gagnant l'indépendance, la démocratie. La conclusion même ne peut être que datée, et se rapporter à l'idéologie africaine de ces années qui a pris pour symbole Senghor, le président du Sénégal. L'idée que l'Afrique nouvelle, celle du futur, ne peut être qu'une synthèse de l'Afrique moderne, indépendante et libre, et de l'Afrique ancienne." On note ici encore le jeu des temps et l'incessant passage entre passé et futur.

Carnet de notes pour une *Orestie africaine*

1969, 70', noir et blanc, documentaire

réalisation : Pier Paolo Pasolini

production : Cineteca Bologna,
la ID cinematografica

En 1969, Pasolini voyage à travers la Tanzanie et l'Ouganda à la recherche des décors et des personnages de son prochain film : une adaptation de l'*Orestie* d'Eschyle dans l'Afrique contemporaine.

Le film ne verra jamais le jour, mais les notes filmées (et montées) par le cinéaste offrent une médiation sur l'indépendance, les promesses de la démocratie et le passage de l'âge archaïque à la civilisation moderne.

L'*Orestie* d'Eschyle met en scène la naissance de la démocratie par laquelle les hommes se libèrent du règne de la violence mythique pour instaurer le régime rationnel de la justice. Transposer ce récit occidental des origines dans l'Afrique des années 1960, c'était pour Pasolini interroger le moment historique où les pays africains décideraient de leur avenir. Face à la convoitise des puissances communistes et capitalistes, Pasolini rêve pour les peuples d'Afrique d'une démocratie qui intégrerait la tradition et le sacré. Sans doute les *notes* sont-elles une manière de signifier que le film n'était pas possible et d'en conserver les intuitions à l'état d'hypothèses, images d'archives, interviews, essais, répétitions, réserve critique imposée par Pasolini à lui-même pour préserver la vivacité de sa pensée et de ne pas transformer le vœu qu'il fait pour l'Afrique en une falsification naïve. Qu'est-ce d'ailleurs que l'Afrique ? L'Afrique n'existe pas, lui dit un étudiant. S. M.



marcel l'herbier, auteur avant l'heure ?

Notes à propos de **Autour de L'Argent**, de Jean Dréville, et **Marcel L'Herbier, poète de l'art silencieux**, de Laurent Véray, par Carole Desbarats.

Le film de Marcel L'Herbier, **L'Argent** (1929), est considéré, à juste titre, comme une œuvre novatrice. Il a été l'occasion d'un des premiers *making of* marquants de l'histoire du cinéma français. En effet, pendant le tournage, Jean Dréville a filmé répétitions, travellings vertigineux, trucages, machineries, bref, l'élaboration d'une œuvre, vue depuis ses coulisses. **Autour de L'Argent**, tourné en muet en 1928, a été sonorisé en 1971, avec une voix de commentaire dite par Jean Dréville lui-même.

Dréville a choisi d'ouvrir son film par la grande scène torride à souhait entre Alcover et Brigitte Helm : ce corps à corps d'un homme et d'une femme fait autant penser à une scène de sexe qu'à une lutte de deux personnages antagonistes. Pourtant, ce n'est pas l'aspect que Dréville mettra le plus en avant, lui préférant la description de la fabrication de l'œuvre, dans un montage un peu *cut* qu'il dit devoir à l'influence d'Eisenstein et par lequel il met en valeur tous les aspects du cinéma en tant qu'artisanat.

Et c'est bien là le paradoxe passionnant du travail de Dréville : non seulement il ne s'intéresse pas spécialement à la thématique du film, mais, alors qu'il se trouve sur le tournage d'un des films les plus chers de l'histoire du cinéma français muet, il s'attache à toutes les pratiques de compagnonnage du cinéma, mettant en avant les machinos presque autant que les acteurs. Le commentaire sonore de 1971 va dans ce sens, avec une véritable jubilation qui perce dans la *voice over*, quand il vante les 100 000 mètres de pellicule et les 2000 figurants qui envahissent la Bourse pendant trois jours. On sent également une grande admiration pour Barsacq et Meerson qui avaient reconstruit en décors l'intérieur de la Bourse, allant jusqu'à organiser un système de pneumatiques qui fonctionnait sur le grand plateau des studios Pathé. Le plaisir de Dréville à filmer depuis les passerelles de la rue Francœur à presque 15 mètres de hauteur est évident : il se délecte visiblement à montrer l'extinction des projecteurs, un à un.

Ainsi, Dréville met en avant l'aspect collectif de la fabrication d'un film – c'est assez rare pour que l'on s'en félicite, – de manière presque vulgarisatrice, et son film peut se voir autant sous cet angle que sous celui du tournage de **L'Argent**. En fait, cette exaltation du travail d'équipe en arriverait presque à faire passer le film de L'Herbier au second plan : non seulement, comme on l'a déjà dit, il n'évoque que très peu le sens même de l'œuvre, mais il escamote presque la place du réalisateur.

Dréville était-il peu sensible à la notion d'auteur ? Certes, en 1928, époque du tournage, on ne saurait s'en étonner ; mais le commentaire de 1971 peut surprendre puisque, d'une part, l'école de la Nouvelle Vague est passée par là, et que d'autre part, L'Herbier lui-même s'était mis en position d'auteur, non pas sur un plan théorique mais en pratique. Il suffit de repérer le visage du cinéaste au début de **Autour de L'Argent**, pour le retrouver dans de multiples plans du film de Dréville, comme le cinéaste omniprésent qu'il était, au porte-voix, près des machinos devant un travelling circulaire, près des figurants, etc. Les plans pullulent, mais Dréville ne désigne nommément le cinéaste dans son commentaire que dans de rares occasions, en particulier lorsque L'Herbier travaille avec ses acteurs, faisant reprendre une scène, *modelant* ses comédiens, faisant presque corps avec le duo. Or, tous ces diaboliques mouvements d'appareil qui émerveillent Dréville, ces foules de figurants, sont là pour répondre au désir d'un réalisateur, pour traduire sa vision du monde ou plus étroitement, son interprétation de l'œuvre de Zola dont **L'Argent** est adapté. On a l'impression que Dréville filme son propre désir de cinéma, là où L'Herbier, lui, met en scène un film sur... le désir !

Sur ce sujet précisément, le film de Laurent Véray, **Marcel L'Herbier, poète de l'art silencieux**, arrive à point nommé. Disons tout de suite que le titre est usurpé, le film ne s'attardant pas tant que cela sur la notion de poète. En revanche, ce documentaire, pas uniquement

centré sur **L'Argent**, présente l'intérêt certain de se focaliser sur la thématique du désir.

Quand Laurent Véray nous montre à nouveau la séquence qui ouvrait le film de Dréville, la grande scène entre Alcover et Brigitte Helm déjà citée, la sensualité de la lutte entre ces deux personnages saisit encore une fois. Quand, en deux phrases, lors d'un entretien, Noël Burch parle de l'érotisation du rapport des personnages à l'argent, on en sait long sur ce film-là. Par son montage et le choix des extraits, Laurent Véray met en valeur les plans subjectifs des regards de Saccard (Alcover) sur les jambes des femmes ; il souligne la présence du désir qui passe de l'argent au sexe dans l'œuvre de L'Herbier, et c'est justice, parce que l'on tient bien là une des grandes forces de **L'Argent**. Dans une intuition pré-lacanienne, L'Herbier fait ressentir que l'argent est le "signifiant majeur" qui, circulant d'un corps à l'autre, fait transiter le désir. Du coup, les informations sur le budget colossal du film (3 millions de Francs au départ, auxquels s'ajoutent 2 millions de dépassement), les milliers de figurants, les mois de tournage ou la complexité des mouvements d'appareil prennent un sens différent.

Par ailleurs, le documentaire de Laurent Véray permet de replacer **L'Argent** dans la filiation d'autres films sur le désir, ceux de Stroheim par exemple, ou d'œuvres dont le personnage principal est fascinant alors qu'il incarne les valeurs du Mal (Alcover interprétant Saccard), à l'instar du héros de **Forfaiture** (1915) de Cecil B. de Mille que L'Herbier admirait tant.

Sur un autre plan, la description des rapports de L'Herbier avec son producteur Jean Sapene – jusqu'au fameux coup de poing entre le producteur et le cinéaste – est éclairante. Il faut dire que Sapene était très interventionniste, du scénario au tournage en passant par le découpage. L'Herbier, pour le contrer, avait essayé d'obtenir la nomination d'un administrateur qui ferait tampon entre le tycoon et lui, sans succès. Par la description de cette résistance, on comprend mieux que L'Herbier concevait la réalisation d'un film comme la création d'une œuvre d'art. D'ailleurs, la force de cette position est manifeste dans les extraits d'une



Autour de L'Argent

1928, 40', noir et blanc, documentaire
réalisation : Jean Dréville
production : Cinégraphic Films L'Herbier

Réalisées en 1928 sur le tournage de **L'Argent** de Marcel L'Herbier, ces "Indiscrétions cinégraphiques commises en cours de réalisation" ont pour auteur un jeune homme alors âgé de 22 ans. Sonorisé en 1971 à partir de l'enregistrement du commentaire de Dréville lui-même en 1928, **Autour de L'Argent** est un documentaire exceptionnel sur les coulisses du cinéma muet.

Coup de maître de la part d'un tout jeune homme, alors photographe, pour qui les inventions formelles des avant-gardes ne semblent pas avoir de secret, **Autour de L'Argent** va lancer la carrière de cinéaste de Dréville, qu'il poursuivra par quelques documentaires (dont un réalisé avec Joris Ivens), puis par des films de fiction. L'audace est bien ce qui séduit dans ce film "indiscret", qui force les murs des studios Pathé de la rue Francœur à Paris pour nous faire pénétrer au cœur d'une époque : l'âge industriel du cinéma muet. Le cinéma apparaît comme une énorme usine dans laquelle s'agitent des armées de figurants et de techniciens comme dans la *Métropolis* de Fritz Lang. Pourtant, entre les pans du décor immense, sous un ciel de projecteurs, les mains tournent encore les manivelles. Et si la technique est partout, tout le génie de la mise en scène consiste à la faire oublier par d'incroyables mouvements d'appareils, souvent rendus possibles par des bricolages de fortune. **S. M.**

Marcel L'Herbier, poète de l'art silencieux

2007, 54', couleur, documentaire
réalisation : Laurent Véray
production : Carlotta Films, AFRHC

De l'avis de nombreux critiques de son temps, Marcel L'Herbier (1888-1979) fut pour le cinéma muet le pendant européen de David W. Griffith : un pionnier du cinématographe enfin devenu art. Construisant son film sous la forme d'une enquête, Laurent Véray suit le comédien Frédéric Pierrot sur les traces du cinéaste et fait émerger, d'extraits de films en témoignages et propos de L'Herbier lui-même, le génie singulier de ce poète de l'image.

À partir des Archives françaises du film à Bois-d'Arcy, le film invite à une plongée dans l'œuvre muette d'un cinéaste qui consacra sa carrière à sonder le "mystère de la caméra". Sont explorés les débuts de ce jeune étudiant en Lettres qui découvre les pouvoirs du cinéma au sein du Service cinématographique de l'armée. Les extraits de ses premiers films (*Rose-France*, 1919 ; *L'Inhumaine*, 1924), appuyés par des textes d'époque, font apparaître la sophistication en même temps que la modernité de l'œuvre naissante. Mais c'est à travers une analyse minutieuse de **L'Argent** (1928) que nous pénétrons véritablement la puissance créatrice de L'Herbier. François Albéra ou Noël Burch, entre autres historiens, révèlent toute la subtilité de ce drame du pouvoir et du désir, un film au budget colossal et aux ahurissantes innovations techniques. Considérée par son auteur comme son "chant du cygne", cette œuvre fit de lui l'égal de ses grands modèles, Cecil B. DeMille et Erich von Stroheim. **D. T.**

conférence donnée en 1969 où l'on voit le cinéaste, certes vieilli mais toujours convaincu, défendre l'idée que l'art cinématographique n'est pas le septième des arts mais qu'il est différent. L'Herbier s'était attaché à cette légitimation dans les articles écrits pour la revue **Cinéa** aussi bien que dans de multiples conférences, et ce, depuis les années 1920. Cette *Défense et Illustration* va jusqu'à une position très forte sur la question de l'adaptation : il réclame que l'œuvre adaptée ne soit qu'un simple matériau (d'où probablement ses ennuis avec les ayants droit de la famille Zola pour **L'Argent**).

Face à ces documents précieux, à cette mise en valeur du sens profond d'une œuvre, on peut regretter que le documentaire de Laurent Véray n'ait pas une structure plus rigoureuse qui nous permette de mieux en comprendre le titre ("poète de l'art silencieux"); mais les quelques incursions autour de **L'Inhumaine** (1924), de l'importance de Mallet-Stevens, voire de la biographie du cinéaste, restent intéressantes. On soulignera, pour terminer, la force remarquable du commentaire musical de Martin Wheeler, dont la puissance originale s'accorde bien à l'œuvre de L'Herbier.

En tournant **Autour de l'Argent**, Dréville avait le sentiment de dévoiler les secrets de fabrication du cinéma, comme en témoigne le premier intertitre de son film : *Indiscrétions cinématographiques commises en cours de réalisation*. En regard, les commentaires de L'Herbier lui-même méritent d'être cités¹. Il avait commencé par une injonction à laquelle Dréville s'était plié : "Vous aurez une petite caméra portable (...) et vous ferez ce que vous voudrez à condition que je ne vous trouve jamais sur mon chemin." Et il poursuit : "Si bien que pendant toute la durée du film (au moins trois mois et demi), ce pauvre Dréville a vécu à quatre pattes : il était sous les travellings, sous les fauteuils, dans les cintres, enfin on ne le voyait jamais. Et ce qu'il a fait reste un témoignage captivant sur ce qu'était un grand film à l'époque du muet."

Et autant laisser le dernier mot à L'Herbier sur son propre film : "**L'Argent** est le drame d'une communauté; il faut donc que les forces qui luttent contre les autres soient mises perpétuellement en présence. D'où cette agitation forcenée, ces champs toujours *meublés*, ces va-et-vient autour de cet argent dont Zola disait qu'il est le *fumier sur lequel pousse la vie*."

Carole Desbarats

¹ Ces citations ne figurent pas dans les films dont nous parlons mais sont extraites d'un entretien avec Jean-André Fieschi, reproduit par Noël Burch dans **Marcel L'Herbier, Cinéma d'aujourd'hui**, Ed. Seghers, 1973, p.112.

siffler en travaillant

Notes sur **Otar Iosseliani, le merle siffleur**, de Julie Bertuccelli, par Frédérique Berthet.

Julie Bertuccelli : "C'est quoi le contraire du merle chanteur?"

Otar Iosseliani : "Quelqu'un qui travaille tout le temps!"

En 2005-2006, Otar Iosseliani préparait **Jardins en automne**, qui reste son dernier film à ce jour. Julie Bertuccelli l'a suivi et interrogé, des 220 feuilles d'un *story-board* dessiné sous nos yeux à la dernière journée d'un tournage pluvieux. Elle en a tiré un récit en "286 collures", ponctué de brefs extraits de films tournés pour certains avant son départ de Géorgie (**Il était une fois un merle chanteur**, 1970; **La Chute des feuilles**, 1966), pour d'autres après son installation en France (**La Chasse aux papillons**, 1992; **Lundi matin**, 2001; **Brigands, chapitre VII**, 1996; **Adieu, plancher des vaches!**, 1999). Badinerie technique avec son chef opérateur William Lubtchansky ou bras de fer répétés avec l'extraordinaire productrice Martine Marignac sur le nombre de semaines budgétées, de sangliers à filmer ou de mètres de pellicule qui finiront au "chutier", le portrait du cinéaste en créateur sûr de son art, fin et obstiné, ne ressemble guère à celui du nonchalant Guia de **Il était une fois un merle chanteur**.

Certes, Otar Iosseliani distribue les mêmes sourires contagieux que Gela Kandelaki; il aime, comme lui, les chants poussés en fin de banquets, ponctuations essentielles de la culture géorgienne, et lorsqu'il reçoit la pianiste de son film, écoute en connaisseur les **Gymnopédies de Satie**. S'il y a du merle en Iosseliani, si hérons, guépards et Michel Piccoli grimpé en vieille dame épataante viennent dire la fantaisie dans les labeurs de la création, il ne pouvait pas être chanteur. Julie Bertuccelli l'a bien saisi, mais *siffleur*. A la dernière demi-heure du film, le tournage de **Jardins en automne** commence. Après le réglage des 213 plans-séquences prévus par le scénario, une ultime répétition avec Pierre Etaix et Jean Douchet aux abords d'un cercueil, ou la vérification des affiches d'un décor ("Tu veux rendre mon film politique ou quoi? Bien collé, bien

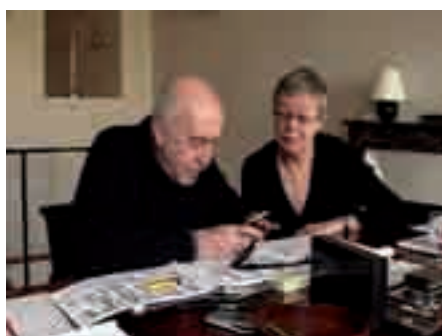
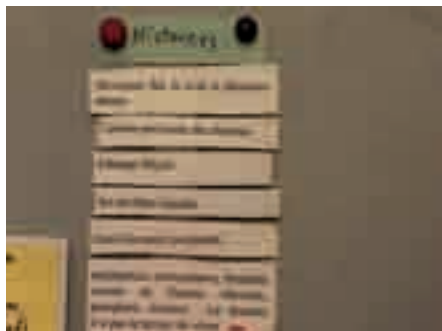


droit... ce genre de truc communiste, ça je déteste!" lance-t-il à Manu de Chauvigny), le vieil Iosseliani, dans la verdeur de ses 70 ans passés, lance enfin la première prise de la caméra d'un improbable... coup de sifflet!

otar est de retour

Dans **Depuis qu'Otar est parti** (2003), Julie Bertuccelli racontait l'histoire d'un autre Otar exilé en France, un absent, dont parlaient trois femmes de générations différentes, restées dans la Géorgie d'aujourd'hui. Ce premier long métrage de fiction devait toutefois beaucoup à Otar Iosseliani : la jeune réalisatrice, de 34 ans sa cadette, avait travaillé six mois sur le tournage de **La Chasse aux papillons**, en 1992 près de Tbilissi, et était tombée amoureuse de son pays natal, comme auparavant elle avait succombé au charme de son cinéma. En élisant une rencontre parmi celles qui l'avaient faite cinéaste (elle a également été assistante de Krzysztof Kieslowski, Bertrand Tavernier, Emmanuel Finkiel, Rithy Panh), Julie Bertuccelli avait en quelque sorte placé son cinéma sous le signe d'"Otar". Et de fait, si **Depuis qu'Otar est parti** signifiait de manière oblique, par la fiction, son attachement à Otar Iosseliani, **Le Merle siffleur** l'atteste cette fois sans détours.

Comme tous les grands opus de la série **Cinéma, de notre temps**, ce film de 92 minutes brosse le portrait d'un cinéaste au travail tout en enregistrant le lien essentiel tissé entre filmeur et filmé. O. Iosseliani s'adresse à J. Bertuccelli comme "collègue", l'invitant à sortir de sa position de témoin du film en train de se faire (**Jardins en automne**) pour celle de cinéaste avec qui dialoguer : "Il y a [dans le scénario] 10 % de ce qu'on avait dans la tête... Pour Fellini, c'est 5%... C'est le cas de tous nos collègues, y compris de *toi*." Il aime l'interroger à son tour : "Toi aussi tu te fous des dialogues?" ou "tu en fais-toi [des *story-board*]" Cette complicité soutient le cinéaste : "Le scénario, c'est beaucoup de travail dans la solitude; quand tu es là, ça va encore..." Et c'est probablement ce lien qui autorise Julie Bertuccelli à



Cinéma, de notre temps Otar Iosseliani, le merle siffleur

2006, 92', couleur, documentaire
réalisation : Julie Bertuccelli
production : AMIP
participation : CNC, Ciné Cinéma, Procirep, Angoa-Agicoa

enregistrer les moments de faiblesse du vieil homme ("Je suis fragile, chaque mot que tu me dis... cela commence à me faire douter" lance-t-il à sa productrice ; laquelle rétorque intraitable : "c'est le but de la manœuvre !"), et ses remèdes pour tenir : de bonnes vieilles bouteilles de vin rouge ou de vodka. Il n'est alors pas anodin que **Otar Iosseliani, le merle siffleur** enregistre les périodes de travail les plus pénibles au cinéaste, l'écriture et le tournage, et s'arrête avant celle qui lui est la plus agréable, le mixage, le montage son. Le documentaire est en effet plus qu'un regard de cinéaste sur les *jardins* d'un créateur : il procède d'une délicatesse amie ; il est la compagnie offerte par Julie Bertuccelli à la préparation et la tension d'un film d'*automne*.

L'essentiel, c'est qui va où

"Je ne suis pas un cinéaste, je suis un *ballet maestro*" commente amusé Otar Iosseliani alors qu'il vient de régler le déplacement de ses acteurs dans le hall d'un vaste hôtel particulier. Dans une autre séquence, il précise encore ne pas supporter les "trucs" et les "clichés" des comédiens professionnels. A l'image de la vieille Narda Blanchet présente dans tous ses films français jusqu'à **Lundi matin**, il leur préfère les personnes "simples", "normales", qui "se conduisent comme il faut". Cette attention aux déplacements se porte sur les hommes comme sur les bêtes, dont le passage dans ses films est autant signe du merveilleux qu'admiration de la puissance souveraine des corps fauves ; elle régit également son mode privilégié de filmage, le plan-

séquence, et semble même commander sa propre manière de se mouvoir dans l'espace, aux côtés de ses collaborateurs et face à la caméra de Julie Bertuccelli. Otar Iosseliani a le goût et le don pour l'écriture kinesthésique du mouvement.

Ainsi, par exemple – au terme de la première demi-heure du **Merle siffleur**, – de la série de négociations avec la productrice, occasion d'une très belle démonstration d'éloquence gestuelle. "Je trouve que c'est trop long !" martèle Martine Marignac. Otar Iosseliani sort son chronomètre, et nous assistons à cette scène muette : *story-board* ouvert, le cinéaste suit méticuleusement les mouvements d'un personnage imaginaire, les accompagne de petits battements souples de la main, scrute cette scène qui n'existe pas encore et conclut, scientifique, qu'elle dure "deux minutes" ! Un film en préparation, qu'est-ce sinon du rêve partagé ? Et un film tourné, qu'est-ce sinon le lieu d'un ajustement – ajustement entre une idée et le réel de sa mise en boîte ? En visite dans l'appartement qui servira de décor naturel, Otar Iosseliani a cette phrase mi-amusée mi-sentencieuse : "Qu'importe le décor, l'essentiel c'est qui va où." Le travail du *maestro*, tel qu'on l'appréhende à travers le regard de Julie Bertuccelli, pourrait relever tout entier de cet axiome.

Otar Iosseliani, le merle siffleur filme en effet les méandres de la création, entre ce qu'il faut tenir et ce qui peut être abandonné, pour arriver à l'essentiel. De ce point de vue, la scansion des réunions de production, dans sa dimension pratique, a aussi valeur de métaphore.

Julie Bertuccelli suit Otar Iosseliani tout au long de la préparation de son film **Jardins en automne**, du découpage à la dernière journée de tournage, en passant bien entendu par un montage financier ardu, qui permet d'éprouver toute l'obstination et la rouerie du cinéaste géorgien – une voix parmi les plus singulières et les plus drôles du cinéma contemporain, comme en témoignent de judicieux extraits.

"L'essentiel, c'est qui va où." Cette formule n'est certainement pas exempte d'autodérision. Mais elle révèle la maturité d'un cinéaste, sûr que son art exige une forme de simplicité – dans le même registre, on évacue aussi les répliques ciselées et les textes trop bien appris au bénéfice de l'improvisation, car après tout, "on n'est ni Molière, ni Schiller". Mais cela ne va pas sans contradictions. On goûtera ainsi les empoignades avec Martine Marignac, sa productrice, à l'affût d'économies de pellicule et d'argent autour de quelques sangliers, également avertie des manies d'un Iosseliani qui semble chaque fois oublier son horreur du film trop long. La tension permanente à laquelle se soumet le cinéaste (justifiant à l'occasion son goût pour la boisson) est néanmoins parente d'une stimulante fantaisie. Les extraits d'**Adieu, planchers des vaches** (1991), **La Chasse aux papillons** (1998) ou Michel Piccoli déguisé en vieille matrone (**Jardins en automne**) peuvent aisément en convaincre. M. C.

Comment concilier le désir de filmer toutes les séquences nécessaires au récit (l'huissier insomniaque doit être vu en train de lire Rabelais, le spectateur doit apprendre qu'il est le fils d'Isidore, etc.) et l'intransigeance finale d'un film qui ne dépasse pas les deux heures puisque le cinéaste géorgien "n'est pas comme Rivette" (Martine Marignac)?

A travers les péripéties de la préparation et du tournage, Julie Bertuccelli dessine ainsi un mouvement d'ensemble qui ressort de son utilisation des extraits de films. Elle les introduit de façon a-chronologique, selon deux principes : un premier évident où l'image vient illustrer les propos que l'on vient d'entendre ; et un autre plus souterrain qui rythme en trois temps la création. Il y a d'abord l'heure légère de l'imagination au pouvoir, lorsqu'il s'agit de **chanter** ou **chasser** les idées pour le scénario (*Il était une fois un merle chanteur*, 1970 ; *La Chasse aux papillons*, 1992) ; vient ensuite la gravité d'un premier rendez-vous qui pourrait se tenir le **Lundi matin** (2001), où les échanges rusés avec la productrice sont ponctués d'extraits de *Brigands* (1996) ; enfin, le temps du tournage est à bien des égards celui de la perte des rêves (*La Chute des feuilles*, 1966) et d'un final un peu mélancolique (*Adieu, plancher des vaches !*, 1999).

Le film de Julie Bertuccelli s'achève avec la dernière prise de *Jardins en automne* où l'équipe applaudit longuement Otar Iosseliani, et sur cette réponse du maître : "On va essayer de continuer à vivre..." Pour un cinéaste qui fit un film d'amour amer sur l'histoire de son pays natal (*Seule, Géorgie*, documentaire de 1994), le cinéma apparaît ici comme le lieu de l'être ensemble, et Julie Bertuccelli celle qui regarde le (un peu moins) *Seul, Iosseliani*.

Frédérique Berthet

la maison cinema novo et le monde

En regard de quelques documentaires, notes sur le mouvement brésilien à travers le temps.

"Le cinéma comme maison des sans-abris de l'image, exposée aux intempéries de l'histoire et du monde, mais aussi port d'attache d'où repartir dès que le vent de l'image se lève." (Patrice Rollet 1).

Joaquim Pedro de Andrade a déjà réalisé plusieurs courts métrages et un long métrage, *Le Prêtre et la jeune fille* (1965), quand il signe *Cinema Novo* (1967), un documentaire sur le mouvement dont il est lui-même un des membres phares. Il filme ses confrères et amis en action, de l'écriture à la présentation de leur film, et offre ainsi un plan en coupe d'un mouvement alors à son climat.

De nos jours, les réalisatrices Dominique Dreyfus et Alice de Andrade offrent un regard rétrospectif et historique sur cette *nouvelle vague* qui a agi le Brésil autant qu'il a été agi par elle. Dans *Cinema Novo, l'âge d'or du cinéma brésilien* (2007), Dominique Dreyfus interroge les réalisateurs toujours vivants du mouvement et parcourt les images d'archives pour en reconstituer l'histoire, de sa naissance à sa mort, puis à sa possible descendance. Dans *Histoires croisées* (2008), la fille aînée de Joaquim Pedro de Andrade retrace la courte carrière de son père, liant histoire familiale et histoire du Brésil. Côte à côte, les trois films tissent un lien profond entre passé et présent, entre un cinéma et un pays.

un dragon à plusieurs têtes

Si Glauber Rocha est la figure la plus fameuse du groupe, ce n'est pas seulement parce qu'il a bénéficié d'une reconnaissance internationale (le prix de la mise en scène au festival de Cannes pour *Antonio das Mortes* en 1969), c'est aussi qu'il a souvent joué l'agitateur, l'attaché de presse pour ses confrères, défendant leurs films au Brésil comme à l'étranger. Les *Cinema Novo* de 1967 et 2007 illustrent l'adage de Glauber Rocha selon lequel le mouvement serait "un dragon à plusieurs têtes".

En effet, Joaquim Pedro de Andrade choisit cinq réalisateurs à des étapes différentes comme pour dresser le portrait d'un seul et

grand film type estampillé "Cinema Novo" : cette même année, Léon Hirszman travaille sur le scénario de *Garota de Ipanema*, Domingos de Oliveira cherche des financements pour *Todas as mulheres do mundo*, Glauber Rocha dirige les acteurs de *Terre en transe*, Arnaldo Jabor monte *A Opinião pública* et Carlos Diegues présente aux spectateurs *A Grande Cidade*. Il faudrait adjoindre un sixième film, en miroir : celui que l'on est en train de voir et que réalise Joaquim Pedro de Andrade, tant il est conforme en pratique à la liberté de ton et à la recherche qu'il théorise. Les mouvements de caméra et le montage musical participent à l'énergie des réalisateurs filmés au travail. Lors d'une réunion rituelle au café, la caméra passe de visage en visage liant les cinéastes les uns aux autres autour d'une identité commune. Cet aspect militant différencie le Cinema Novo des autres *nouvelles vagues du monde* : si chaque réalisateur garde son individualité, tous ont le sentiment de faire partie d'un projet collectif, de poursuivre un même objectif.

Le *Cinema Novo* de Dominique Dreyfus reprend ce procédé en articulant les paroles de sept réalisateurs, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Walter Lima Jr, Paulo César Saraceni, Nelson Pereira Dos Santos, Walter Salles et Fernando Mereilles. La parole des uns complète celle des autres, semblant expliciter les enjeux de la réunion filmée par Pedro de Andrade quarante années plus tôt et que Carlos Diegues résume ainsi : "Notre but était de changer l'histoire du cinéma, changer l'histoire du Brésil et changer l'histoire de la planète."

une histoire du cinema novo

Le Cinema Novo naît dans un contexte de renouveau général. La construction de la capitale de Brasília, de 1956 à 1960, donne une fièvre d'agir aux Brésiliens et s'accompagne d'une renaissance artistique aussi bien théâtrale, musicale que cinématographique. Mais si la bossa nova montre le Brésil comme un pays rêvé, le Cinema Novo, quant à lui, s'attache à représenter un pays pauvre et opprimé, ce qui le rend moins facile d'accès. **Brasília** :



contradictions d'une ville nouvelle (1967) par exemple, documentaire de Joaquim Pedro de Andrade, se fait le témoin d'une désillusion : Brasília n'échappe pas à son destin de métropole latino-américaine, un centre actif encerclé de bidonvilles. Autant dire que l'accueil de ce film polémique est plutôt mitigé. Ce dévoilement des illusions d'un pays naît, de plus, dans un contexte cinématographique peu favorable : sont alors en vogue les comédies musicales et surtout les films sérieux du studio de la Vera Cruz, qui véhiculent une image rétrograde du pays. Au contraire, le Cinema Novo veut montrer une image moderne de la culture brésilienne et trouve pour cela des moyens cinématographiques novateurs ; il bénéficie d'évolutions technologiques décisives : la pellicule Kodak 500, plus sensible, permet de limiter l'éclairage additionnel tandis que des caméras plus maniables autorisent toutes les expérimentations. "Le montage, dit Glauber Rocha, c'est de la batterie. La caméra écrit, chante, danse."

Les deux **Cinema Novo** et **Histoires croisées** reviennent sur une figure centrale et pourtant à part de ce cinéma : Nelson Pereira Dos Santos, de douze ans leur aîné, a profondément influencé les membres du mouvement. Ce grand frère ouvre, en effet, la voie dès 1955 avec **Rio 40 Graus**. Dans une veine néoréaliste, tourné dans la rue, avec des acteurs choisis parmi la population, le film ne suit pas un personnage et n'a ni début ni fin. C'est une saisie de réel brute et inédite. Le personnage cesse alors d'être un outil d'identification pour s'ériger en allégorie politique, procédé que Glauber Rocha comme Joaquim Pedro de Andrade poursuivront à leur manière dans **Antonio das Mortes** et **Macunaima**, en 1969. Suivant Nelson Pereira Dos Santos, le Cinema Novo porte en étendant une conscience à vif du présent. Si le coup d'état de 1964 nourrit dans un premier temps la révolte artistique, l'élan créateur est toutefois brisé par l'Acte Institutionnel No.5 du 13 décembre 1968, signant le début d'une dictature avouée où tous peuvent être censurés et arrêtés. Dès lors, chaque film devient une forme de détournement, ce que montre bien **Histoires croisées**. Dans **Les**



Conspirateurs (1972), une relecture de la Conjuración du Minas à la fin du XVIII^e siècle, Joaquim Pedro de Andrade utilise le prisme de l'histoire pour évoquer la tyrannie des années 1970. Les disputes du couple de la comédie érotique **Guerre conjugale** (1974) sont tout aussi métaphoriques. Quant à Glauber Rocha, il s'exile en 1971 pour tourner en Espagne, au Chili, au Portugal, des films toujours plus expérimentaux. Baiser ou s'exiler deviennent les seules façons de faire du cinéma libre : le fondement même du Cinema Novo, filmer la réalité de façon frontale, s'avère impossible. Le projet du Cinema Novo meurt ainsi avec la dictature.

ressusciter le cinema novo

Lorsque Joaquim Pedro de Andrade suit, dans **Cinema Novo**, Domingos de Oliveira qui s'entretient avec un banquier, une voix off indique, non sans dérision, que cette scène est vraie et qu'elle est jouée pour la première fois. Quarante ans plus tard, pour Alice de Andrade, il s'agit au contraire de retrouver le paradis perdu de la première fois et d'en mesurer la perte : c'est l'image métaphorique de la maison familiale détruite qui ouvre et ferme son film, la même maison qui accueillait les amis du Cinema Novo. De la pellicule a été retrouvée dans les ruines : c'est comme si la maison saignait du cinéma, commente Walter Lima Jr. Ainsi le Cinema Novo vit à travers ses "enfants", symboliques ou génétiques. Les cinéastes d'aujourd'hui s'éloignent à nouveau d'un Brésil de carte postale pour représenter un pays pauvre et en lutte. Walter Salles voit l'influence du Cinema Novo sur son cinéma dans sa façon de concevoir des personnages comme des entités politiques : la rencontre entre la femme solitaire et le petit garçon de **Central Do Brasil** (1998) est autant un constant social qu'un argument de mélodrame. Alice de Andrade, avec son frère et sa sœur, mais aussi Paloma Rocha, font, quant à eux, œuvre en restaurant les films de leur père ou en réalisant des films comme **Histoires croisées**.

Dans son film, Alice de Andrade court après l'image fuyante de son père. Lui qui choisissait de rester derrière la caméra dans **Cinema**



Novo est démultiplié dans les premiers plans de **Histoires croisées** : un écran renvoie à l'infini son image en train de parler. Cette mise en abyme est la figure filée du documentaire : Nelson Pereira Dos Santos regarde dans une salle de cinéma sa propre interview de 1967 ; Sylvie Pierre et Georges Ulmann reconstituent le tournage face à Joaquim Pedro de Andrade de leur documentaire **L'Arc et la flèche** (1987). Ce jeu de miroir prend la mesure d'une distance – creusée par l'histoire du pays – et d'un manque – la figure du père d'Alice, mort en 1988. Mais c'est en offrant la reconstitution d'un film non tourné de Joaquim Pedro de Andrade que sa fille révèle son but le plus noble : donner à voir le creux de l'histoire, faire visiter les soubassements de la maison cinéma de son père. Avec des photographies et un déroulant, la jeune réalisatrice raconte ainsi **Maîtres, esclaves et Cie**, qui aurait dû être une grande allégorie politique, un film sur l'anthropophagie sous toutes ses formes, si le cinéaste avait eu le temps de le tourner. Pourtant, le visage d'Alice apparaît toujours riant au bord du cadre ; **Histoires croisées**, de même que le documentaire de Dominique Dreyfus, est moins un film empreint de *saudade* qu'un film qui cherche à transmettre la révolte fondatrice de ses modèles : le dragon du Cinema Novo n'en a pas fini de cracher son feu créateur.

Martin Drouot

1 In préface de **La Maison Cinéma et le monde**, recueil des articles de Serge Daney, P.O.L. Trafic, 2001.

www.cnc.fr/idc/

Cinema Novo, l'âge d'or du cinéma brésilien, de Dominique Freyfus. Cf. **Images de la culture** No.23, p. 63.

L'Homme aux cheveux bleus, de Sylvie Pierre et Georges Ulmann. Cf. **Images de la culture** No.21, p. 74-77.



Brasilia : contradictions d'une ville nouvelle



Histoires croisées

2008, 53', couleur, documentaire

réalisation : Alice de Andrade

production : Mécanos productions, Filmes do Serro

participation : CNC, Ciné Cinéma, Canal Brasil, Procirep-Angoa, CG Val-de-Marne

Fille de Joaquim Pedro de Andrade, réalisateur phare du Cinema Novo brésilien, Alice de Andrade retrace la trop courte carrière de son père, décédé à 50 ans en 1988. Avec force images d'archives et extraits de films, elle raconte une histoire intime qui se confond avec celle d'un cinéma et d'un pays en temps de dictature. Collaborateurs et amis (Sylvie Pierre, critique, Nelson Pereira dos Santos, cinéaste) accompagnent et éclairent les souvenirs.

La filmographie de Joaquim Pedro de Andrade est inséparable de l'Histoire du Brésil, marquée par deux coups d'Etat en 1964 et en 1968. Sa farce politique **Macunaima** (1970) est le premier succès du Cinema Novo : en pleine dictature, Andrade parle de guérilla urbaine en Amazonie et achève son film sur le plan d'une mare de sang...

Mais la censure se durcit et le cinéma rencontre une rivale de taille, la télévision, qui fait le miel d'une propagande nationaliste. Andrade ruse et évoque répression et rêve de liberté par le biais du film historique **Les Conspirateurs** (1972), ou en détournant le genre alors à la mode de la comédie érotique avec **Guerre conjugale** (1974).

Alice de Andrade, ainsi que Paloma Rocha, fille de Glauber Rocha, s'attèlent aujourd'hui à restaurer et à montrer les films de leurs pères, un cinéma poétique et politique unique au monde, qu'elles ont connu en train de se faire. Un vrai travail de mémoire dont ce documentaire est la pierre de touche. **M. D.**

Cinema Novo

1967, 32', noir et blanc, documentaire

réalisation : Joaquim Pedro de Andrade

production : Filmes do Serro, Cinémathèque du musée d'art moderne de Rio de Janeiro, ZDF/Kanal 2

Tourné en 1967 pour une télévision allemande, **Cinema Novo** présente les chefs de file du "cinéma qui se fait aujourd'hui au Brésil" – les chefs de file moins un, car Joaquim Pedro de Andrade est derrière la caméra pour nous montrer, dans un style de reportage, Carlos Diegues, Glauber Rocha, Domingos de Oliveira, Arnaldo Jabor et d'autres au travail, en cours de tournage, de montage, ou de négociation.

"Une caméra en main, une idée en tête" : défense et illustration de la fameuse devise de Nelson Pereira dos Santos – père du nouveau cinéma brésilien, avec des films tels que **Rio 40 Graus** (1955) ou **Vidas secas** (1963), – qui sert de fil conducteur à cette incursion dans le jeune cinéma brésilien des premières années de la dictature. Au-delà d'une même précarité financière, ce *nouveau cinéma* se démarque par sa cohésion, et se donne (tel est du moins ce que souhaite alors en montrer Andrade) comme un véritable groupe de discussions et d'échanges, une plateforme de réflexion transdisciplinaire où l'on croise également architectes et figures historiques de la bossa nova. Une unité dont l'origine se trouverait dans la résistance au *cinéma standard* et, plus loin, au régime en place, évoqué de manière très allusive – gageons que le cinéaste n'a pas alors toute licence pour dévoiler les fondements idéologiques du mouvement, dont il préfère livrer un compte relativement neutre. **M. C.**

Brasilia : contradictions d'une ville nouvelle

1967, 22', couleur, documentaire

réalisation : Joaquim Pedro de Andrade

production : Filmes do Serro

Sept ans après son inauguration, Joaquim Pedro de Andrade examine l'échec de la ville de Brasília en un court-métrage éblouissant et radical. Dessinée par Lucio Costa et Oscar Niemeyer, érigée en quatre ans sur le vaste plateau situé au cœur du pays, loin des grandes villes de la côte, la capitale sortie de terre se voulait le symbole de la modernisation et des transformations sociales du Brésil. Mais l'utopie n'a pas tenu ses promesses.

Connu pour ses films *tropicalistes* excentriques et engagés (**Macunaima**, 1969), Joaquim Pedro de Andrade adopte ici un style classique : travellings aériens soutenus par la musique d'Eric Satie sur les blocs d'habitation, les axes routiers, les monuments. Mais la somptueuse apesanteur des plans est bientôt subvertie par le commentaire et l'intrusion du cinéma direct. "Brasilia est une ville comme les autres" : les ouvriers qui l'ont construite, rejetés dans les cités dorts à plusieurs kilomètres du centre, témoignent de leur exploitation. Certes, depuis 1964, le Brésil vit sous la dictature militaire et la situation de la capitale reflète le désastre politique du pays : "les contradictions de la ville sont des contradictions nationales." Mais la critique est plus profonde, elle interroge le caractère volontariste et décoratif du projet moderniste antérieur au coup d'Etat. Tant que règnent la misère et l'inégalité parmi le peuple, la cité idéale n'est-elle pas d'une triste beauté ? **S. M.**

splendeurs et misères du cinéma nigérien

Coincidence heureuse, deux films consacrés à l'histoire du cinéma nigérien font conjointement leur entrée au catalogue **Images de la culture**, bien que réalisés à quelques années d'intervalle. Premier documentaire africain présenté en sélection officielle à Cannes en 2005, **Al'lèèssi... une actrice africaine**, de Rahmatou Keïta, est un portrait filmé de l'actrice Zalika Souley ; **Moustapha Alassane, cinéaste du possible** de Christian Lelong et Maria-Silvia Bazzoli, achevé cette année, revient comme son titre l'indique sur la carrière de l'un des grands pionniers du cinéma africain.

Au-delà d'une proximité évidente des sujets et d'une certaine parenté de surface des dispositifs, qui fonctionnent selon une trame relativement classique d'interviews et d'extraits de films entremêlés, les deux documentaires entretiennent un rapport étroit qui rend précieux leur rapprochement. Films-portraits, tous deux ont choisi de rendre hommage à un personnage emblématique de l'histoire du cinéma nigérien : Moustapha Alassane qui, en tournant **Aouré** en 1962, posa la première pierre de la cinématographie nigérienne, et Zalika Souley, qui allait quelques années plus tard en devenir la première actrice (en jouant d'ailleurs pour le même Alassane, dans **Le Retour d'un aventurier** en 1966). Par leurs parcours, Alassane et Souley incarnent véritablement toutes les évolutions du cinéma au Niger, dont ils ont accompagné la naissance (grâce notamment à l'impulsion de Jean Rouch), partagé la gloire (dans les années 1970, qui virent les films d'Alassane et d'Oumarou Ganda triompher dans les grands festivals), vécu les



Moustapha Alassane, cinéaste du possible



multiples péripéties et subi l'inexorable déclin (la production de long-métrage est à peu près totalement arrêtée depuis les années 1990). Rien d'étonnant donc à ce que l'on retrouve, d'un film à l'autre, certains protagonistes : Alassane lui-même, qui intervient dans **Al'lèèssi...** ; Zalika Souley, que l'on croise dans les extraits du **Retour d'un aventurier** insérés par Lelong et Bazzoli dans leur film ; l'acteur Boubacar Souna, dit "Kelly" ; ainsi que l'ombre du grand cinéaste disparu Oumarou Ganda. Et rien d'étonnant non plus à ce que les mêmes problématiques surgissent : absence désespérée de moyens financiers, désengagement de l'Etat nigérien et dépendance économique vis-à-vis de l'ancien colonisateur français.

Mais si les deux films se recoupent et se superposent parfois, c'est par ce qui les distinguent qu'ils deviennent passionnants et peuvent fonctionner comme un véritable diptyque ; en documentant tous deux une même "médaille", ils en font pourtant apparaître les deux faces opposées. La face sombre, celle de Zalika Souley, star déchue, contrainte à abandonner son métier d'actrice pour survivre, qui quittera finalement le Niger dans l'anonymat pour aller travailler comme femme de ménage à l'étranger. Et la face lumineuse, celle de Moustapha Alassane qui, quand tout le monde a abandonné, reste "pratiquement le seul à se battre encore" (comme le dit la cinéaste Mariama Hima) et continue sereinement, avec les pauvres moyens dont il dispose, à bâtir une œuvre. Au parcours tragique de l'actrice, le vieux cinéaste oppose, paisiblement, une forme de résistance, de refus d'abandonner.

Le voir bonimenter le petit spectacle d'ombres chinoises qu'il a organisé pour ses enfants dans la cour de sa maison, ou fabriquer patiemment les marionnettes de son prochain court métrage d'animation, est peut-être une maigre consolation face au gâchis dont les deux films sont bien obligés de prendre acte. Mais ces images introduisent tout de même dans l'horizon apparemment bouché du cinéma nigérien une note d'espoir qu'évoque le titre du documentaire de Lelong et Bazzoli : *le possible*.

Damien Travade



Al'lèssi... une actrice africaine



Moustapha Alassane, cinéaste du possible

2009, 93', couleur, documentaire

réalisation : Maria Silvia Bazzoli, Christian Lelong

production : Cinédoc Films, POM Films, TV8 Mont-Blanc

participation : CNC, ministère des Affaires étrangères, Ciné Cinéma, CR Rhône-Alpes, Procirep-Angoa

Depuis des décennies déjà, le cinéma nigérien est moribond faute d'un système économique viable et d'une volonté politique affirmée. Dans ce contexte difficile, Moustapha Alassane (né en 1942) persiste pourtant, tant bien que mal, à faire des films. Les réalisateurs partent à la rencontre de ce *cinéaste du possible* qui, après avoir vécu tous les âges du cinéma de son pays, continue aujourd'hui, quasiment seul, à en écrire l'histoire.

Meneur d'hommes, travailleur infatigable et esprit incroyablement inventif, comme le soulignent les témoins que convoque le film (Serge Moati, Inoussa Ousseini ou Mariama Hima...), Alassane découvre le cinéma sous l'égide de Jean Rouch, au sein de l'Institut de Recherche en Sciences Humaines de Niamey, à la fin des années 1950. Dès lors, il deviendra successivement l'auteur du premier film nigérien de l'histoire (*Aouré*, 1962), du premier film d'animation africain (*La Mort de Gandji*, 1966) et le grand artisan, avec Oumarou Ganda, de "l'âge d'or" du cinéma nigérien dans les années 1970 (*F.V.V.A.*, 1972; *Toula, ou le génie des eaux*, 1973). Se retrouvant depuis lors dans l'incapacité de financer des projets d'envergure, il n'a pourtant jamais baissé les bras. Retiré avec sa famille à Tahoua, où il a ouvert un hôtel et monté un petit studio de cinéma, il tâche de poursuivre, sans jamais se décourager, une œuvre unique, offrant un magnifique exemple d'indépendance créatrice. **D. T.**

Al'lèssi... une actrice africaine

2004, 68', couleur, documentaire

réalisation : Rahmatou Keïta

production : Sonrhay Empire Productions

participation : Fonds européen de développement, ministère des Affaires étrangères, Fonds francophone de production audiovisuelle

"En hommage aux pionniers du cinéma africain", Rahmatou Keïta consacre un portrait à la première actrice professionnelle du cinéma d'Afrique noire, la Nigérienne Zalika Souley. A Niamey, occupée à de banales tâches quotidiennes, celle-ci revient sur une trajectoire accidentée qui l'a menée de la gloire à l'oubli. A travers sa parole, c'est le destin (*al'lèssi* en langue sonrhay) de tout le cinéma nigérien qui finit par se dessiner en filigrane.

"Je n'ai aucun regret", affirme l'actrice, assise dans la cour de sa modeste maison. Pourtant, son parcours, découvert au fil des extraits de films et des interviews des cinéastes avec lesquels elle a travaillé, ne manque pas de susciter l'impression que son talent et sa personnalité n'ont pas suffisamment été exploités par le 7ème art. Figure centrale de l'essor du cinéma au Niger dans les années 1960, elle acquiert célébrité et reconnaissance internationale en jouant pour Moustapha Alassane (*Le Retour d'un aventurier*, 1966) ou Oumarou Ganda (*Cabascabo*, 1968; *Le Wazzou polygame*, 1970). Mais le manque chronique de moyens financiers qui étouffe le cinéma nigérien finira par l'empêcher de tourner. Elle qui "aime tellement le cinéma qu'elle ne sait faire que ça" (Mahamane Bakabé) se voit contrainte d'enchaîner les métiers – aujourd'hui animatrice à la MJC de Niamey. En l'interrogeant sur les raisons qui ont pu la conduire du succès à l'anonymat, Rahmatou Keïta lui rend justice. **D. T.**



Film retenu par la commission Images en bibliothèques

Le Niger fut le premier pays africain à produire des films. Dès 1960, Moustapha Alassane et Oumarou Ganda ont tourné des films en engageant leurs proches et leurs voisins comme acteurs. C'est ainsi que Zalika Souley est devenue la première grande actrice du cinéma africain. Rien ne la destinait à la comédie. Pourtant, elle s'est révélée douée d'un instinct naturel de comédienne. Elle a campé des personnages féminins complexes : prostituée, femme adultère, entremetteuse. Dans un pays de tradition musulmane, Zalika fut un objet de scandale. Elle qui représentait son pays dans les festivals internationaux, elle était parfois injuriée dans la rue. Aujourd'hui oubliée, on la voit vivre très modestement dans une petite maison et le film la suit dans ses activités quotidiennes. On apprend même qu'elle aurait quitté son pays depuis, pour être femme de ménage à l'étranger. Extraits de films et interviews de cinéastes illustrent ce portrait et ce pan de cinéma africain. L'influence de Jean Rouch, qui a soutenu ce cinéma, est discrètement évoquée. Le personnage de Zalika est attachant. C'est une battante, elle s'adapte. Le sujet donne lieu à de belles scènes colorées. Au-delà de cette beauté, une amertume demeure : quelle est la place pour la femme dans le cinéma africain ? Quelle reconnaissance ?

Marie-Josée Turon
(Médiathèque de Moissy-Cramayel)

les enjeux du cinéma documentaire

Oncle Rithy, de Jean-Marie Barbe, et **Le papier ne peut pas envelopper la braise**, de Rithy Panh, entrent simultanément au catalogue **Images de la culture**. Portrait du cinéaste en plein tournage, bilan de sa carrière, **Oncle Rithy** donne surtout l'occasion de revenir sur un film essentiel, **S 21, la machine de mort khmère rouge**. Entretien avec Jean-Marie Barbe, par Eva Ségal.

Avec *Oncle Rithy*, vous avez réalisé le portrait d'un ami. Comment avez-vous rencontré Rithy Panh ?

Jean-Marie Barbe : Rithy est venu à Lussas en 1989 pour la première édition des Etats généraux du film documentaire. Il était invité pour présenter son premier film **Site 2** et il a participé à notre premier séminaire, qui portait sur la question de l'éthique et la morale dans le documentaire. Nous nous sommes connus à cette occasion. Depuis, tous ses films documentaires ont été montrés à Lussas. Notre relation personnelle s'est évidemment développée autour du cinéma documentaire mais ce qui nous rapproche, c'est aussi une origine commune. Nous sommes tous les deux des ruraux, des membres de "l'Internationale plouc" (rires). Cette culture paysanne nous permet d'aller directement aux choses, avec simplicité, sans vernis ni mensonges bourgeois, de rester modeste en toutes circonstances.

Comment est né le projet du film ?

J.-M. B. : Je suis allé au Cambodge en 2005 pour essayer de mettre en place avec l'aide de la Région Rhône-Alpes, dans le futur Centre Bophana qui n'était pas encore rénové, une formation de cinéastes sur le même modèle que celle que nous menions en Afrique. Pendant dix jours, j'ai rencontré les partenaires potentiels que m'avait conseillés Rithy Panh. Il était à cette époque en repérages pour **Le Barrage contre le Pacifique**. En le regardant travailler, je lui ai fait la proposition de réaliser un film sur lui l'année suivante. Au départ, il s'agissait donc d'un documentaire dans le cadre du tournage de ce film. Mais c'est devenu très vite un documentaire sur le cinéaste et son œuvre. Et l'amorce d'une collection de portraits de documentaristes. En coproduction avec l'Ina et Ciné Cinémas, les films suivants vont se lancer à l'automne 2009 : nous allons tourner des portraits de Vit-

torio De Seta, Avi Mograbi, Claude Lanzmann et j'espère Chris Marker.

Dans *Oncle Rithy*, ce sont les collaborateurs et amis de Rithy Panh qui nous révèlent des éléments de sa biographie ; lui-même parle d'autre chose.

J.-M. B. : Rithy parle de ses films, des questions fondamentales qu'ils ont soulevées et de son rapport à l'histoire tragique de son pays. Il a une grande pudeur pour évoquer son histoire personnelle dont il ne lâche des éléments que par bribes. Par ailleurs, pendant le tournage du **Barrage contre le Pacifique**, je savais qu'il serait forcément très pris. J'avais donc décidé de ne pas le solliciter sur ce terrain personnel. Je comptais pour cela sur ses amis, cette troupe avec qui il travaille depuis vingt ans. Quels que soient les films, ils sont là, capables de changer d'emploi en fonction des besoins. Pour faire apparaître l'existence de cette troupe d'amis, il fallait qu'on les voie au travail, qu'on perçoive les liens intimes qui les unissent ; mais je voulais avant tout leur regard sur Rithy et ses films. Je voulais qu'on entende aussi leur histoire. Par exemple Visal, l'ingénieur du son, cet homme merveilleux... Le père de Visal était un fonctionnaire qui travaillait sous les ordres du père de Rithy. Le Cambodge est un petit pays où les gens se connaissent... Même s'ils ne voulaient pas forcément révéler des choses trop intimes, les amis de la troupe nous éclairent donc beaucoup sur Rithy.

Les proches de Rithy ne répondent pas aux questions d'un interviewer mais conversent entre eux avec beaucoup de naturel. Cela a sans doute demandé une certaine mise en scène ?

J.-M. B. : Beaucoup de mise en scène ! Mais ils s'y sont prêtés très volontiers car ils savent bien ce que c'est que la mise en scène docu-



mentaire pour l'avoir pratiquée eux-mêmes avec Rithy. Nous leur avons suggéré d'aborder tel ou tel thème. Ils parlent tous un peu le français mais les conversations entre eux se déroulent naturellement en khmère.

Dans ce film, cette famille d'amis apparaît du côté de la vie alors que Rithy Panh lui-même semble profondément marqué par les deuils, inconsolable...

J.-M. B. : Oui, Rithy est comme beaucoup de ses compatriotes, meurtri par l'histoire, habité par le tragique. Les films lui permettent, plus ou moins, de vivre malgré une latence de la douleur. Il nous en parle non pas en se racontant lui-même mais à travers l'itinéraire de ses films, particulièrement **S 21, la machine de mort khmère rouge** – c'est à mes yeux l'aboutissement central de son travail, en tout cas, son œuvre maîtresse ; mais aussi **La Terre des âmes errantes**, un autre très grand film, à mon sens nettement sous-estimé. Pour moi, **S 21** inscrit Rithy Panh dans l'histoire du cinéma. Parce qu'il filme les bourreaux à partir d'un long travail de mise en situation pour lever le déni. C'est une représentation que seul le cinéma dans sa dimension documentaire peut révéler. On n'avait jamais vu cela auparavant, les corps, les voix des bourreaux réinterpréter leurs gestes assassins, et cela constitue véritablement un apport du cinéma pour comprendre l'inhumanité et le tragique de l'Histoire.

Dans votre film, Rithy Panh revient sur son long travail avec les anciens bourreaux, un travail qui a duré trois ans. La première année, raconte-t-il, il n'a obtenu que des mensonges...

J.-M. B. : Il a fallu beaucoup de temps, de confiance mais aussi de pression psychologique pour que les bourreaux assument leurs actes. La question centrale de Rithy n'est pas la justice – à la différence sans doute de Claude Lanzmann, – mais comment vivre lorsqu'on a traversé l'inhumanité dans son expression la plus terrible ? Comment continuer de croire à la vie, à l'homme, à l'autre ? Pour que la victime puisse continuer à vivre, il faut que le bourreau retrouve son humanité, qu'il dépasse le déni, non pas pour se confesser – on n'est pas dans



ce registre-là – mais pour formuler l'horreur dont il a été l'agent. L'essentiel n'est pas qu'il présente des excuses mais qu'il dise avec son corps et avec ses mots. Rithy Panh s'est nourri de Primo Levi, d'Agamben... Sur ce sujet, le cinéma, en plus des mots, travaille sur les corps. Via la théâtralisation, la mise en scène, il amène les bourreaux non seulement à avouer mais à rejouer leurs gestes criminels. En énonçant par les corps et les mots la manière dont ils ont opéré, ils énoncent en même temps leur déraison. Le comment permet de comprendre un peu mieux le pourquoi. Celui qui a été bourreau l'est devenu dans un certain contexte historique et humain. Il avait Untel comme supérieur, appliquait tel règlement. Par ce témoignage, le bourreau redevient humain. Pour la victime, comme le peintre Vann Nath, c'est le seul moyen de ne plus être écrasé par une terreur incompréhensible. Le mal est un processus à l'œuvre dont on peut comprendre l'origine. C'est la condition pour que la vie des survivants soit à nouveau possible. La force du film de Rithy Panh vient aussi du fait qu'il a réalisé ce travail avec les bourreaux sur les lieux mêmes de leurs actes, avec des objets qui leur étaient familiers. On se replace dans les lieux du crime pour révéler les circonstances qui l'expliquent.

Vous êtes non seulement réalisateur mais aussi formateur. Y a-t-il dans le cinéma de Rithy Panh quelque chose qui nourrit votre travail de formateur ?

J.-M. B. : S 21 est à mes yeux une leçon de cinéma. On en revient toujours à cette base : un plan c'est de la pensée, un plan, c'est de la morale. En tournant mon film, je pensais sans arrêt aux étudiants de Saint-Louis du Sénégal ou de Lussas. Sans doute le moment le plus important est ce que dit Rithy Panh sur la séquence avec le tortionnaire jouant ses gestes dans la salle qui servait de cellule. La caméra s'est arrêtée au seuil. Si la caméra était entrée dans la salle pour accompagner le geôlier, explique-t-il, on aurait marché sur des cadavres, on se serait rendu complices. Pour moi c'est l'exemple extrême, emblématique, de ce qu'est l'éthique du cinéma documen-

taire. Rithy Panh me dit : "Si j'avais fait ce plan-là, je n'aurais plus jamais fait de cinéma." En dix minutes, il donne une leçon très forte qui doit marquer les esprits des apprentis réalisateurs. Un plan est vraiment une affaire de morale¹. Le reste de mon film n'est là que pour amener cette fin et si je n'avais dû retenir que dix minutes, c'est ce moment que j'aurais conservé. C'est une leçon de vie et de cinéma ! Et cela permet de répondre à l'une des toutes premières questions que Rithy Panh soulève : quand on est dans un pays très pauvre, vaut-il mieux consacrer de l'argent à faire un film ou à construire un hôpital ? Le frère aîné de Rithy est médecin. Comment Rithy peut-il se justifier d'être cinéaste ? En traitant de l'éthique d'un plan, Rithy répond à cette question. C'est la gravité qui révèle la puissance de l'éthique et l'éthique qui donne du sens à l'acte cinématographique et sa nécessité documentaire.

Le travail de Rithy Panh a-t-il eu un effet direct au Cambodge ?

J.-M. B. : Ses films ne sont pas beaucoup montrés au Cambodge et ne sont connus que d'une minorité. En ce qui concerne S 21, cet étouffement s'explique évidemment par des raisons politiques : les dirigeants, qui sont tous très liés aux Khmers rouges, ont freiné des quatre fers pour empêcher que les responsables soient jugés. Ils avaient tout intérêt à ce que le génocide reste un sujet tabou ou amnésique. Sans doute le film S 21 a-t-il eu plus d'impact en dehors du Cambodge et je pense qu'il a favorisé la création d'une juridiction internationale et la tenue du procès des dirigeants Khmers rouges. Au Cambodge malheureusement, il a été très peu vu, notamment par les jeunes générations nées après 1980. Le centre d'interrogatoire S 21 aurait dû être un mausolée, il est maintenant une des premières attractions qu'on propose aux touristes dès leur arrivée à l'aéroport. La visite est une épreuve, car dans ce lieu commercial, on a vraiment l'impression pour le coup de marcher sur des cadavres. En même temps, c'est un lieu où s'effectue un travail de mémoire. La cassette de S 21 est en vente en anglais et en français à la boutique du musée. Mais je suis

certain que ce film, parce qu'il est une grande œuvre d'art, va résister au temps. Par delà le Cambodge, il a un intérêt universel et c'est l'un des premiers que je montre aux étudiants africains. Il permet de situer à un certain niveau les enjeux du cinéma documentaire qui sont des enjeux majeurs de civilisation ; ce qui détermine aussi le niveau où il faut se placer dans l'exercice du métier de réalisateur.

Propos recueillis par Eva Ségal, août 2009

¹ Allusion à l'article de Jean-Luc Godard sur le travelling de *Kapo* (1960), de Gillo Pontecorvo.

Voir aussi l'entretien avec Marie-José Mondzain à propos de S 21, *la machine de mort khmère rouge*, in *Images de la culture* No.18.

www.cnc.fr/idc/

De Rithy Panh :

Souleymane Cissé (Cinéma, de notre temps), 1991, 52'.

Bophana, une tragédie cambodgienne, 1996, 59'.

S 21, la machine de mort khmère rouge, 2002, 101'.



Le papier ne peut pas envelopper la braise



Oncle Rithy

2008, 96', couleur, documentaire
réalisation : Jean-Marie Barbe
production : Ardèche Images production, Ina
participation : CNC, Ciné Cinéma, CR Rhône-Alpes, CG Ardèche, Procirep, Angoa

En 2006, Rithy Panh (né en 1964) tourne au Cambodge **Un Barrage contre le Pacifique**, d'après le roman de Marguerite Duras. Répondant aux questions de son ami Jean-Marie Barbe, le cinéaste revient sur un parcours entamé au sortir de l'IDHEC et qui compte déjà quinze films (surtout des documentaires). S'il fait des films, explique-t-il, c'est d'abord pour réparer la conscience d'un pays où le mensonge a succédé au génocide.

Accaparé par le tournage, notamment la direction des acteurs, Rithy Panh accorde une seule interview (en français) où il est surtout question de son engagement dans le cinéma, de ses principes, de ses méthodes de travail, mais très peu de lui-même. Autour de lui s'active une équipe comprenant beaucoup d'amis de longue date. Portés par le même engagement, ils se plient avec modestie à toutes les nécessités et échangent volontiers les rôles, le chef décorateur devenant à l'occasion acteur et la comédienne vedette costumière. C'est à travers leurs conversations (en khmer) que le portrait se nourrit d'anecdotes personnelles. Car Rithy Panh, survivant d'un génocide où presque toute sa famille a péri (il avait 15 ans à la chute du régime khmer rouge), ne se livre pas volontiers. De nombreux extraits de films complètent ce portrait, notamment des extraits de **S 21, la machine de mort khmère rouge** sur lesquels le cinéaste apporte un éclairage inédit. **E. S.**

Le papier ne peut pas envelopper la braise

2006, 86', couleur, documentaire
réalisation : Rithy Panh
production : CDP, Ina
participation : CNC, France 3, France 5, Média Plus, RTBF, TSR, YLE TV1, TSI, Procirep, Angoa

Rithy Panh au chevet d'un groupe de prostituées de Phnom Penh, entre leurs nuits de travail. Allongées la plupart du temps sur leurs paillasses, elles fument, se maquillent, se disputent avec maquerelettes et rabatteurs, mangent, chantent, pleurent. Et discutent entre elles : leur vie de violence et d'humiliation, de culpabilité, désertée absolument par le bonheur, s'y révèle dans sa nudité la plus crue.

Avec un cynisme attendu dans pareil contexte, un rabatteur décrit la structure économique du bordel pour lequel il travaille en prenant 13 petites figurines censées représenter ses 13 "collègues". Aliénation et réification sont sans surprise les ressorts de l'exploitation sexuelle, au Cambodge comme ailleurs. La force de ce portrait tient justement au dépassement de ce niveau symbolique et théorique. Les expériences que décrivent ces prostituées (logées d'ailleurs dans le même immeuble que la troupe de son précédent film, **Les Artistes du Théâtre Brûlé**, 2005) trouvent sûrement écho dans d'autres annales de la prostitution : on reste néanmoins saisi par la violence des détails, ces vies condamnées par les coups, le sida et le désespoir (vies minées par la tromperie et le remord, d'avoir été vendues puis d'avoir elles-mêmes vendu un proche). D'autant plus saisi que Rithy Panh filme leurs témoignages comme autant de conversations quotidiennes, sans sollicitation apparente de la caméra. **M. C.**



Films retenus par la commission Images en bibliothèques

Dans **Le papier ne peut pas envelopper la braise**, Rithy Panh recueille les confidences d'un groupe de prostituées de Phnom Penh, qui vivent ensemble dans une maison sous la domination d'une propriétaire qui les exploite. Elles viennent de la campagne, souvent aînées de familles pauvres à qui elles envoient de l'argent. Le film est magnifiquement cadré et éclairé. Rithy Panh a su donner un temps d'écoute à plusieurs de ces jeunes femmes qui sont conscientes de leur exploitation. Une des dernières scènes est le récit par la mère de l'une d'elles de ce qu'elle a vécu sous les Khmers rouges et qu'elle juge plus dur que ce que sa fille supporte. Selon Rithy Panh, la société khmère a été profondément déstabilisée, d'abord par le génocide puis par la longue période de vie dans les camps, la prostitution étant une des conséquences de cette déstabilisation.

Catherine Blangonnet
 (Bibliothèque Publique d'Information, Paris)

Oncle Rithy est un documentaire passionnant pour comprendre l'œuvre de Rithy Panh. Jean-Marie Barbe convoque les films du cinéaste ; de longs extraits introduisent ou illustrent ses paroles. La complicité entre les réalisateurs fait de ce film bien plus qu'un simple documentaire. Les deux hommes marchent ensemble sur la même route pour nous faire partager leur désir de cinéma.

Estelle Caron
 (Espace Histoire-Image,
 Médiathèque Jacques Ellul de Pessac)

un homme est mort – brest, 1951

En avril 1951, après les péripéties de son film *Afrique 50* – sur lequel Richard Hamon revient en détail dans le documentaire *Le Petit Blanc à la caméra rouge*, – René Vautier s'engage avec sa caméra dans les luttes ouvrières brestoises. Cette période, que le cinéaste raconte dans son livre *Caméra citoyenne* et dont nous publions un extrait, est le sujet d'une bande dessinée de Kris et Etienne Davodeau, publiée chez Futuropolis en 2006, et dont le film *Avril 50* de Bénédicte Pagnot retrace la genèse.

Brest, à l'extrême pointe de la Bretagne, avait été détruite pendant la seconde guerre mondiale par les bombardements aériens. J'y avais passé un peu de mon enfance, et, en 1951, alors que la ville était secouée de convulsions sociales (grèves à l'arsenal, grèves dans le bâtiment qui immobilisaient pratiquement tous les chantiers de reconstruction), des amis me demandèrent de venir avec ma caméra mettre tout ça sur la pellicule. Le jour où j'arrive à Brest – à mes risques et périls : j'étais à l'époque recherché pour le tournage d'*Afrique 50*, – je tombe sur une ville en ébullition. Un ouvrier, Edouard Mazé, catholique pratiquant et militant cégétiste, vient d'être tué par balle, les gardes mobiles ayant tiré sur un cortège de manifestants. L'enterrement doit avoir lieu le surlendemain et la ville est pratiquement en état de siège : deux députés communistes, Marie Lambert et Alain Signor, ont été arrêtés en flagrant délit de participation à une manifestation interdite [...]. Un mort, des emprisonnés, une population ouvrière exacerbée, des "forces de l'ordre" quadrillant la ville : que peut-on faire dans ce chaudron avec une caméra ? Très exactement une caméra 16 mm se remontant "à la clef" [...]; mais évidemment, il est inutile d'essayer de faire du synchrone ! Je me mets malgré tout en quête d'un quelconque matériel sonore, pour tenter d'enregistrer des ambiances ; et l'on me confie, au siège de l'union locale CGT, un vieux magnétophone à fil. En échange, on me demande de présenter le plus rapidement possible un montage sur les événements, dans les locaux de l'union locale. Et l'on me donne aussi une aide en personnel, "pour ma protection rapprochée" me dit le responsable syndical. Le "personnel" qui m'est affecté se compose de deux jeunes Brestois ; l'un d'entre eux me confie : "Je crois que c'est pas un cadeau, le responsable est persuadé qu'on est capable que de foutre la pagaille,

alors il se débarrasse de nous en nous collant à toi ! Bon, je m'appelle P'tit Zef, et lui c'est Désiré ; c'est pas une flèche, mais il est costaud." P'tit Zef et Désiré vont m'être extraordinairement utiles : non pour porter le matériel [...] mais l'efficacité de P'tit Zef et Désiré tiendra avant tout à leur parfaite connaissance de Brest. Notre trio tourne donc des chantiers en grève, des murs de prison, des forces de l'ordre au pied des grues figées, et surtout l'immense manifestation que fut l'enterrement d'Edouard Mazé. De mémoire de Brestois, on n'avait jamais vu de cortège aussi imposant... Le soir même, les images, tournées sur notre pellicule inversible, partaient sur Paris, confiées à un cheminot qui les portait lui-même à nos copains du laboratoire Kodak ; elles étaient immédiatement développées puis nous les reprenions à la gare de Brest, et le montage était effectué en quatre heures, selon le procédé breveté *Afrique 50* : quatre épingles, une lame de rasoir, un petit flacon de colle à l'acétone, et le pouce pour appuyer en attendant que ça sèche... Ensuite, projection sur le vieil appareil 16 mm Debrie de l'union locale, écriture et enregistrement du commentaire, et grande première devant une dizaine de personnes, dans le bureau du responsable. Le film faisait 12 minutes ; pour le commentaire, j'avais largement utilisé le poème de Paul Eluard, *Un homme est mort qui n'avait pour défense que ses bras ouverts à la vie*. Réactions immédiates, positives d'abord, celle de P'tit Zef : "Ça donne envie de pleurer et ça donne envie de se battre"... et celle du responsable syndical : "C'est pas ici ou dans un cinéma qu'il faut le passer, c'est toutes les nuits sur tous les chantiers en grève !" Pour cela, il fallait un véhicule pour transporter le projecteur sur les chantiers. On nous confia donc une camionnette bâchée, que Désiré devait conduire. Mais P'tit Zef avait une autre idée : "Tu vois, si on avait un drap à l'arrière de



la camionnette, pour faire écran de cinéma, et si on mettait le projecteur et le magnétophone sur une autre voiture, décapotée, avec une prise double et un fil assez long – on pourrait mettre quatre ou cinq rallonges bout à bout –, on arriverait avec les deux bagnoles sur le chantier ; on se brancherait sur la prise de courant la plus proche, on avancerait ou on reculerait la voiture au projé jusqu'à ce qu'on ait le point sur l'écran, et on ferait la projection comme ça, image et son !" [...] On a effectivement pu installer l'appareil de projection sur sa voiture, solidement arrimé ; et nous avons inauguré notre convoi cinéma, à la nuit tombée, dans la cour de l'union locale, Désiré ayant posté la camionnette face au mur, "comme un gosse qu'a pas été sage", nous présentant son drap, écran tendu à l'arrière, et P'tit Zef, manœuvrant sa Juva 4 mutilée, projecteur branché, jusqu'à ce que l'image soit nette sur l'écran ; et les vers d'Eluard magnifiaient les images, les élargissaient... "Un homme est mort qui n'avait d'autre route que celle où l'on hait les fusils"... Le départ était donné, pendant une dizaine de nuits, nous allions sillonner Brest et ses chantiers en grève, Saint-Pierre Quilbignon, le Bouguen, Pontanezen, le port et l'arsenal, dans une ambiance extraordinaire, avec un public de travailleurs agglutinés, sur leurs lieux de travail, autour de nos voitures... et de gens mal réveillés, regardant et soutenant, de leurs fenêtres. Jamais ne nous fut refusée l'autorisation de brancher notre rallonge sur la prise de courant d'un quelconque appartement ; jamais nul ne s'irrita – sauf nous – du fait que le commentaire s'interrompe par cassure du fil magnétique [...]. C'est quand même assez énervant quand ça se produit souvent ! Alors, nous avons renoncé à utiliser le magnétophone : je lisais le commentaire, les mots glissaient sur les visages tendus... L'expérience était passionnante, c'était pour moi la naissance d'une nouvelle utilisation du cinéma, le "cinéma d'intervention sociale". Un cinéma qui, reflétant une réalité sociale est suffisamment intégré dans cette réalité pour influencer sur son évolution... On tournait au rythme de huit ou dix projections par nuit, et le jour, on s'en allait avec notre convoi vers Saint-



Renan, Lesneven, Saint-Pol-de-Léon et Plouescat, dans les patronages ou les salles de bistrot de campagne ; après les projections, les cultivateurs chargeaient la camionnette de sacs de pommes de terre, de carottes, d'oignons, que nous ramenions au comité de grève. P'tit Zef et Désiré, qui s'étaient baptisés au départ des "zéros en organisation", se révélaient en fait de remarquables gestionnaires. Au bout d'une semaine, j'ai eu en pleine nuit une extinction de voix, brutale et complète. [...] Comme je voulais remettre en marche notre magnétophone à fil, pour suppléer à mon manque de voix, "non, laisse ça", me lance P'tit Zef, "j'ai assez entendu ton texte pour le savoir par cœur ! Je vais le dire, laisse faire !" Et dans la nuit brestoise, sur les images tremblotant sur le drap tendu, j'ai assisté à la naissance d'une version brestoise du poème d'Eluard : "Un homme est mort, Edouard Mazé qu'il s'appelle, un homme est mort, il n'avait que ses bras pour nous défendre qu'il ouvrait au premier rang dans la manifestation, je sais, j'y étais, je l'ai vu ; il ne connaissait pas d'autre route que celle où l'on va à la rencontre des fusils, les bras ouverts, la route de nous tous, la classe ouvrière, tout droit qu'elle le menait sa route vers les fusils des salauds d'en face et ils ont tiré et j'ai vu son visage quand il est tombé... visage, visage... visages bons au feu, visages bons au froid, aux injures, aux coups... y avait nos visages à nous tous autour de lui quand il est mort, et les salauds d'en face, ils ont vu nos visages et ils sont partis en libérant le chemin et ils ont bien fait, on les aurait tués, et nous étions là, et il était là, Edouard Mazé, mort, cœur éclaté ; cœur éclaté..." Je ne cite pas de mémoire, j'avais mis le magnétophone en marche-enregistrement, et le fil avait gardé mémoire de P'tit Zef improvisant à partir de Paul Eluard sur nos images et sur les visages de ses camarades éclairés par les reflets du projecteur...

René Vautier, extrait de *Caméra citoyenne*, éd. Apogée, 1998, p. 49.



Avril 50

2006, 32', couleur, documentaire

réalisation : Bénédicte Pagnot

production : Vivement Lundi !, TV Rennes

participation : CNC, Télébrest, CR Bretagne, ministère de la Culture et de la Communication (CNL), Ville de Brest, Les Films du Funambule

L'histoire des luttes ouvrières peut aussi se raconter en bande dessinée. En avril 1951, une grève des arsenaux paralyse Brest. Au cours d'une manifestation, un militant est abattu, d'autres blessés par balles. Cet épisode tragique est au centre du scénario d'*Un homme est mort* (éd. Futuropolis). Et le héros de cette histoire véridique n'est autre que le reporter René Vautier, 22 ans alors, qui avait mis sa caméra au service des grévistes.

Tourné en 2006 au moment où l'album est sous presse, le film documente sa genèse, depuis la conception du scénario par Kris (né en 1972) jusqu'au dessin et à la mise en couleurs de chaque planche par Etienne Davodeau (né en 1965). Elevé à Brest dans une famille de militants communistes, Kris connaissait déjà cette histoire par les récits de son grand-père. La lecture des mémoires de René Vautier, *Caméra citoyenne* (éd. Apogée, 1998), a servi de déclencheur. Ensuite, Kris a poursuivi l'enquête en plongeant dans les archives de la mairie et de la Cinémathèque de Bretagne. Pour Etienne Davodeau qui jusque là avait été le seul scénariste de ses albums, cette collaboration a été une expérience riche. Si Kris a apporté le matériau documentaire, c'est ensemble qu'ils ont bâti un scénario, en partie fictif, autour du personnage de René Vautier et de ses deux gardes du corps cégétistes, un gros benêt costaud et un petit futé agile. **E. S.**



Le Petit Blanc à la caméra rouge

2007, 52', couleur, documentaire

réalisation : Richard Hamon

production : Vivement Lundi !, France 3

Ouest, Cinémathèque de Bretagne

participation : CNC, Ciné Cinéma, Planète, CR Bretagne, Procirep, Angoa-Agícoa

L'histoire d'*Afrique 50* de René Vautier, premier film français anticolonialiste, mérite d'être contée. Le tournage devint une aventure aussitôt que le jeune réalisateur passa les bornes étroites fixées par les autorités coloniales. La suite en France ne fut pas moins périlleuse. Récupération des négatifs, montage, projections : tout se fit clandestinement. En 2006, René Vautier revient au Mali où il avait trouvé refuge un demi-siècle plus tôt.

Engagé très jeune dans la Résistance, René Vautier entre à l'IDHEC dès la Libération pour mettre sa caméra au service des luttes ouvrières. Lorsqu'il arrive à Dakar en 1949, en mission pour la Ligue de l'Enseignement, il croit encore, comme la plupart des Français, aux bienfaits de la colonisation. Très vite, il découvre la brutalité de l'exploitation coloniale et prend aussitôt fait et cause pour les indigènes victimes des *vautours*. Fuyant la police qui tente de saisir sa caméra, il reçoit le soutien de réseaux africains. *Afrique 50* (17') sera monté clandestinement à partir de bobines rescapées. De larges citations permettent de se faire une idée de ce brûlot qui restera censuré jusqu'en 1990 : des images implacables de la vie des indigènes et en voix off, un réquisitoire bouillant dit par René Vautier lui-même. Interviewé en Bretagne où il demeure, et à Bandiagara (Mali), le cinéaste toujours militant raconte cette aventure et témoigne de sa longue amitié pour les Africains. **E. S.**

www.cnc.fr/idc

René Vautier, cinéaste franc-tireur, de Sabrina Malek et Arnaud Soulier, 2002, 60'.



Avi Mograbi, un cinéaste en colère



collection un certain regard du sud

Elia Suleiman, cinéaste palestinien ?

2006, 26', couleur, documentaire
réalisation : Laurent Billard
production : Aligal production, France 3 Corse, Les Films du Tourbillon
participation : CNC, Collectivité territoriale corse

Laurent Billard nous invite à passer une journée avec Elia Suleiman alors que celui-ci doit présenter **Chronique d'une disparition** (1996) à Ramallah. C'est autant le difficile parcours du cinéaste pour passer en territoire palestinien – il est né à Nazareth – que son discours qui font l'intérêt de ce film dont l'humour distancié n'est pas sans rappeler celui d'**Intervention divine** (2001). L'homme se révèle ainsi à l'image de ses films.

En voiture vers Ramallah, Elia Suleiman commente, loquace, le ton si particulier de ses films : l'humour est pour lui une façon de détourner le tragique des événements. Ainsi, un ballon à l'effigie de Yasser Arafat ou une belle femme peuvent passer en grande pompe un *checkpoint* dans **Intervention divine**. Le réalisateur avoue ne se sentir chez lui ni d'un côté ni de l'autre ; car il ne joue pas, selon son expression, au "bon nègre" avec les Israéliens, et n'est pas non plus assez militant pour les Palestiniens qui le traitent de "collaborateur sioniste". Le plan de fin de **Chronique d'une disparition** utilise pourtant l'hymne israélien en le frappant d'ironie. Cinéaste polémique, Elia Suleiman prône un monde de culture et d'ouverture loin d'une quelconque vision partisane. Ses films, tout en distance, doivent beaucoup à une approche philosophique critique et cultivent un art du plan proche de Keaton et de Tati ; ils jurent dans un cinéma arabe qu'il juge "anti-esthétique". M. D.

Avi Mograbi, un cinéaste en colère

2006, 26', couleur, documentaire
réalisation : Laurent Billard
production : Aligal production, France 3 Corse
participation : CNC

A la manière des films d'Avi Mograbi, Laurent Billard suit, caméra à l'épaule, la vie agitée du documentariste israélien durant quelques jours. Des plages de Tel Aviv à une manifestation contre le mur à l'billin, entre Jérusalem et Ramallah, la parole libre du cinéaste commente une action de tous les instants. Les extraits d'**Août** (2001) et de **Pour un seul de mes deux yeux** (2005) complètent ce portrait du cinéaste en homme révolté.

Alors que les habitants de Tel Aviv manifestent contre le retrait israélien dans la bande de Gaza, Avi Mograbi soutient non loin de là une autre manifestation, beaucoup plus discrète celle-ci, contre le service militaire et dans laquelle s'illustre son fils.

Vie individuelle et vie politique ne font qu'un pour ce cinéaste entré en rébellion contre un père à droite et qui tenait un cinéma commercial. Avi Mograbi ne quitte jamais sa petite caméra ; il s'agit moins de faire des films que d'opposer cette "arme" à celle des militaires. Après nous avoir présenté les salles de cinéma de la ville, il s'arrête à la Cinémathèque où il a créé avec la productrice Osnat Trabelsi le Club Occupation, qui montre des films palestiniens à un public trop peu nombreux. La suractivité de l'homme contraste avec la vie futile de Tel Aviv ; c'est que, cinéaste aux yeux grand ouverts, Avi Mograbi tente, non sans une certaine violence, de dénoncer un aveuglement bien trop partagé à son goût. M. D.



Marc Recha, un arbre catalan



Jo, l'autre Chahine

2007, 27', couleur, documentaire

réalisation : Olivier Molinari

production : Aligal production, France 3 Corse

participation : CNC, TV5 Monde, ministère des Affaires étrangères

Olivier Molinari nous présente la méthode du cinéaste égyptien en suivant la fabrication de **Silence on tourne** (2001) et de **Alexandrie... New York** (2004). De l'écriture jusqu'à la présentation des films lors des festivals, respectivement de Venise et de Cannes, en passant par les tournages, Youssef Chahine, Jo pour les intimes, est omniprésent. Il se confie face caméra et livre généreusement une leçon de cinéma.

Pour Youssef Chahine (1926-2008), l'essentiel du travail se déroule lors de la préparation du film : il apprend à connaître ses acteurs et dirige des mouvements de caméra complexes, un travail précis qui lui permettra, pendant le tournage, d'accueillir les imprévus. Le cinéaste appose sa marque à toutes les étapes : il discute des teintes avec l'étilonneur Jean-Marc Grégeois, ou encore commente une réverbération sur une voix avec son mixeur Dominique Hennequin. C'est que Youssef Chahine est habité par la nécessité de faire des films : ce sont pour lui des armes pacifistes qui véhiculent son point de vue sur le monde, en particulier à travers les couleurs et la musique. Grand amoureux des Etats-Unis, il n'en dénonce pas moins le fanatisme et la violence. Dédié à Humbert Balsan (décédé en 2005), producteur privilégié de Chahine, ce documentaire porte un regard nostalgique mais bien vivant sur ce cinéma humaniste. M. D.

Marc Recha, un arbre catalan

2007, 26', couleur, documentaire

réalisation : Laurent Billard

production : Aligal production, France 3 Corse, Les Films du Tourbillon

participation : CNC, Collectivité territoriale corse

Marc Recha, un arbre catalan est avant tout une promenade dans les paysages qui ont inspiré le cinéaste. Ainsi libéré du classique face-à-face de l'interview, Marc Recha et Laurent Billard marchent côte à côte et nous font peu à peu entrer avec eux dans un autre temps, un rythme proche de celui de **L'Arbre aux cerises** (1998) ou de **Pau et son frère** (2000), dont les extraits complètent la parole du cinéaste.

Chevelure grisonnante et vêtements noirs, Marc Recha arpente cette campagne catalane qui lui est chère, où il est né en 1970. Dans un français parfait, il dit son amour pour cette terre apatride et son désir de cinéma libre. Dans **Jours d'août** (2005), il part à l'aventure avec son propre frère et semble improviser autour de leur rapport ; cette impression de liberté vient d'un scénario pourtant bel et bien écrit. C'est la complicité que le cinéaste crée avec ses collaborateurs – comme ici avec Laurent Billard – qui donne à ses films cette proximité rare. Son sujet, c'est l'humain. Il trouve ainsi à chaque film de nouvelles façons de l'explorer, de donner à voir l'intériorité des personnages – par les silences et la musique par exemple. Sa méthode repose sur une adéquation avec la nature : il éloigne ses comédiens de la ville pour les confronter à de majestueux paysages et à une nouvelle façon d'être. Dans la vie, sa quête de solitude constitue le fondement de son œuvre. M. D.

Les Récréations de Paul Carpita

2006, 27', couleur, documentaire

réalisation : Jean-François Aumaître

production : Aligal production, France 3 Corse

participation : CNC

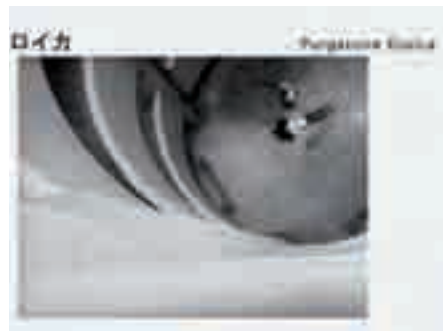
Jean-François Aumaître revient sur la carrière de Paul Carpita, instituteur, militant communiste et surtout cinéaste. Son film le plus célèbre, interdit en 1955, **Le Rendez-vous des quais**, n'a été retrouvé qu'en 1988, lui offrant une seconde vie. Les images des films du cinéaste, véritable mémoire de Marseille, se confrontent à celles de la ville aujourd'hui dans laquelle un Paul Carpita toujours fringant nous guide.

L'engagement de Paul Carpita ne faiblit pas : il manifeste aujourd'hui, dénonçant la politique d'emploi des jeunes, comme jadis il filmait de l'intérieur les manifestations syndicales ou pacifistes. Après guerre, Paul Carpita fonde le groupe Cinépaix et réalise des films de "contre-actualité". Il revient sur le port et se souvient de la révolte des dockers contre la guerre d'Indochine qu'il a filmée dans **Le Rendez-vous des quais**.

Lors d'une visite à l'école où il a été instituteur, il se souvient de **La Récréation** (1958), film qui rend hommage à un camarade mort pendant la guerre d'Algérie. Politique et enfance sont les mots d'ordre de ce cinéma, comme l'explique Jean-Pierre Daniel, ami de toujours et acteur occasionnel des **Lapins dans la tête** (1964). Un professeur y déchire le dessin d'un enfant, mais le personnage de papier prend vie et assure à l'enfant la pérennité de son monde intérieur... Un hymne à l'imaginaire, doublé d'une allégorie de sa situation de cinéaste bâillonné. M. D.



Kijû Yoshida : qu'est-ce qu'un cinéaste



Kijû Yoshida : qu'est-ce qu'un cinéaste ?

2008, 52', couleur, documentaire

réalisation : Nicolas Ripoche

production : Allerton Films, Ciné cinéma

participation : CNC

Nicolas Ripoche retrace de façon chronologique la carrière de Kijû Yoshida, s'appuyant sur la parole du cinéaste et de son épouse et actrice, Mariko Okada. Les historiens du cinéma, Mathieu Capel, Jean Douchet et Charles Tesson, ainsi que Shinji Aoyama, le réalisateur d'*Eureka* (2000), situent les films dans leur contexte et mettent en lumière le goût de la beauté et les audaces d'un cinéaste à la "brutalité feutrée".

Marqué par la guerre et la lecture de *La Nausée* de Sartre, Yoshida entre d'abord comme technicien à la Shôchiku où il réalise, en guise de commande sur la jeunesse, un film personnel et nihiliste, *Bon à rien* (1960). Il connaît le succès avec *La Source thermale d'Akitsu* (1962), mais en mal de liberté, quitte le studio pour produire des anti-mélodrames, films centrés sur le regard de la femme tel *Histoire écrite sur l'eau* (1965). Le cinéaste scrute ensuite les idéologies de son temps à travers une trilogie politique et sexuelle qui culmine avec *Eros + Massacre* (1969). Formaliste, il invente à chaque plan des axes novateurs, des cadres dans le cadre, des ruptures spatio-temporelles... Épuisé, Yoshida arrête le cinéma en 1978 et n'y revient qu'en 1986. Son dernier film en date, *Femmes en miroir* (2002), affronte l'impossibilité de surmonter la période post-bombe atomique et poursuit la radiographie d'un Japon hanté par la mort et la disparition. M. D.

Rien ne s'efface

2008, 51', couleur, documentaire

réalisation : Laetitia Mikles

production : Zeugma Films

participation : CNC, Ciné Cinéma, Ecole supérieure des arts de Rueil-Malmaison, Procirep-Angoa

Une caméra Super-8, un ex-voto et une photo prise huit ans plus tôt sont les viatiques du dialogue engagé par Laetitia Mikles avec la cinéaste Naomi Kawase, qu'elle rencontre chez elle, à Nara, dans cet environnement dont on comprend vite qu'il fournit à ses films leur matière/matrice principale. Pour preuve, de nombreux extraits, des premiers essais autobiographiques aux longs métrages de fictions *Suzaku* (1997) ou *Shara* (2003).

La famille et son absence hantent les œuvres de Naomi Kawase, depuis l'inaugural *Ni tsutsumarete* (1992) jusqu'au récent *La Forêt de Mogari* (2007). Cette thématique trouve bien entendu sa source dans l'autobiographie : un père inconnu et une mère absente, dont Kawase n'est parvenue à retracer l'existence que dans le geste cinématographique même. C'est pourquoi ses films échappent à une certaine forme de complaisance : le cinéma n'est pas un mode d'auto-apitoiement, mais l'outil privilégié de son appréhension du monde. De même dans *Rien ne s'efface* : le témoignage autobiographique cède le pas immédiatement à une théorie du cinéma comme mode d'inscription du souvenir, et surtout comme moyen d'assurer, face au temps, l'existence des choses et de soi. On y verrait peut-être une fétichisation un peu naïve des pouvoirs d'enregistrement de la caméra, si œuvre et discours ne reposaient au contraire sur la dialectique fondamentale du hasard et du fabriqué, de l'existant et de l'imaginé. M. C.



Film retenu par la commission *Images en bibliothèques*

Laetitia Mikles nous propose une rencontre avec Naomi Kawase, tout en délicatesse. La documentariste va à l'essentiel : pourquoi Naomi Kawase filme-t-elle ? Que filme-t-elle ? Comment filme-t-elle ? Le ton des entretiens est celui de la confiance car un lien d'amitié unit les deux réalisatrices. Abandonnée par ses parents, Naomi Kawase se dévoile par le récit d'une enfance meurtrie. La souffrance et le manque causés par cet abandon sont parties intégrantes de sa création ; l'absence et la disparition sont des thèmes que l'on peut lire en filigrane dans chacun de ses films. À travers la photographie et le cinéma, Naomi Kawase cherche à saisir le réel, le capturer, le figer et l'empêcher de disparaître ; enregistrer des images pour se convaincre de la permanence des choses. "Je veux pouvoir mettre en forme ces émotions, pour en conserver la trace et pouvoir, en les montrant, les partager", dit-elle. Lenteur, silences, plans fixes, amour, beauté des images... ce film intime et sensible est un peu comme un miroir entre Naomi Kawase et Laetitia Mikles. Un documentaire passionnant pour découvrir cette réalisatrice hors du commun.

Geneviève Renou (Bibliothèque Municipale de Pontault-Combault)



Arletty, Lady Paname



Arletty, Lady Paname

2007, 52', couleur, documentaire

réalisation : Philippe Pouchain, Yves Riou

production : Cinétévé, Ina, Lobster Films

participation : CNC, France 5, TV5 Monde,

Ciné Cinéma, TSR

Avec l'aide de Jean-Claude Brial et de Frédéric Mitterrand, et avec force images d'archives, Yves Riou et Philippe Pouchain retracent la vie romanesque de la Garance des **Enfants du paradis** de Marcel Carné (1943). A travers le portrait d'Arletty (1898-1992), l'actrice et la femme, ils livrent en creux celui d'un certain monde parisien, du music-hall à Jacques Prévert en passant par Sacha Guitry, et d'une période historique trouble.

Arletty grandit à Courbevoie dans un milieu populaire dont elle restera fière toute sa vie. Marquée par la Grande Guerre et la mort d'un premier amour, elle vient à Paris où son physique longiligne et son bagou naturel font chavirer hommes et femmes : elle s'amuse en courtisane et pose pour les peintres avant de trouver son premier grand rôle dans **Hôtel du Nord** de Carné (1938). Le scénariste Henri Jeanson commente la célèbre réplique qu'il a écrite pour elle : "Atmosphère, atmosphère" doit tout à sa voix traînante et à sa démarche chaloupée. Alors qu'elle joue dans **Les Visiteurs du soir** de Carné (1942) et que Prévert le Résistant brûle pour elle d'un amour muet, elle vit une liaison avec un officier allemand. A la Libération, elle est arrêtée, mais ne perd pas son humour : "Mon cœur est français, mon cul est international !" Libre et désinvolte à l'image de son époque, Arletty brillera après-guerre sur scène dans les tragédies de Tennessee Williams et de Jean-Paul Sartre. M. D.

Cinexotic

2008, 53', couleur, documentaire

conception : Benoît Garel, Pierre Gras

réalisation : Benoît Garel

production : Les Films du Tamarin, Ciné Cinéma

participation : CNC

Cinexotic nous invite aux marges de la diffusion cinématographique parisienne, dans ces salles de quartier parallèles aux circuits de distribution officiels, destinées aux populations immigrées de la capitale. Mais en dépit de son titre, l'exotisme ici n'est pas de mise : plutôt s'agit-il d'appréhender les voies de passage vers l'Europe des cinématographies asiatiques et moyen-orientales, sinon africaines.

Aujourd'hui, le cinéma de Hong-Kong forme une étape incontournable du paysage cinématographique mondial, de Bruce Lee à Hou-Hsiao Hsien. Evidence pourtant toute relative : Charles Tesson ou Olivier Assayas se souviennent ainsi des salles du 13ème arrondissement où ils découvriraient les films de la Shaw Brothers presque en intrus, parmi des spectateurs issus exclusivement de la diaspora cantonaise... Plus éclairant encore, l'exemple du cinéma indien, longtemps représenté par le seul cinéma bengali (et Satyajit Ray), au mépris des cinémas tamouls et, jusqu'aux années 2000, hindis (c'est-à-dire Bollywood). De multiples intervenants, distributeurs pour la plupart, évoquent encore les fortunes diverses des cinématographies iraniennes, turques, égyptiennes... Si l'on regrettera l'absence de chiffres précis, **Cinexotic** ouvre une perspective passionnante sur le rôle des populations immigrées dans la globalisation du cinéma, au moins aussi important que certains festivals de renom. M. C.

Bernard Chardère ou le Cinéma comme humanisme

2008, 51', couleur, documentaire

réalisation : Vincent Lowy

production : CLC productions, Ciné Cinéma, TLM

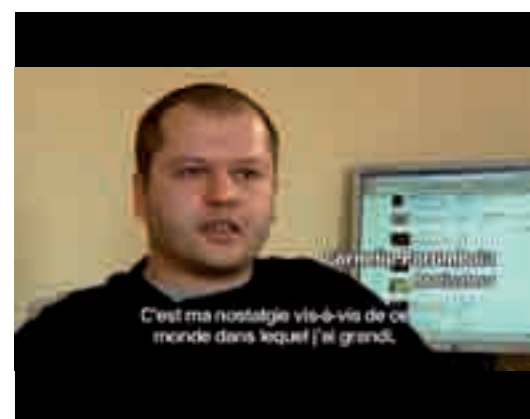
participation : CNC

Bernard Chardère confie son parcours devant la caméra de Vincent Lowy. De la création de la revue **Positif** à la fondation de l'Institut Lumière, en passant par la production et la réalisation de courts métrages documentaires, il est une figure hors norme, un franc-tireur. Pour compléter ce portrait, le réalisateur fait appel à de nombreux collaborateurs admiratifs, tels Freddy Buache, Michel Ciment, Thierry Frémaux ou Bertrand Tavernier.

L'action de Bernard Chardère est intimement liée à la ville de Lyon. C'est parce qu'il trouve l'inspiration des cinéastes français limitée, trop parisienne, que Chardère y crée la revue **Positif** en 1952 : il entend défendre un autre cinéma, plus proche du réel. Après la longue coupure du service militaire, il laisse **Positif** à cinq Parisiens et se lance dans d'autres activités : l'édition toujours avec **Premier plan**, une série de monographies sur les grands cinéastes ; aider le jeune lyonnais Bertrand Tavernier à assouvir sa passion du cinéma ; fonder sa société Les Films du Galion et produire une douzaine de courts métrages dont les siens, tel le surréaliste **Comme un des Beaux-Arts** (1962). Luttant contre ce qu'il juge être l'immobilisme de la Ville, il va contribuer à son développement culturel en créant la Fondation nationale de la photographie (1978), puis l'Institut Lumière (1982). Souvent comparé à Henri Langlois, Bernard Chardère est bel et bien un humaniste de notre temps. M. D.

Welles Angels

La Nouvelle Vague du cinéma roumain
Filmbyen, la nouvelle Mecque du cinéma ?
Le Cinéma chinois hier et aujourd'hui



Welles Angels

2007, 50', couleur, documentaire

réalisation : Jean-Jacques Bernard

production : Caïmans productions, Ciné cinéma

participation : CNC

En 1958, Orson Welles s'installe en Europe espérant que les conditions de travail lui seront plus favorables qu'à Hollywood. Il y connaîtra pourtant des tournages rocambolesques et laissera de nombreux films inachevés. Jean-Jacques Bernard interroge les *Welles angels*, ceux qui ont accompagné le cinéaste lors de ces années difficiles, en particulier ses chefs opérateurs, pour faire le portrait d'un Welles en grand illusionniste.

Débuté à Zagreb, le tournage du *Procès* (1962) se poursuit faute de moyens dans le hangar désaffecté qu'est alors la gare d'Orsay. Welles fait appel au concepteur de la Cameflex, Edmond Richard, pour mettre en lumière son adaptation de Kafka, puis, pour le tournage de *Falstaff* (1964-66), sa réécriture du personnage de Shakespeare. Le chef op' révèle comment il a réalisé les ralentis dans le morceau d'anthologie qu'est devenue la scène de la bataille, et comment de simples amorces simulent un unique lieu alors que le film fut tourné dans plus de douze villes d'Espagne. Pour *Une Histoire immortelle* (1966-68), Welles trouve avec Willy Kurant un style télévisuel spécifique en utilisant de forts contrastes ; c'est son premier (télé)film couleurs. Par la suite, l'équipe de Welles se réduira jusqu'à ne plus compter qu'un seul technicien, Gary Graver, avec qui il développera pas moins de quinze projets. Dans cette boulimie autodestructrice, seul *Vérité et Mensonges* (1975) sera achevé. **M. D.**

La Nouvelle Vague du cinéma roumain

2008, 61', couleur, documentaire

réalisation : Vincent Guyottot, Marius Doïcov

production : De Films en Aiguille,

Mewe Productions, Saga Films

participation : CNC, Canal +

Une génération sans manifeste, comme le note la productrice Ada Solomon ? Un mouvement inventé depuis l'étranger, comme le dit Andrei Boncea, directeur des studios MediaPro de Bucarest ? Peut-être, mais ce nouveau

cinéma roumain qui déferle depuis le milieu des années 2000 n'en possède pas moins une véritable cohérence esthétique et politique. C'est ce que montrent Vincent Guyottot et Marius Doïcov, en donnant la parole aux cinéastes eux-mêmes.

Nés pour la plupart à la fin des années 1960, les réalisateurs de cette *Nouvelle Vague* ont en effet en commun, d'avoir vécu "dans les deux mondes" (Radu Muntean, cinéaste), avant et après la Révolution de 1989 et la chute de la dictature de Ceaucescu. Leurs œuvres, quelles que soient leurs singularités, se confrontent toutes à cet héritage historique et à la réalité de la Roumanie aujourd'hui. Mais au-delà de ce constat, les réalisateurs interrogent la situation ambiguë du cinéma roumain contemporain. Reconnu et médiatisé comme jamais auparavant au niveau international (les films de Cristi Puiu, Corneliu Porombiu ou Cristian Mungiu ont glané des prix dans les grands festivals du monde entier), il demeure pourtant dans une situation économique précaire et n'est que très peu vu en Roumanie, où la fréquentation en salles ne fait que chuter depuis 1989. Pour continuer sa route, suivant le propos du cinéaste Radu Mihaileanu, il reste au cinéma roumain à "devenir populaire". **D. T.**

Filmbyen, la nouvelle Mecque du cinéma ?

2007, 54', couleur, documentaire

réalisation : Pablo Tréhin-Marçot

production : La Luna Productions,

Zentropa Productions2 ApS

participation : CNC, Ciné Cinéma

Un mélange de collectivisme et de capitalisme, additionné d'une "pointe d'anarchie", voilà Filmbyen résumé par Peter Aalbaek Jensen, co-fondateur en 1997, avec le réalisateur Lars von Trier, de cette véritable *cinecittà* danoise. Pour retracer sa genèse et son évolution, Pablo Tréhin-Marçot a recueilli de nombreux témoignages – dirigeants, employés ou journalistes – qui dressent le portrait d'une expérience artistique et économique unique.

Les visiteurs occasionnels témoignent tous du vif étonnement ressenti lors de leur passage à Filmbyen. Son emplacement dans une ancienne base militaire, son allure d'hôpital ou d'asile psychiatrique savamment entretenue par Lars von Trier, les méthodes de management pour le moins surprenantes qui y ont cours... tout contribue à faire

de ce "monde cinéma" (Frédéric Strauss) un lieu à part ; un lieu où règnent l'ironie et la loufoquerie, où une journée de travail peut en un clin d'œil se muer en soulerie collective et où une réunion avec des clients japonais peut à tout moment être interrompue par le plus grand réalisateur danois plongeant nu dans la piscine. Mais Filmbyen aura avant tout été le moyen, pour une génération de cinéastes, de producteurs, de techniciens "partageant une même idée du cinéma" (Lars von Trier), de conquérir son indépendance. Film choral, *Filmbyen...* laisse chacun, du stagiaire au directeur, apporter sa part de vérité ou de mythe à l'entreprise. **D. T.**

Le Cinéma chinois hier et aujourd'hui

2007, 59', couleur, documentaire

conception : Hubert Niogret, Lorenzo Codelli

réalisation : Hubert Niogret

production : Les Films du Tamarin, Filmoblic, Ciné cinéma

participation : CNC

Hubert Niogret reconstitue l'histoire du cinéma chinois à travers extraits de films et interviews des différentes générations de cinéastes, ainsi que des figures marquantes tel le professeur Ni Zhen. Si la censure est toujours présente, le cinéma chinois aujourd'hui s'extirpe peu à peu d'un long bâillonnement puisque, jusqu'à la fin de la Révolution culturelle en 1976, il était relégué à la seule fonction d'outil de propagande du pouvoir.

Xie Jin explique comment dans ses films *réalistes socialistes* (*Sœurs de scène*, 1965, par exemple), il parvient à donner une vision personnelle et tragique qui reflète en creux la situation du pays. En 1978 est créée l'Académie du cinéma de Pékin d'où jaillit la 5^{ème} génération : Chen Kaige avec *Terre Jaune* (1984), Zhang Yimou avec *Epouse et Concubine* (1991) ou Tian Zhuangzhuang avec *Le Cerf-Volant bleu* (1993) trouvent un nouveau langage mêlant tradition chinoise et modernisme européen. Nés des événements de la Place Tian'anmen en 1989, les cinéastes de la 6^{ème} génération dépeignent, à l'inverse, de façon réaliste et crue le nouvel individualisme dominant. Jia Zhang-ke filme l'errance d'une jeunesse perdue dans *Xia Wu artisan pickpocket* (1997) et Wang Chao dépeint de jeunes provinciales qui montent à la ville et se prostituent dans *Voiture de luxe* (2006). Cependant, ces films audacieux ne trouvent pas place dans les salles où seules règnent encore les grosses productions. **M. D.**

24 heures chrono

Nikola Chesnais, photographe et cinéaste, documentait pour le site d'Attac le Forum social mondial de Porto Allegre en 2003 quand l'aventure de **Trabalho Escravo** a commencé. Il raconte ici les péripéties d'un tournage éclair, puis d'un montage au long cours plusieurs années plus tard, avant la sélection du film au FID Marseille en 2007. Entretien avec Eva Ségal.

Votre film **Trabalho Escravo** s'inscrit-il dans un projet militant ?

Nikola Chesnais : J'ai grandi dans une famille de militants révolutionnaires mais à l'adolescence, à la fin des années 1970, cette manière de faire de la politique m'est apparue comme un carcan et, par certains côtés, une impasse. A 19 ans, je suis parti sur les routes des Amériques pendant deux ans, pour voir un peu de la complexité du monde. Cela ne m'a pas détaché d'une vision matérialiste de l'histoire qui fait de l'égalité le seul horizon possible.

Quels sont vos liens avec l'Amérique latine ?

N. C. : C'est un continent que j'ai connu par la littérature, le cinéma et la politique, à travers les réfugiés politiques que j'ai rencontrés enfant. Cela a façonné mon imaginaire et facilité mon apprentissage des langues. J'étais toujours du côté des Indiens plutôt que des cow-boys, mais à la manière métisse des Mexicains. C'est d'ailleurs le pays latino-américain que je connais le mieux. Avant ce film, je n'étais jamais allé au Brésil et je n'y suis pas encore retourné depuis.

L'esclavage par dettes, on en parlait déjà au Brésil dans les années 1960.

Comment vous y êtes-vous intéressé ?

N. C. : Le phénomène existe dans de nombreux endroits du monde, y compris en Europe. Au Brésil, ce système a été réactivé à la fin des années 1960 lorsque la junte militaire a cédé massivement des terres aux grands propriétaires. Aujourd'hui, il concernerait près de 100 000 travailleurs dans le Pará et le Mato Grosso. Il s'inscrit sur le fond d'une grande misère paysanne qui continuera tant qu'il n'y aura pas eu de vraie réforme agraire. Les recruteurs – on les appelle *os gatos* (les chats) – viennent embaucher dans les Etats les plus pauvres des paysans sans terre. Ils sont chargés sur un pick-up où ils voyagent debout pendant près de 2000 kilomètres. Dès qu'ils arri-

vent à la *fazenda* (grande ferme), ils sont redevables du voyage, puis des vivres et des outils. Leur seule garantie, c'est qu'ils auront à manger. Quand ils repartent chez eux, la plupart sont encore débiteurs.

Au delà du travail-esclave, c'est la question de la terre en Amérique latine qui m'intéresse. En 2003, au Forum social de Porto Allegre, j'ai essayé de contacter les responsables du mouvement des paysans sans terre (MST) pour faire un film sur une communauté. Mais Lula venait juste d'être élu et le MST était tellement sollicité qu'il était inaccessible. Dans une conférence sur le travail-esclave, j'ai entendu le procureur du ministère du travail de Belém, Marcus Pereira Junior. Une intervention forte mais pauvrement illustrée. Je l'ai interviewé pour le site InfoAttac et lui ai proposé de faire un film.

Avez-vous tout de suite pensé accompagner une brigade de l'inspection du travail ?

N. C. : Ces brigades ont une histoire intéressante : elles n'ont pas été créées sous la présidence de Lula mais sous Cardoso, sur pression du BIT (Bureau International du Travail). Constituées de fonctionnaires volontaires détachés de tout le Brésil, elles agissent au niveau fédéral car les plaintes, traitées auparavant par des juges locaux corrompus ou menacés, n'aboutissaient pas. Mais les groupes mobiles n'ont jamais eu vraiment les moyens de travailler à l'échelle du problème. En 2003, avec l'élection de Lula, ils avaient l'espoir de devenir plus efficaces. Ils ont été déçus.

Le début du tournage ?

N. C. : Ça a été extrêmement rapide. De Porto Allegre à l'extrême sud, je suis allé à Belém, la porte de l'Amazonie, à l'extrême nord. Lors de la colonisation portugaise, Belém a été la première capitale historique du Brésil et le défiement y a commencé très tôt. Le processus a pris dans la période récente une dimension



C'est ça que je crains. On n'aurait plus.



Peur de les dénoncer ?



Qu'il en devienne quoi après ?
On n'a rien de devoir partir.



On ira chercher ce qui manque demain.

industrielle. Dans le travail-esclave se conjuguent exploitation de la nature et exploitation des hommes.

L'opération de la brigade du ministère du travail n'a duré que 24 heures. Tous les plans du film ont été tournés dans cette urgence. Il s'agissait pour moi de documenter la réalité du travail-esclave et l'action de la brigade. Le convoi part de Marabá à 6 heures du matin et la police, qui sécurise l'opération, n'est informée de la destination que le matin même pour éviter les fuites. Dès l'arrivée dans la *fazenda*, il faut rapidement réunir des preuves. Les travailleurs sont interrogés au plus vite avant que le propriétaire ne les cache.

Lorsque vous êtes entré avec la brigade dans la propriété, vous attendiez-vous à rencontrer plus de violence ?

N. C. : Non, car sinon la brigade ne m'aurait sans doute pas laissé venir. J'étais lié à elle par un contrat tacite : me fondre parmi les fonctionnaires du Travail et me taire pour ne pas dévoiler mon identité d'étranger qui aurait pu invalider l'opération. Comme ils documentent eux-mêmes les opérations, je pouvais apparaître comme l'un des leurs. Dans cette exploitation relativement petite pour l'Amazonie (20 000 hectares), il n'y a pas de milice, juste quelques employés sous les ordres du gérant qui servent de nerfs à l'occasion. Les propriétaires affrontent très rarement la police fédérale. Le risque serait disproportionné par rapport au coût des amendes et ils savent que, compte tenu de l'immensité du territoire et du manque de moyens des brigades, ils ont bien peu de risques d'être contrôlés deux fois.

Votre position de cinéaste "embarqué" vous a-t-elle posé quelques questions ?

N. C. : Les contraintes étaient connues, il s'agissait de documenter l'opération dans ses différentes phases. Mon camp était choisi : c'était celui de l'Etat représenté par ces fonctionnaires remarquables. Bien sûr, j'étais dans une forme de sympathie. Mais la question essentielle pour moi était comment filmer des gens qui parlent, à quelle distance. Avec des contraintes techniques fortes : filmer seul avec un micro directionnel au-dessus de ma caméra. On n'entend que ce que j'ai filmé, ce qui rend le film assez sec, constitué de matériaux élémentaires. La seule latitude que j'avais était celle de la distance. Fixée d'abord par la distance des fonctionnaires eux-mêmes aux travailleurs-esclaves. Au cadre, j'ai cherché à inclure le plus souvent possible un travailleur-esclave et une inspectrice pour transmettre en particulier la vibration dégagée par Marinalva, la responsable de l'opération. Dès le matin dans la voiture, j'avais senti le contraste entre son allure robuste et la dou-

ceur de sa voix, qui participait de l'autorité qui émanait d'elle. A la différence de sa collègue qui laisse parfois percer sa colère, elle se contient. C'est d'une voix très douce qu'elle dit au propriétaire qu'il n'a plus qu'à obéir à la loi.

Vous deviez vous aussi tenir l'émotion à distance ?

N. C. : Oui. Mais, j'étais tellement concentré que je ressentais une fluidité absolue. Au montage, j'ai mesuré à quel point mes *antennes* étaient déployées. Par exemple, quand un paysan parle du danger des serpents dans les hautes herbes, je filme déjà ses mains qu'il tortille nerveusement. A deux reprises dans le film, j'ai eu ce genre d'intuition, toujours étonnante *a posteriori* alors que je comprenais très mal leur portugais.

Il se passe parfois des choses étonnantes dans le cadre.

N. C. : Quand quelque chose a lieu qui fait irruption, c'est cela que j'appellerais le cinéma ; par exemple, lorsque le patron surgit dans le cadre pour contester le témoignage de l'enfant. Ces moments ne sont pas prémédités mais ils sont rendus possibles par un dispositif. L'enjeu est de réussir à faire exister des corps. Dans *Trabalho Escravo*, on voit des corps qu'on n'a pas l'habitude de voir. Et l'on entend des voix. A celle de Marinalva, la responsable du groupe, fait écho celle du paysan au chapeau. Ces deux figures, investies d'une vraie autorité, sont les plus articulées. Dans un sens, elles produisent le film.

Ces travailleurs-esclaves vivent au ras de la survie. Ont-ils les moyens de se révolter ?

N. C. : Dans le film, deux figures de travailleurs s'opposent. Le premier décidera de rester dans l'exploitation, l'autre, l'homme au chapeau, symbolise la prise de conscience. Un autre moment de cinéma surgit, je crois, lorsque Marinalva présente à tous les travailleurs-esclaves les termes de l'alternative. Soudain un homme se lève et avec lui, c'est l'espoir qui se lève : il se trouvera toujours quelqu'un pour dire non. L'aliénation est réversible, la prise de conscience est toujours possible.

Ces images tournées en 2003 ne sont devenues un film qu'en 2007.

Pourquoi ce temps si long dans la production ?

N. C. : Il s'agit d'une production indépendante jusqu'à l'autarcie, sans financement extérieur. Les expériences professionnelles que j'ai eues à la fin des années 1990 m'ont permis de mesurer le poids des contraintes qui pèsent habituellement sur les films. En tant qu'assistant-réalisateur en télé-fiction d'abord, puis confronté à un producteur autour d'un projet très fort écrit avec un ami sur la réhabilitation

du quartier Belsunce à Marseille. En 2001, j'ai acquis les outils numériques qui rendaient possible de faire des films seul, ou presque. Mais il m'a fallu gagner ma vie autrement que par le cinéma. Cela combiné à une longue maladie a fait que le montage n'a pu commencer qu'en 2006.

Quels ont été vos choix au montage ?

N. C. : En visionnant les rushes au retour, j'avais cru ne jamais pouvoir faire un film avec ce matériel. Pour monter, surtout seul, il faut que toute la dimension affective produite par l'exaltation du tournage retombe. En un sens, le temps écoulé entre le montage et le tournage m'a aidé à prendre de la distance. J'ai éliminé toutes les interviews tournées à Belém et Marabá. Du point de vue du cinéma, j'ai tout de suite compris qu'il fallait tendre au maximum le fil narratif et ne pas le diluer avec des commentaires. Rivé à l'opération, je n'ai pu tourner que très peu de plans de paysage et ces éléments de contexte spatial m'ont un peu manqué au montage. J'ai exploité mes rushes au maximum avec comme priorité de faire exister les corps et les voix. Au tournage, j'ai cherché à me placer dans une distance classique, celle de John Ford, qui est le seul auquel j'ai pensé dans la *fazenda*. J'ai été formé par la photographie directe, le document et le cinéma. Fiction et documentaire. J'aime le cinéma qui rend complexes les limites entre le réel et l'imaginaire. Ce sont des corps instables qui se contaminent perpétuellement. John Ford avait compris ça, je crois.

Au montage, j'ai traité ce matériel avec la même sorte de classicisme bricolé que les images. Montage cut, son direct. Plus une espèce de musique fabriquée pour le générique. Le fait de travailler seul, sans les contraintes habituelles d'une production permet de définir les contours de sa propre esthétique. Mais je n'en fais pas système car on mesure assez vite les limites de l'autarcie.

Vos films précédents ont-ils été réalisés dans les mêmes conditions ?

N. C. : Oui. *Eccentric Isles*, mon film précédent est un *road movie* musical en Nouvelle Zélande, tourné en anglais. Le prochain projet documentaire sera sur un cinéaste indien bengali stupéfiant, auteur de huit films, Ritwik Ghatak (1925-1976). Je l'envisage dans un cadre économique plus classique, parce que le sujet le requiert, mais aussi parce qu'on fait des films pour qu'ils soient vus. Et même, pourquoi pas, pour en vivre ! Mais la question reste : à quelles conditions ?

Comment avez-vous composé cette séquence finale avec la guitare ?



N. C. : Cette guitare, dès que je l'ai vue portée par un enfant dans la *fazenda*, m'a paru un fil possible, du côté d'une dimension métaphorique de la vie. C'est un samedi soir, il est 4 heures du matin, on traverse une petite ville où certains font encore la fête, on se dirige vers les faubourgs, on s'arrête devant une auberge très pauvre dont sort une femme ensommeillée. Le groupe de travailleurs qui a quitté la *fazenda* à 22 heures descend des camions dans la lumière des phares ; ils sont épuisés, mais excités aussi, parce qu'il y a eu une rupture dans le continuum de leur vie ; la fatalité s'est interrompue, au moins pour quelque temps. Je vois enfin la guitare, je m'approche. C'est le dernier plan. Mais, quand on filme, au sens du pur enregistrement, on ne compose pas. On décompose plutôt, on prélève des fragments, en espérant qu'ils seront suffisants au montage pour rendre la composition possible.

Comment le film a-t-il été reçu ?

N. C. : Pour des raisons qui m'échappent, aucun festival brésilien n'a pris le film. En France, il n'a intéressé aucune chaîne de télévision. Peu étonnant au vu du traitement réservé la plupart du temps au documentaire. Traitement en amont avec le formatage des sujets et des styles puis en aval avec l'ajout systématique du commentaire et maintenant de la *voice over*. Le nom dit la chose : pour épargner au spectateur l'effort de lire les sous-titres, des voix de comédiens recouvrent désormais celles de ceux qui parlent. Cela s'apparente à des dispositifs de nature coloniale qui s'inscrivent dans un processus général. On cherche à faire du monde un parc de loisirs et, pour finir, un cimetière. Je suis du côté des voix (je dis bien voix) de traverse et du cinéma.

Propos recueillis par Eva Ségal, avril 2009.

Trabalho Escravo

2007, 51', couleur, documentaire
réalisation et production : Nikola Chesnais

Brésil, 2003. Une brigade de fonctionnaires de l'Inspection du travail fait irruption dans une *fazenda* d'Amazonie, pour surprendre en flagrant délit un propriétaire coupable d'employer dans des conditions proches de l'esclavage une trentaine de paysans pauvres. Au terme d'une longue journée où se succèdent constats accablants et témoignages pathétiques, un procès-verbal est dressé, une amende infligée et les dettes des travailleurs effacées.

Embarqué dans la jeep des inspectrices du travail, Nikola Chesnais accompagne cette opération spectaculaire, attentif à documenter simultanément la mission en cours d'exécution et la réalité sociale de l'esclavage par dette. Malgré un labeur harassant, les hommes, les femmes et les enfants – tous venus de fort loin pour trouver du travail – ne gagnent pratiquement rien. Au contraire, chaque jour leur dette accumulée au magasin du patron s'accroît. On rencontre des pères qui ne peuvent pas nourrir leur famille, des fils qui ne vont pas à l'école, des femmes qui cuisinent dans une rivière boueuse, un vieillard tremblant de fièvre. Tous campent sous des abris de fortune et se nourrissent d'une viande empoisonnée par l'herbicide qu'ils répandent eux-mêmes dans la forêt. Rappelant aux travailleurs leurs droits et au patron ses obligations, les inspectrices font sans violence triompher la loi. Libérés des chaînes de leur patron, les paysans sans terre restent prisonniers de leur misère. **E. S.**



Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

Ce film nous fait découvrir brutalement un système d'exploitation de l'homme par l'homme. Le réalisateur observe et suit les employés fédéraux dans leur collectage d'informations. Il nous montre la réalité de ce quotidien à travers une série de portraits : femmes, enfants, ouvriers, patron, employés fédéraux. Il met sa caméra au service d'une cause, la lutte du gouvernement fédéral du Brésil contre le travail-esclave. C'est un film d'écoute, de témoignages, respectueux des personnes filmées. Le son participe à la sobriété de l'ensemble, comme le martèlement de l'abattage des arbres. La force de cette bande son évoque un labeur long et pénible, mais c'est aussi une métaphore de la mort progressive de la forêt amazonienne, cœur vital de la biodiversité.

Paulette Trouteaud Alcaraz
(Bibliothèque départementale de prêt de la Haute-Vienne, Limoges)

arrêt sur image langage de corps

A la 31ème minute de **Trabalho-Escravo** de Nikola Chesnais apparaît une image fugitive. Elle ne dure que deux secondes, on croit l'avoir mal vue. Non, c'est impossible. Retour en arrière. Oui, l'enfant se passe une corde autour du cou. L'homme au chapeau pendant ce temps-là continue de répondre aux questions de l'inspectrice du travail, sans prêter attention à son jeune fils. Il explique les risques qu'encourt celui qui quitte la *fazenda* avant d'avoir payé ses dettes au magasin. Bien sûr, tout le monde rêve de briser ses chaînes. Mais à quoi bon fuir quand les propriétaires ont tous les moyens de vous rattraper, des miliciens à cheval, des 4 x 4 puissants et la police locale à leur service ? Et où aller ? Un camarade a tenté l'aventure – l'homme au chapeau s'en souvient – c'était le compagnon qui construisait des murs. Il est parti et apparemment s'en est bien tiré.

L'homme au chapeau s'est fait embaucher avec ses deux fils. L'aîné, 14 ans, défriche la forêt amazonienne avec les adultes, mais quand on lui demande sa date de naissance, il ne sait quoi répondre. "Ton anniversaire, c'est quel jour ? insiste l'inspectrice, tu sais le jour du gâteau et des bougies !" Non, ça ne lui dit rien. Sans doute ne l'a-t-il jamais fêté. Et voici le cadet, 10-11 ans au plus. Dans le film, celui-là ne parle pas. On ne saura pas ce qu'il fait. Est-il chargé d'allumer le feu ? D'apporter des sandwiches à l'équipe des défricheurs ? De porter l'eau ou les bidons d'herbicide ?

"Enfant", étymologie "infans", celui qui ne parle pas. L'enfant n'a pas de mots mais il a un corps, des gestes. Il s'invite dans le cadre où se tient son père depuis quelques minutes, il regarde

la caméra, fait descendre du toit une corde, se la passe d'abord autour du front, fait mine de jouer avec, tourne un peu la tête vers son père. Puis il fait glisser la corde autour de son cou. En un instant, le jeu a changé de sens : il ne joue plus pour lui-même, il joue devant la caméra, il joue pour nous.

Ce jeu ne vient pas contredire les propos de son père, les amoindrir ou les parasiter. Il fait éclater une vérité que les mots ne peuvent pas dire. Ce que mon père ne vous dit pas, c'est que nous sommes foutus. Nous n'échapperons à l'esclavage que par la mort. Autant nous pendre tout de suite. De toute façon, nous sommes déjà en train de crever. Regardez cet abri insalubre sous lequel nous campons depuis des mois, écoutez la quinte de toux du vieillard qui tremble de fièvre dans le hamac voisin.

Nikola Chesnais se souvient de ce moment du tournage : "J'étais très concentré sur cet homme au chapeau qui était le plus lucide de tous les travailleurs-esclaves. Sans doute était-ce lui qui avait alerté la brigade des contrôleurs. En tout cas, il n'avait pas semblé surpris de nous voir arriver, il semblait même nous attendre. Je faisais de grands efforts pour le comprendre. Il parlait un portugais créolisé, patoisant, émaillé de termes techniques qui renvoient au travail de la terre. J'avais de la peine à suivre."

L'image de l'enfant se passant la corde au cou, Nikola Chesnais l'a filmée sans la voir. Il regardait le père, attentif à le cadrer dans la distance classique des films de John Ford. Cadre parfait, posé. Chose incroyable, c'est à son



retour à Paris, en visionnant ses rushes, qu'il a découvert l'enfant. Un pur moment de cinéma, si l'on définit ainsi ce qui surgit, fait irruption, brise la chaîne des causalités. Il n'appartient pas au réalisateur de documentaires de mettre en scène ce genre de moments, il peut seulement les laisser advenir grâce à un dispositif assez ouvert pour que la vie ait une chance d'entrer dans le film.

Accueillir l'inopiné, l'impromptu voire le saugrenu est un art. Il faut savoir recevoir ce genre de cadeaux et les accepter comme une grâce. Surtout quand ils viennent d'un petit garçon qui ne possède rien d'autre que la vie même.

E. S.

les migrants dans l'œil du documentariste

Notes sur **Barça ou Barzakh (Barcelone ou la Mort)** d'Idrissa Guiro, **Mirages** d'Olivier Dury et **No London Today** de Delphine Deloget, par Jordan Belgrave.

Alors que l'on célébrait en novembre 2009 les vingt ans de la chute du Mur de Berlin, certains mauvais esprits se sont permis de faire remarquer que d'autres murs s'étaient élevés entre-temps, dont ceux destinés à empêcher les migrants d'arriver en Europe. Trois documentaires nous aident à mieux comprendre ce phénomène sous ses différents angles. **Barça ou Barzakh**, **Mirages** et **No London Today** traitent tous non de l'immigration mais des migrations. Ils tentent de rendre compte dans des lieux et des temporalités différentes de ces périple qui peuvent durer des semaines ou des mois, durant lesquels des individus abandonnent tout pour arriver dans des pays où ils espèrent trouver une vie meilleure. Sans statuts, sans droits, les migrants sont une réalité difficile à appréhender, que ces documentaires nous aident à mieux saisir.

partir

Dans **Barça ou Barzakh**, Idrissa Guiro propose les paroles de protagonistes aux situations bien différentes, mais tous marqués par les départs quotidiens vers l'espoir d'une vie meilleure.

Lorsque l'on écoute ce professeur d'anglais sénégalais tenter de convaincre ses élèves de ne pas partir – "Qui connaît quelqu'un qui est mort en mer ?" – on voit une jeune fille s'effondrer en larmes parce que son frère jumeau est mort sur la route de l'Europe, on mesure immédiatement l'ampleur du phénomène. Dans une ville côtière telle Thiaroye : chaque jeune est touché par le départ d'un proche. Mais peuvent-ils y échapper ? L'enseignant rappelle à ses élèves la dégradation de la situation économique et la corruption des élites. Comment lutter alors contre l'attrait que représente la possibilité de subvenir aux besoins des siens en obtenant même le travail le moins payé et le plus difficile en Europe ? "This is a big question" comme il le dit lui-même à la fin de sa classe.

Discutant ensuite avec le réalisateur, ce professeur d'anglais, diplômé d'une université américaine, raconte comment il est revenu au pays pour faire profiter de son expérience. Mais les

réalités économique et politique sont telles qu'il peine à faire émerger ses projets ; et il admet que sa famille, comme beaucoup d'autres, survit grâce aux subsides envoyés par son frère émigré à Barcelone. Sur un mur de la ville, on voit écrits ces mots : *Travail + Discipline = Réussite*. À écouter les uns et les autres, on se rend compte que cela semble vrai ici encore moins qu'ailleurs.

Si rester et revenir semblent aussi difficiles l'un que l'autre, il ne reste que l'exil. Pour montrer cette puissance qui pousse à partir, le documentaire s'appuie sur une triple trame narrative.

La première est le récit au passé par un des protagonistes d'une traversée manquée de la Méditerranée où, comme par miracle, les migrants reviennent tous sains et saufs au nord de l'Afrique. La deuxième est l'errance de cet homme qui nous fait en voix *off* le récit de ce départ raté. De la terrasse de sa pension ou dans les rues qui la bordent, il devient l'œil du réalisateur sur Thiaroye, port de pêche et point de départ d'émigration, dont les faubourgs en friche et les commerces abandonnés disent le peu d'espoir de se faire une place. On voit des marmots courir et jouer au baby-foot, des femmes étendre le linge, des anciens assis dans des vêtements chatoyants et arborant les regards perplexes de ceux qui pensent n'avoir rien à offrir à la jeune génération. Mais on voit aussi les publicités redondantes pour les systèmes de transfert d'argent depuis l'étranger, seule possibilité, si l'on croit ces réclames, de prendre soin des siens. A cet homme dont la mère seule peut dire le désarroi, pour son fils, de ne pas trouver d'emploi et de femme, que lui reste-t-il alors, sinon la tentation de l'aventure ? La troisième trame restitue la fabrication d'un bateau, depuis la découpe de l'arbre jusqu'aux finitions minutieuses de la peinture qui l'ornera. Un bateau dans un port de pêche, quoi de plus évident ? Mais face à la concurrence des cargos européens et asiatiques qui vident les réserves des côtes africaines, les pêcheurs ramendent



leurs filets pour rien, et les pirogues deviennent des moyens de transport pour l'Europe.

le voyage

Dans **Mirages**, Olivier Dury a voulu revenir sur une vision furtive de candidats au départ aperçus quelques années auparavant aux portes d'un désert d'Afrique : "Je ne sais pas ce que j'ai vu, je ne veux pas l'oublier." Il a décidé de suivre en documentariste embarqué une de ces innombrables traversées du Niger par des migrants. Pendant quelques jours, le réalisateur prend place dans une jeep qui remonte vers la Lybie, point de passage de toute l'émigration sahélienne. Première partie du voyage pour les migrants, premier choc. Ils embarquent à plus de vingt sur des jeeps où tiennent à peine leurs bagages, traités comme du bétail par des passeurs qui disent d'eux qu'ils n'ont pas l'habitude de voyager. Pourtant, encastrés les uns dans les autres, assis ou debout, ils avalent des centaines de kilomètres de désert sans protester, sans s'inquiéter particulièrement quand les voitures les abandonnent au soir pour revenir (est-ce si sûr ?) le lendemain matin. Le transport des migrants, visiblement le fait des Touaregs, apparaît encore ici comme une activité économique qui s'inscrit dans le fonctionnement global de ces sociétés, de la même manière que le recours aux clandestins dans certains secteurs de nos économies occidentales fait également partie d'une mécanique inhumaine trop bien huilée.

Peu à peu, les quelques visages souriants se ferment pour laisser place à des visages fatigués et peu de paroles échangées. Incapables de bouger alors que la route avance, ils ne sont qu'au début de leur périple, et déjà, ils n'ont d'autre choix que de s'en remettre à d'autres pour avancer. Alors, à l'étape du soir, ils discutent et se rassurent sur leurs déterminations. "Il faut trouver une solution," dit l'un d'entre eux, une solution à l'impasse de leur vie là-bas.

À l'approche de la frontière lybienne, le réalisateur abandonne les hommes et reste avec son guide. Celui-ci (pour le rassurer ? pour se rassurer ?) trace dans le sable des signes mystérieux, tels ceux qui permettraient au sorcier dans **La Chasse au lion à l'arc** de Jean Rouch



No London Today



de savoir qui protégeait l'animal, et permet- tent ici de savoir si ceux qu'ils ont quittés vont arriver à bon port. La migration est bien une déclinaison moderne de l'aventure absolue, mais sans la dimension romantique. Ceux qui s'y soumettent partent sans aucune assurance d'arriver au bout de leur voyage et ne peuvent s'en remettre qu'au hasard.

l'europe

Dans *No London Today*, Delphine Deloget pose sa caméra à Calais, lieu emblématique, sympto- matique même, des migrations en Europe. Toujours d'une insupportable actualité, puisque sept ans après la déjà très médiatique ferme- ture du centre de Sangatte, la *jungle* de Calais, comme l'appellent les migrants eux-mêmes, a été en septembre 2009 l'objet d'une vaste opération policière destinée à mettre fin à la présence des nombreux candidats au pas- sage en Angleterre.

Les migrants qu'on rencontre dans ce film vien- nent d'Afghanistan ou des pays de la corne de l'Afrique (Érythrée, Éthiopie). Autres zones d'émigration donc, mais c'est tout autant le parcours d'êtres humains que celui d'une figure du migrant que l'on perçoit à travers ces différentes réalisations. Lorsqu'on réalise le chemin parcouru par ces hommes pour attein- dre Calais, on s'étonne d'ailleurs qu'ils y soient arrivés. Ils ont échappé aux *bandits* du désert dont parlent les passeurs de *Mirages*, aux naufrages en mer relatés dans *Barça ou Bar- zakh*, aux arrestations par les polices de ce qu'on a pris l'habitude d'appeler, avec raison, la *Forteresse Europe*. Pour comprendre cela,

on est obligé d'admettre le caractère massif et inexorable de ce processus qui, par le simple fait du nombre, amène toujours autant de migrants dans des lieux comme Calais. Et une fois arrivés à cette nouvelle étape ? Ils attendent. Parce qu'ils veulent partir du territoire et parce qu'ils sont si nombreux, les autorités françaises semblent être incapables de choisir l'attitude à adopter. Le jeu quotidien du chat et de la souris entre la police et les migrants dans les rues de Calais, qui serait comique s'il n'était pas une réalité, débouche sur une arrestation, ou sur une simple admonestation, puis parfois sur un renvoi vers une autorité administrative qui peut se trouver à Calais comme à Paris, ou encore dans le sud de la France comme ce fut le cas pour les arrestations de septembre 2009. Avec, peut-être, à terme, un renvoi vers le pays d'origine. Sans qu'aucun de ces choix ne soit compréhensible pour le spectateur ni bien évidemment pour les migrants.

Dans cet étrange Calais où coexistent sans se croiser vraiment les univers des habitants et des migrants, ceux-ci se recomposent en com- munautés ethniques et en viennent parfois à s'affronter pour une place dans la queue de la soupe populaire. Encastrés dans des refuges exigus ou sous des couvertures trop petites, nourris par les associations, ils errent tout le jour dans les rues, accompagnés par la vision absurde du beffroi dans le lointain. Cette dimension intemporelle de leur existence à Calais est très bien rendue par la réalisatrice, grâce au temps qu'elle semble avoir passé sur son tournage. Les migrants sont condamnés à l'inactivité jusqu'au soir, où ils tentent leur

chance. Avec une détermination qui se doit d'être indéfectible.

– Est-ce que tu as essayé de passer hier soir ?

– Non. Trop fatigué.

– Il faut que tu essayes toutes les nuits. Tu es trop paresseux.”

A la faveur de l'obscurité, ils approchent des voies de circulation vers l'Angleterre et tentent de pénétrer dans un camion qui a déjà passé les contrôles du côté français. Le tout prend l'apparence d'un jeu tant les moyens sem- blent démesurés entre leurs tactiques rudi- mentaires d'infiltration et, face à elles, l'omni- présence des forces de l'ordre et les systèmes de vidéosurveillance. Et pourtant, ils y arri- vent. Souvent en demandant à leurs proches de les aider pour payer des passeurs, ce qu'ils espèrent être la dernière fois.

et après ?

Même si les documentaires s'arrêtent au seuil de cette nouvelle vie pour les migrants, nous connaissons la suite. Devenus immigrés dans le pays où ils s'installent, ils restent souvent sans statuts, et par conséquent sans droits. Les cours récits de vie que Delphine Deloget nous donne à entendre à la fin de son film offrent des cas contrastés car, pour une même situation, l'administration accorde ou non le droit d'asile, sans aucune garantie à terme d'une vraie régularisation. Et ceux qui n'ob- tiennent pas l'asile et parviennent à rester illégalement restent les voyageurs clandes- tins qu'ils sont depuis leur départ.

Jordan Belgrave

No London Today

2008, 78', couleur, documentaire
réalisation : Delphine Deloget
production : Injam production

A Calais, Delphine Deloget va à la rencontre de jeunes gens à la peau sombre, qui scrutent inlassablement l'horizon en direction de la terre promise. Elle gagne l'amitié de quelques-uns, qui acceptent de confier à la caméra leurs tribulations et leur détresse. Ils trouvent des mots déchirants pour dire le chagrin qui les dévore. "Je me sens comme un vieux slip" résume l'un, tandis qu'un autre tue le temps en comptant les chiens qui passent.

Le générique de fin nous apprend que les héros du film ont fui, qui les Talibans, qui les Américains, qui un enrôlement forcé dans l'armée érythréenne ; que l'un était chef d'entreprise, l'autre étudiant en biologie. Beaucoup mourront dans l'aventure ou disparaîtront sans laisser de traces. Mais à Calais, ils ne sont rien d'autre que des hommes tourmentés par une attente qui ronge leur vie. Chaque journée est une épreuve à l'issue incertaine. Abris de fortune, errance sous la pluie, arrestations à répétition, bagarres autour de la distribution des repas, tentatives d'évasion à bord de camions, tel est le quotidien de ces obstinés, rescapés de tant de guerres, de geôles, de radeaux clandestins, qui n'ont plus rien à perdre que leur vie même. La réalisatrice met la même obstination à les filmer, jusque dans les situations les plus périlleuses, et à maintenir coûte que coûte un lien forcément précaire, mais néanmoins fraternel et pudique. **E. S.**

Barcelone ou la Mort (Barça ou Barzakh)

2007, 50', couleur, documentaire
réalisation : Idrissa Guiro
production : Simbad Films
participation : CNC, France Ô/RFO, Canal France international, Scam, Procirep, Angoa

Rejoindre l'Europe, coûte que coûte. Tel est l'unique horizon de la jeunesse de Thiaroye, ville côtière proche de Dakar, depuis que les chalutiers étrangers ont commencé à épuiser le poisson des côtes, privant de travail et de ressources la population locale. Chaque année, des milliers de jeunes hommes quittent leur pays en s'entassant sur de frêles pirogues à destination des îles Canaries. Au cours de ce long voyage, beaucoup trouvent la mort.

Pour témoigner de cette situation devenue dramatique, le Franco-Sénégalais Idrissa Guiro a choisi de multiplier les points d'entrée. Tout au long de **Barcelone ou la Mort** s'entrecroisent ainsi le récit en voix off d'un homme racontant sa première tentative de traversée, un débat entre un professeur d'anglais et ses élèves sur les raisons de cet exode massif, et plusieurs douloureux témoignages d'habitants de Thiaroye (une mère qui évoque le départ de son fils, des pêcheurs au chômage, le professeur d'anglais qui a fait le choix de revenir au pays et de se "sacrifier pour la jeunesse"). Et puis, véritable fil rouge dans cet entrelacs de paroles, nous suivons aussi la fabrication d'une pirogue, étape par étape, depuis la coupe de l'arbre qui en fournira le bois jusqu'à la peinture de sa coque. Comme si, quels que fussent les mots prononcés, les raisons avancées, la colère exprimée, demeurerait ce constat désespéré : inéluctablement, les bateaux partiront, chargés de l'avenir du Sénégal. **D. T.**

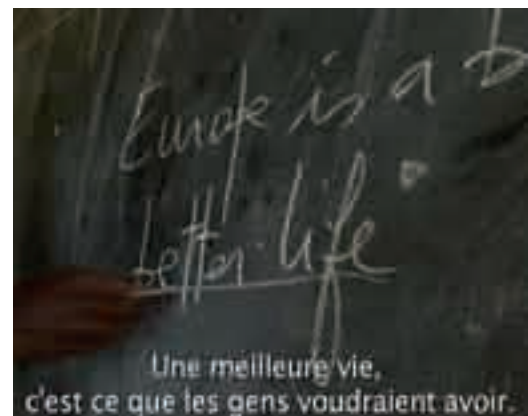


Film retenu par la commission *Images en bibliothèques*

Le titre du film fait référence à l'expression "Barça – Barsakh" (précisément "Barcelone ou la mort"), qu'emploient les Sénégalais désespérés de n'avoir pu se faire une place dans leur propre pays et qui sont prêts à tout tenter, y compris le voyage incertain et risqué en pirogue, vers l'Eldorado espagnol, porte de l'Europe. Il en sera question durant tout le film, dès son ouverture sur la construction traditionnelle de la pirogue de pêche, reconvertie en pirogue de transport d'émigrants clandestins, tandis qu'en voix off est lue la lettre pathétique de l'un d'entre eux, naufragé. Le spectateur croit voir l'espoir renaître, avec des initiatives comme celle de ce professeur autochtone qui, après une brillante carrière d'enseignant dans les meilleures écoles américaines où il aurait pu poursuivre confortablement sa vie, est revenu au pays enseigner l'anglais, faisant le pari qu'avec ce bagage intellectuel les écoliers pourraient plus facilement trouver un emploi dans les firmes étrangères installées au Sénégal. Mais là aussi, l'apprentissage de cette langue étrangère s'appuie sur le vécu quotidien des enfants : tous ont un ou plusieurs membres de leur famille partis en mer vers l'Europe et parfois disparus. Le film se termine sombrement sur le récit d'un ex-candidat au départ qui a vécu l'enfer en mer et a dû revenir, mais se déclare prêt à repartir, les conditions de vie au Sénégal s'étant encore plus dégradées depuis son retour. Le réalisateur a su agencer harmonieusement les trois volets de son sujet pour les fondre en un seul : l'Afrique – ici le Sénégal – désespérée, acculée à une fuite mortifère vers ce qu'elle veut voir comme un havre de confort et de paix possible : l'Europe.

Gisèle Burda
(Bibliothèque Publique d'Information, Paris)

Barcelone ou la Mort



Mirages



des phrases isolées qui rendent sensible leur expérience

Mirages a obtenu le prix Premier, attribué à un premier film, au FID Marseille 2008. Entretien avec Olivier Dury, paru dans le quotidien du festival.

Comment est né ce premier projet de film ?

Olivier Dury : C'est, à l'origine, une vision têtue qui résiste à l'oubli. Décembre 1998, dans un désert d'Afrique. Un moteur dans la nuit, des phares qui se rapprochent, une masse indistincte d'hommes entassés sur le plateau d'un pick-up qui surgissent et disparaissent. L'image, habituellement fuyante, se transforme en idée fixe. Je dois retourner sur les lieux de l'apparition. Il me faut retrouver ceux que j'ai perdus dans ceux que je trouverai. Seul le cinéma peut me permettre de raconter l'histoire de ces hommes aux prises avec leur destin.

Comment s'est déroulé votre travail – écriture, tournage et montage ?

O. D. : Début 2003, j'ai suivi une résidence d'écriture à Lussas au cours de laquelle j'ai effectué mes premiers repérages et réussi à suivre un convoi de voyageurs pendant une journée. À partir de là, le travail d'écriture a commencé et s'est étalé sur une période de trois ans. J'ai eu une aide à l'écriture de la Région Rhône-Alpes, puis la bourse Brouillon d'un rêve de la Scam. Après une première tentative en 2004, j'ai réécrit entièrement le projet et finalement obtenu la Contribution financière à la réalisation du CNC Court métrage fin 2005. J'ai alors rencontré mes futurs producteurs, et la production du film a débuté avec l'année 2006.

Après de nouveaux repérages filmés en mars 2006, je suis retourné au Niger en novembre pour le tournage. Je suis parti seul, mais cette fois un ingénieur du son m'a rejoint quelques semaines plus tard. Depuis mes premiers repérages jusqu'au moment du tournage, la situation n'avait fait que se complexifier. J'ai été obligé d'organiser le tournage de manière quasi clandestine pour éviter les problèmes avec les autorités locales et surtout avec les organisateurs du trafic. Les imprévus ont été nombreux lors de la préparation à Agadez : pannes de caméra à répétition, batteries du matériel son bloquées à Paris, guides touaregs initialement prévus absents au moment

du tournage. Une fois ces difficultés résolues, nous sommes enfin partis sur la piste à la recherche d'un convoi. L'attente a été longue et incertaine avant que je ne réussisse à obtenir l'accord de deux chauffeurs pour accompagner leur convoi pendant quelques jours.

Le montage a duré environ quatre mois ; une première partie dans le cadre d'une résidence de montage organisée par Périphérie et une seconde partie à la maison parallèlement au début du montage son. Dès le départ, je savais que le matériau ramené du tournage n'allait pas être suffisant. J'ai donc décidé d'utiliser également les images prises lors de mes repérages. L'objectif était de trouver une structure adaptée à la dynamique de disparition et d'apparition que je recherchais. Le film ne suit donc pas une chronologie qui ne pourrait à elle seule rendre compte de ce mouvement croisé, il opère par glissements. Il commence par épouser le déroulement classique de la traversée, puis s'en échappe peu à peu pour inventer sa propre temporalité, celle d'une confrontation des corps et de l'espace rythmant le mouvement de ces hommes basculant d'une condition à une autre.

Vous êtes réalisateur et opérateur.

Comment avez-vous travaillé au cadre ?

O. D. : La distance entre les voyageurs, les chauffeurs touaregs et moi, était une des grandes questions du film. Le contact devait nécessairement s'établir par le rapprochement des corps et non par le biais d'un effet d'optique comme le zoom. J'ai donc décidé d'utiliser exclusivement l'équivalent d'un 50 mm en photographie pour filmer les hommes, une focale dite "normale" qui se rapproche le plus de la vision humaine. J'ai utilisé d'autres focales pour donner à voir l'immensité du désert ou une certaine abstraction du paysage exprimée par un détail, une géométrie. L'image du film n'est pas lisse ; j'ai essayé de lui donner une texture, une sensibilité manifeste pour rendre compte de changements subtils, des nuances de l'aube jusqu'aux ombres dans l'ombre de la

Mirages

2008, 45', couleur, documentaire

réalisation : Olivier Dury

production : Les Productions de L'Œil

sauvage, Rennes Cité média/TV Rennes 35

participation : CNC, RFO, CG Val-de-Marne, CR Ile-de-France, Procirep-Angoa, Scam

Lors d'un voyage au Niger, Olivier Dury a croisé le chemin d'hommes entassés par trentaine à l'arrière d'un pick-up traversant le désert pour rejoindre clandestinement l'Europe via l'Algérie. Hanté par cette image, il a décidé de suivre l'un de ces convois de la ville d'Agadez jusqu'au cœur du Sahara.

Malgré les terribles conditions du voyage, les hommes forment une petite communauté animée par l'espoir.

Les mirages du titre désignent tout autant les nappes de chaleur à l'horizon du désert que l'Europe à l'horizon du voyage. Peut-être désignent-ils aussi l'image que poursuit le réalisateur à travers le pare-brise du 4 x 4 : celle d'une pyramide d'hommes qui tanguent des jours durant au gré de la piste, le visage enveloppé de chèches colorés pour se protéger du sable et du soleil, agrippés pour certains à un simple bâton coincé dans la carrosserie. Cette image défie notre entendement. Plutôt que de l'analyser, d'extirper ce qu'elle contient de drame personnel ou de vérité politique, Olivier Dury tient la distance. Il ne force pas le secret, mais laisse venir à lui les hommes qui l'accueillent dans leur communauté nomade. Sans rien ignorer de l'incertitude de leur sort, il leur rend hommage en laissant apparaître la traversée comme une entreprise collective dont ne sont pas absents, pourtant vite effacés par la fatigue, les moments de joie et d'émerveillement face aux beautés du désert. **S. M.**

nuits. Plans larges et gros plans m'ont servi pour exprimer ce à quoi l'homme est en butte dans cet environnement à travers des variations de rapports d'échelle : étendues monumentales enserrant les hommes de toutes parts et corps enchevêtrés sur le véhicule.

Qu'est-ce qui a guidé la relation du son à l'image ? L'utilisation de la musique ?

O. D. : La parole des hommes est déterminante, mais c'est par bribes plutôt que par les biais d'interviews qu'elle s'inscrit dans le film. Ce sont des mots, des phrases isolées plutôt qu'un développement linéaire, qui rendent sensible leur expérience. Il ne s'agissait pas pour moi de questionner, mais plutôt de me trouver à la bonne distance. La musique que l'on entend dans le film est celle de l'autoradio du véhicule, c'est du son synchrone, il n'y a pas de "musique de film" à proprement parler. Au son direct, qui ancre le voyage dans sa réalité quotidienne, s'ajoutent des bruits, des sons isolés, une partition destinée à désaccorder l'image, à la déréaliser, parfois à l'aide de pistes aux limites de l'audible. Répétitions, désynchronisation, silences absorbent parfois le son direct comme le désert avale les voyageurs.

Le film progresse dans l'individuation des migrants au fur et à mesure du trajet et s'achève avec une série de portraits silencieux tendus vers la caméra. Une manière de suspendre l'anonymat de ces hommes qui s'exposent à une mort invisible ?

O. D. : Ce qui m'importait c'était de construire le film depuis cette apparition d'origine et de la dépasser, de partir de cette masse indifférenciée pour, progressivement, en extraire des hommes, singuliers, uniques, et leur donner une présence au monde, leur assurer une identité au moment où celle-ci s'efface. J'ai entrepris de filmer leur épreuve pour mémoire, afin de contrarier par un film leur destin d'invisibles. Faire apparaître les visages, faire entendre la parole de ces hommes que notre monde condamne à rester sans voix.

Propos recueillis par Julie Savelli,
Journal du FID, 5 juillet 2008

arrêt sur image l'oracle est dans le sable

Nous sommes embarqués à bord d'un véhicule. On roule, on suit quelque chose qui roule. "Qu'est-ce que tu vois ?" sera la question posée sur cet arrêt sur image. Le cinéaste dit en préambule : "Je ne sais pas ce que j'ai vu." Il faut deviner.

Des hommes enrubannés, aux turbans colorés, harnachés ensemble, juchés sur roues, emportés à tombeau ouvert sur des camions en plein désert partent quelque part. Plus tôt, un homme armé d'un long morceau de bois, frappe – un moment j'ai craint qu'il tape sur des corps ; il tasse les sacs pour gagner de la place ; puis voici d'autres morceaux de bois clair pour fixer les corps assis, les jambes pendant à l'extérieur de la plateforme du camion ; morceaux de bois coincés dans l'entre cuisses, comme des sexes érigés tenus à deux mains, parfois entourés d'un tissu pour que les frottements abîment moins, bois secs qui calent l'ensemble compact, aidant la sculpture à tenir dans la vitesse, malgré les bonds. Sculpture roulante, ou chaque corps a trouvé sa place, qui en coinçant son épaule contre un genou, qui en déplaçant des orteils qui ne lui appartiennent pas, pour les déposer sur sa propre sandale afin d'assurer au mieux sa périlleuse position debout ; qui en dévissant son buste pour se caler dans le mou des autres corps qui respirent, suent, et fixent le futur ou le présent ou le dedans. Et tous les visages à tout vent, couverts ou non. Masques travaillés à même la peau : croûte faite de sable soufflé par le vent et la vitesse, collé aux giclures des moteurs et de tout ce que l'air trimballe, ou masques aveugles faits de foulards ou d'écharpes colorés, l'un troué d'un accroc minuscule, la plupart, lunettes fichées sur le dessus du crâne. Ils supportent. Ils se supportent. Ensemble. Pourquoi supportent-ils ? "Pour trouver une solution" dit l'un des transportés. *La solution* : partir, quitter, se séparer d'avant, chercher l'avenir.

Un large et long ruban de route bitumée laissé derrière eux, puis vient la piste, le sable. Ça devient flou. Devant est deviné. La caméra plonge dans les marques profondes laissées par les pneus, aussitôt effacées.

Dans la nuit et le jour, à travers le nuage de



sable, le cinéaste fixe les deux camions pleins d'hommes entassés de plein gré partant vers *leur solution*, des hommes qui ont payé pour changer le sens, la vitesse de leur histoire, sans la quitter des yeux. Croire que rien ne les laissera au bord de la piste, ne les fera rater *leur solution*. Accompagner à la seconde ce huis clos à ciel ouvert d'où tout peut arriver. Temps suspendu de l'extraordinaire.

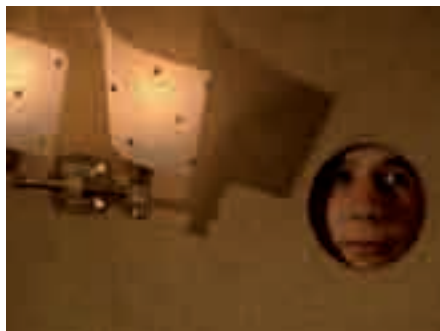
Voir, "enregistrer" et "être avec". Mirage, admirablement filmé, à exacte distance pour que jamais ne disparaisse le sentiment de danger et de dureté mêlé à la foi tenace qu'un jour *on arrivera au but*. Continuer à voir, à s'éclaircir la pensée, et garder son objectif sans se laisser distraire par même un garçon sur le bord de la piste qui vient d'on ne sait où. Filmer l'espérance comme une tension partagée. Une hypothèse tentée. Fixer l'espoir, fixer ces visages qui consentent.

Les dessins du passeur à même le sable disent au cinéaste qu'ils vont bientôt arriver à destination. Tous ? "Ils seront en Libye. Ils marchent très bien. Tu vois. Ils sont sans soif." Le mage répète dans le sable les hiéroglyphes : "Tous ces gens là ils sont ensemble, tu vois. Ils sont ensemble, oui."

Ai-je bien vu, aussi ? Une étoile filante au milieu des étoiles presque fixes ?

Françoise Coupat

le fantôme de bataville



Sorti en salles en novembre 2008, le long-métrage documentaire de François Caillat **Bienvenue à Bataville** fait revivre la cité modèle que Tomas Bata conçut en Lorraine dans les années 1930, autour de l'implantation de son usine de chaussures. Refusant un cinéma de dénonciation au premier degré, le réalisateur a choisi l'ironie pour faire exploser de l'intérieur ce "meilleur des mondes". Une réflexion grinçante sur la servitude volontaire. Entretien avec Eva Ségal.

Ce qui frappe dans *Bienvenue à Bataville*, c'est un travail très élaboré de déréalisation du matériau documentaire. Pourquoi ce parti pris ?

François Caillat : J'ai voulu décrire un monde que je considère comme très artificiel, un monde de l'utopie, de l'autarcie. C'est ce monde que concevait Tomas Bata : un huis-clos où la vie sociale serait protégée de toutes les contaminations possibles, un univers sans contradictions. Il pensait que les gens pouvaient vivre ensemble en parfaite harmonie, dans une bulle idéale où il n'y aurait plus de dangers intérieurs ni extérieurs. J'ai cherché une mise en scène qui rende compte de cette artificialité. Les personnages ne sont pas *déréalisés* – ce sont des personnes qui existent vraiment et qui ont travaillé à Bataville – mais l'univers où ils vivent est volontairement décrit comme factice, faux.

Ceux qui vivaient là ne voyaient pas cet univers comme faux.

F. C. : Par définition, quand on vit dans un monde autarcique, on n'en sort pas. On n'a donc pas de point de vue extérieur qui permette de voir à quel point ce monde est une bulle. Les Batavillois avaient peut-être conscience d'un monde clos, mais ils ne mesuraient certainement pas que leur existence quotidienne ne ressemblait à rien d'autre alentour. C'est comme s'ils avaient vécu sur une autre planète durant plusieurs décennies, entre les années 1930 et les années 1970. Par exemple, ils n'ont pas été affectés par les événements politico-sociaux de 36 ou de 68, ni par aucune contradiction du monde du travail. Le système faisait tout pour exclure de telles contradictions, par la persuasion et aussi par la force : les syndicats étaient empêchés de s'installer et les grèves impossibles. D'ailleurs, les sala-

riés ont fini par interioriser ce sentiment et ils ont souvent agi de concert avec la direction de l'entreprise pour que les contradictions n'arrivent pas jusqu'à eux. Ainsi, en 1968, quand des syndicalistes de la région se sont présentés à l'usine pour inciter à la grève, le personnel les a chassés à coups de lances à incendie ! Bataville, c'était un monde trop parfait pour être vrai. D'où ce sentiment d'artificialité que j'ai essayé de rendre dans la mise en scène.

En termes de prises de vues, de lumières ?

F. C. : Le site de Bataville – l'usine et la cité alentour – existe encore aujourd'hui, mais j'ai tourné comme s'il avait été inventé, comme si c'était un décor de studio de cinéma. Pour autant, ce n'est pas un film de reconstitution et les Batavillois ne sont pas traités comme des comédiens. Je ne leur ai pas imposé de texte, je n'ai pas soufflé leurs réponses. Mais, dans la manière de filmer, j'ai essayé de donner une impression de faux – à l'aide d'un ensemble de paramètres techniques. Par exemple, les couleurs ont été travaillées dans un registre un peu cru, un peu saturé. Les briques des bâtiments sont tellement rouges qu'elles paraissent peintes d'hier. Les verts sont si verts que les pelouses semblent sorties d'un catalogue publicitaire. Tout est un peu luisant, bien astiqué, trop propre. Ainsi la cité et l'usine sonnent faux, et même la nature est coupée de la vie, comme reconstituée sous une bulle.

Avec le chef opérateur, Jacques Besse, nous sommes inspirés de la peinture hyper-réaliste américaine. Ces peintres, par exemple Richard Estes, travaillaient à partir de photographies et recherchaient un rendu parfaitement lisse. Nous avons voulu, comme eux, montrer un monde sans profondeur : un monde de la surface, de l'apparence, à la mesure du caractère factice de Bataville. C'est aussi pour-

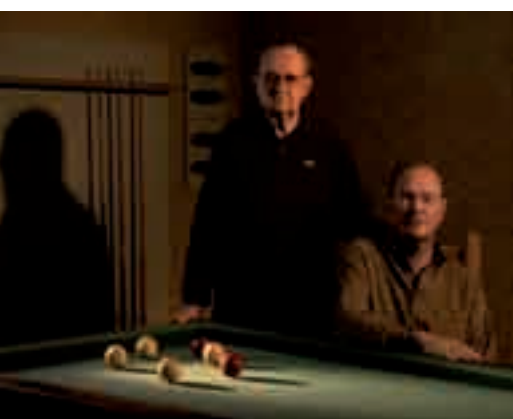
quoi nous avons choisi de tourner en numérique plutôt qu'en argentique. Nous avions le choix. Mais le numérique permettait un rendu plus froid, presque glacé, quasi clinique. Ce choix est pour moi assez paradoxal : pour la télévision (Arte), j'ai fait plusieurs longs métrages que j'ai tournés sur support argentique (super 16) parce que je cherchais un rendu romanesque ; avec **Bienvenue à Bataville**, destiné aux salles, j'ai pris le parti inverse et j'ai tourné en numérique. En fait, dans mon esprit, le choix technique et artistique font corps. C'est une même histoire.

Ce qui contribue à l'étrangeté c'est aussi le découpage.

F. C. : Tomas Bata, le fondateur de cette utopie, nous parle depuis l'au-delà. Il nous présente son petit monde, il fait le *deus ex machina* en reconstituant devant nous l'œuvre dont il est si fier. Mais il n'éprouve pas le besoin d'une narration trop réaliste. Il présente Bataville dans l'ordre un peu ludique de ses idées. Ou, si l'on veut, comme un bateleur dans un cirque, introduisant des numéros successifs dont l'ensemble fera fantaisie. Beaucoup d'éléments du film sont travaillés dans cette esthétique du cirque. Par exemple, il y a une fanfare (des musiciens issus de l'ancienne Harmonie de Bataville) qui tient dans le film le rôle d'un orchestre de cirque : elle scande le passage d'un numéro à l'autre et dynamise les transitions ; il y a des personnages emblématiques, figures obligées du système (*La Piqueuse*, *Le Footballeur*), qui sont présentés les uns après les autres dans une galerie de portraits tenue de main de maître par Bata. Le film ne propose pas une narration traditionnelle, comme on l'attend parfois dans le documentaire, avec une chronologie ou un suivi logique qui nous mènerait de A à Z. Ici, le dispositif est plutôt circulaire, redondant, à la manière d'une bulle tautologique. A vrai dire, nous sommes en présence d'une narration quasi autiste. Le film obéit à une voix off directive, à un discours monomaniacal, et son déroulement suit les méandres de la pensée du créateur/scénariste Bata. On ne s'étonnera donc pas que cette narration soit régulièrement dévoyée, obstruée – en somme, manipulée – par Tomas Bata qui se permet toutes les ellipses et zig-zags possibles. Mais le discours du maître n'a pas à se justifier.

La lumière, le cadre et le son ont aussi été travaillés dans cet esprit.

F. C. : Le film procède beaucoup par *pointage* : le demiurge Bata déploie devant nous le catalogue de sa création et choisit de nous montrer ce qu'il veut, comme il veut. On pourrait dire *comme il l'entend*, car on retrouve ici une manière de faire qui avait été brillamment éla-



Bienvenue à Bataville

2007, 90', couleur, documentaire

réalisation : François Caillat

production : Unlimited, Les Films Hatari, Ina, Studio Orlando, Images Plus

participation : CNC, CR Lorraine, CR Alsace, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA, Drac Lorraine), Programme Média

En 1931, la famille Bata plante au sud de la Moselle, en pleine campagne, une usine de chaussures ultra-moderne. Autour de l'entreprise, elle crée Bataville, cité modèle pour travailleurs modèles. Sous l'œil d'un patron omniprésent, trois générations vont vivre et travailler dans cet univers clos. François Caillat propose une visite de cette utopie patronale, sous la conduite fictionnelle de Tomas Bata lui-même, le père fondateur.

Documentaire tourné comme une fiction, le film ne montre pas l'usine et la cité dans leur état d'abandon actuel mais en pleine gloire, telles qu'elles se présentaient dans les décennies prospères de l'après-guerre. Ou plutôt telles que le patron voulait les voir. A la manière d'une parade de cirque, défilent les témoins de cette histoire trop merveilleuse pour être honnête. Recrutées très jeunes, soumises à des cadences éprouvantes et payées à la tâche, les ouvrières travaillaient très dur mais, disent-elles, avec plaisir. Même tonalité nostalgique chez les autres anciens, qui décrivent un monde juste et tranquille où les efforts étaient récompensés. L'ancien chef du personnel, clé de voûte de cette gestion paternaliste, raconte comment il huilait les rapports sociaux – fêtes, fanfares, compétitions sportives – et pourchassait les mauvais esprits. Reste au spectateur à tirer les leçons de cette fable grinçante sur un bonheur factice et mortifère. **E.S.**



Film retenu par la commission

Images en bibliothèques

Tourné en Lorraine sur le site même, **Bienvenue à Bataville** nous invite à découvrir une aventure fondée sur le culte du travail, qui a débuté en 1932 et s'achève en 2001. Le film évoque également la cité modèle implantée à côté de l'usine. Des petites fictions, interprétées par des acteurs non professionnels et des témoignages de vrais ex-employés, cadres, ouvriers, syndicalistes, constituent la substance du film. Pas de commentaire, mais un récit fictif dit par une voix douce et incarnant Tomas Bata, "Dieu" de Bataville. Cette voix omniprésente commente les séquences, intervient en contrepoint des témoignages recueillis. "Dieu" voit tout, entend tout : il brode, idéalise, et parfois ironise. C'est assez déstabilisant : on a l'impression que le réalisateur nous invite à souscrire à cette histoire de paternalisme joyeux et effrayant. Pourtant, vers la fin du film, une petite phrase anodine remet la légitimité du modèle Bata en question. Celui qui témoigne ne cherche pas la polémique, mais fait un simple constat. Sa remarque fait réagir le "Maître", soulève son indignation. Trop tard, la belle orchestration autour de cette célébration du bonheur obligatoire s'est effondrée !

Christine Micholet

(Bibliothèque Publique d'Information, Paris)

borée par Tati au niveau du son. Cela consiste par exemple en ceci : dans une scène sonore (paroles, bruits, etc.), on ne cherche pas à transcrire exhaustivement la réalité, mais juste à en extraire et pointer des sons privilégiés, ceux qu'on veut signaler au détriment des autres. Dans *Bataville*, il y a ainsi une scène avec un couple qui parle à haute voix et s'embrasse : on n'entend pas ce qui se dit, mais seulement le bruit doux du baiser. Ce traitement sonore vise à signifier un bonheur un peu outré, artificiel – en illustration du précepte de Bata : "Un mari agréable, une épouse discrète." On trouve souvent ce procédé indicel chez Tati, dans une *mise en son* qui est une manière de *déréaliser* les scènes en leur faisant dire seulement ce qu'on a envie de dire. C'est autoritaire et en même temps très ludique. Cela fonctionne comme un clin d'œil adressé au spectateur.

Dans les interviews, les ouvrières évoquent la dureté des conditions de travail, mais elles expriment surtout leur adhésion à l'entreprise Bata.

F.C. : C'est un film sur ce que La Boétie appelle la *servitude volontaire*. Elle comporte nécessairement deux termes, la servitude et le volontariat, une acceptation de son plein gré de conditions qui peuvent être très difficiles. On pourrait aussi appeler cela *aliénation*, mais l'aliénation suppose une part d'inconscient. La question peut se poser : cette servitude volontaire est-elle totalement consciente ? J'hésite car les gens sont assez conscients que les conditions de bonheur auxquelles ils adhéraient se payaient très cher. Jusqu'à quel point fermaient-ils les yeux sur cette contradiction ? Ça dépend des individus. Mais on trouve toujours les deux termes, l'adhésion à un système qui continue à vous exploiter. Il y a par exemple cette ouvrière qui, dans l'interview, dit à la fois "c'était formidable" et "durant les six premiers mois, j'ai tout le temps pleuré". On retrouve souvent cela dans le film, les gens énoncent des choses antinomiques, leur discours semble contradictoire. Comme cette femme qui raconte : "C'était sensationnel d'habiter à Bataville, ces petites maisons très proches où régnait entre voisins une convivialité exceptionnelle"; puis, au détour d'une phrase, elle révèle que pour avoir la maison, il fallait la signature du contremaître, elle était soumise au bon vouloir de l'employeur.

Ce qui brouille les repères documentaires, c'est aussi que le film donne très peu de repères chronologiques.

F.C. : Il s'agit d'une utopie, au sens de Thomas More, c'est-à-dire une île, un lieu de nulle part, qui est aussi le lieu du bonheur. Ce n'est donc pas la chronique d'une cité avec un début et une

fin qui ressembleraient aux histoires humaines normales. Si c'est le meilleur des mondes, inutile de le situer ni de le dater. Je n'ai pas fait un documentaire didactique, la chronique d'une cité mosellane. Pour autant, il y a tout de même une histoire. Bataville a été construite en 1932 et l'usine a fermé en 2001. Entre ces deux dates, trois générations d'ouvriers se sont succédé. L'âge d'or, c'est la deuxième génération qui correspond aux Trente Glorieuses, les années 1950-60. C'est à ces décennies que le film s'intéresse, et ce choix est signalé par des petits indices : on voit passer une 2CV, une DS, on écoute une femme vêtue d'un chemisier Vichy, etc. Mais je ne voulais pas pour autant faire une reconstitution. J'ai pris ces années-là parce que ce sont celles où le système était à son apogée.

Une époque de prospérité où le patronat pouvait tenir ses promesses ?

F.C. : La proposition de Bata était simple, claire : en échange d'une grande exploitation de votre force de travail, je vais vous offrir des conditions de bonheur optimal. Et c'est ce qui se passait. Certes, pour la première génération, celles des pionniers des années 1930, avec les conditions très dures de l'avant-guerre, ce n'était pas encore le cas. Ni à l'autre bout, dans les années 1970-80, quand l'entreprise se délitait et que les promesses de bonheur devenaient inaudibles. Mais entre les deux, à la grande époque des décennies 1950-60, il y a eu jusqu'à 3 000 ouvriers et le système fonctionnait au mieux, tant à l'usine que dans la cité. L'idéologie Bata était alors très performante. Le drame, dans cette affaire, c'est que l'entreprise Bata s'était toujours présentée comme un projet messianique qui ne visait pas simplement à produire des chaussures, mais qui voulait *chasser l'humanité* (mot d'ordre officiel) dans des conditions de bonheur absolu et au sein d'une collectivité de travail très soudée. Et finalement l'usine a fermé comme n'importe quelle autre.

On peut reprocher au film d'enfermer les interviewés dans un corset et de les instrumentaliser.

F.C. : Mon parti pris n'est pas sans risque. J'ai choisi de fabriquer un film symétrique de ce qu'il dénonce. Je présente un système autarcique géré par un autocrate et, plutôt que de faire un film de dénonciation extérieure, j'ai pensé que le meilleur moyen était que le système se dénonce lui-même. Donc, j'ai confié les rênes à son fondateur et maître Tomas Bata. Le spectateur découvre ainsi que, dans l'énoncé même du bonheur, il y a tous les germes de sa destruction. Depuis l'au-delà, Tomas Bata nous parle et nous vante son petit monde et, naturellement, il enferme les gens

dans sa bulle. Sinon totalitaire – il n'y a eu ni camp ni mort d'homme – du moins totalisante, en ce sens que rien d'oppositional n'était supporté. A partir du moment où je confie les rênes du film à Tomas Bata, il va en faire un usage *bataïque* : un peu dictatorial. N'oublions pas qu'il est patron de droit divin. Ainsi, de même que les opposants étaient exclus du système, les opposants dans le film – ceux qui viennent exprimer leurs critiques lorsqu'ils sont interviewés – sont exclus du montage. Leur parole est rapidement coupée, ou brouillée par des artifices sonores. Mais on entend toujours le début de leur réponse. L'expulsion de la parole déviante est explicite. Ils sont là et la censure est exhibée. Dès qu'arrivent les mots *profit* ou *paternalisme*, immédiatement les gens sont éjectés. En fait, je mets en scène la manière dont le système évince ses opposants. Il aurait été très facile de crier haro sur le patron paternaliste. Je trouve plus intéressant de le laisser formuler lui-même ses propres contradictions. J'ai essayé de montrer un système qui énonce sa faillite tout en croyant vanter sa réussite. Avec beaucoup de joie, beaucoup de bonheur parfois ! Ainsi, dans les propos du chef du personnel : il a l'air très convaincu, il est même parfois convaincant tant ses mimiques appuient ses dires, et le voilà soudain jovial pour nous souffler, comme une confidence faite à un ami : "Le personnel, ce qu'il veut, c'est être dirigé." Quand cette phrase est dite, tout est dit. Inutile d'ajouter un commentaire moralisateur invoquant la honte ou la révolte.

Comment se situe Bienvenue à Bataville dans votre filmographie où apparaît souvent la Moselle et le monde industriel ?

F.C. : J'ai tourné trois films dans ce même périmètre lorrain : *La Quatrième Génération*, *Trois Soldats allemands* et *Bienvenue à Bataville*. C'est un lieu où j'ai passé mon enfance, avec lequel j'ai des liens affectifs. Dans le travail d'un cinéaste, il y a beaucoup de choses qui sont de l'ordre du désir, de l'intuition, des sensations d'enfance, visuelles ou olfactives. Un film, ce n'est pas l'illustration d'une thèse ! Dans *La Quatrième Génération*, je m'étais intéressé à l'histoire de ma famille, avec son versant économique qui était l'entreprise de mes aïeux. En trois générations – comme à Bataville mais à bien moindre échelle – ils avaient monté une affaire, l'avaient développée, et finalement liquidée. J'avais envie de traiter d'une histoire économique dans cette partie de la Lorraine, mais je pensais que la scierie familiale était un cadre un peu étroit. Aussi, j'ai été content de découvrir l'existence de Bataville qui se trouve juste à côté. Outre mon attachement affectif à la région, outre mon désir de travailler à travers plusieurs généra-

tions sur un monde industriel, il y a une troisième raison qui se retrouve dans tous les films que j'ai faits depuis une dizaine d'années, ceux que j'ai cités et plus encore **L'Affaire Valérie** : je m'intéresse aux représentations du passé, à la manière dont il vient jusqu'à nous, à travers les traces, les souvenirs, les paroles. A l'opposé d'un cinéma de reconstitution, j'essaie de voir comment le passé affleure jusqu'à nous.

Plus du côté de la mémoire que de l'histoire ?

F. C. : Oui. Et même de la mémoire absente. Généralement, je suis d'autant plus intéressé par le passé qu'il en reste peu de traces – comme dans **L'Affaire Valérie** ou **Trois Soldats allemands** où j'ai refabriqué du passé quasiment à partir de rien : des décors vides, des énigmes irrésolues, des visages manquants, des photos disparues. Avec **Bataville**, j'aurais pu adopter une esthétique de la disparition – filmer les bâtiments vides de l'usine, me mettre en quête des disparus, etc. – mais c'est un cinéma qu'on a déjà beaucoup vu dans le genre documentaire social des dernières décennies. Alors j'ai plutôt tenté d'imaginer comment c'était quand cela fonctionnait bien. Dans mes précédents films, j'avais travaillé sur le vide et l'absence de traces matérielles du passé ; dans **Bienvenue à Bataville** j'ai plutôt travaillé sur le plein. Cela peut surprendre, mais c'est pourtant le même projet : un travail sur le lien entre passé et présent.

Je ne suis pas dans le cinéma direct, ni dans le cinéma vérité. J'aime en regarder mais, en tant que cinéaste, je ne suis pas dans un cinéma du présent. Je ne suis même pas sûr d'être dans un cinéma du réel. Je filme plutôt sous le réel. Certes, c'est bien du cinéma documentaire, en ce sens que je filme ce qui est. Mais ce n'est pas la vision immédiate qui m'intéresse. J'essaie de voir ce qu'il y a dessous, comment le passé est venu jusqu'à nous, comment les traces des générations antérieures se manifestent devant nous. C'est un cinéma documentaire de la trace, ou de l'absence, un cinéma un peu fantomatique. Ni tout à fait l'Histoire, ni tout à fait la mémoire, plutôt entre les deux – un jeu entre l'absence et la présence. C'est exactement ce que j'ai voulu faire avec **Bienvenue à Bataville**. J'ai essayé de faire revenir le fantôme de ce que fut Bataville, et c'est ce que je recherche au fond dans chaque film.

Propos recueillis par Eva Ségal,
décembre 2008.

les afriques documentées

Notes sur **Les Sénégalaises et la Sénégalaise**, d'Alice Diop, **En attendant les hommes**, de Katy Ndiaye, **Victoire Terminus**, de Renaud Barret et Florent de La Tullaye, et **Al'lèèssi... une actrice africaine**, de Rahmatou Keïta, par Jean-Marie Barbe.

Tout cela a commencé dans le cadre de la magnifique ville du Nord Sénégal, Saint-Louis, où depuis quelques années, à travers le programme Africadoc, nous avons mis en chantier un Master cinéma documentaire au sein de l'université pour accompagner l'émergence de jeunes cinéastes documentaristes africains¹. **Images de la culture** me propose alors d'écrire quelques notes et observations autour de quatre films documentaires entrés récemment à leur catalogue et qui concernent directement le continent africain. Trois d'entre eux ont été montrés au cours des Etats-Généraux 2008 de Lussas : **En attendant les hommes**, **Les Sénégalaises et la Sénégalaise**, **Victoire Terminus**. Quant au quatrième, **Al'lèèssi, une actrice africaine**, il a été montré au Festival de Cannes en 2005.

La quasi-absence de films documentaires réalisés par les Africains sur eux-mêmes est simplement tragique, au point que la décence me pousse à d'abord énoncer une observation politique. Dans les sociétés de l'image, l'Afrique ne produit pas de regard filmique sur elle-même... ou si peu, qu'elle se voit au travers du regard des autres. C'est juste inacceptable.

Les peuples qui aujourd'hui ne fabriquent pas de regards documentaires sont des peuples qui ne se constituent pas d'Histoire visuelle. Par conséquent, en plus de ne pas penser les temps actuels, ni de constituer d'archives documentaires, ceux-ci se retrouvent dans l'impossibilité de se fabriquer des images pour l'avenir. Il y a urgence à ce que les Africains, et plus largement les peuples du Sud, réalisent et produisent des œuvres documentaires d'eux-mêmes et sur le monde ; cette urgence est au cœur du projet de Lussas.

Les quatre films documentaires dont il est question ici sont, en apparence, l'exacte contradiction de ce que je viens d'énoncer : aucun n'est réalisé par un ou une Africaine vivant sur le continent. Pourtant, à des niveaux et sur des registres différents, voilà des films qui

nous documentent sur des Afriques inconnues, sans approche exotique ni spectaculaire.

Et quel contentement ! Quelle grâce de croiser sur un écran un regard documentaire qui vous fait accéder à des représentations d'une Afrique inhabituelle. Ces films esquissent des visites ou des rencontres avec le vrai ; ils sont de ce point de vue, assez exceptionnels. Découvrir un film qui vous documente sur vous-même, avec le regard de l'autre et travaillé par des éléments de réel, c'est important quand on garde à l'esprit que l'Afrique est majoritairement vue et *carte-postalisée* par la machine industrielle occidentale, **National Geographic**, **Season** ou autres **Discovery**...

Ces films ont en commun d'être tournés sur le continent africain avec au centre du récit des figures de femmes. A l'exception de **Victoire Terminus**, ils sont réalisés par des femmes. J'ajouterai qu'à la lecture de leurs noms, Diop, Ndiaye et Keïta, les trois réalisatrices ont évidemment à voir avec le continent. Rahmatou Keïta est nigérienne, vivant en France. Alice Diop et Katy Ndiaye sont des enfants d'immigrés sénégalais de la première génération, vivant respectivement en France et en Belgique ; sans doute sont-elles à la recherche d'une Afrique qui constitue l'écho d'une part d'elles-mêmes. Premier ou deuxième film pour l'une et l'autre, on voit bien qu'ils sont travaillés par la question des origines.

Alice Diop s'incorpore dans son film jusqu'au titre – c'est elle *la Sénégalaise* – et sa narration en off est d'une absolue sincérité qui irradie généreusement tout le film. En filmant les échanges avec ses cousines et l'intimité de sa famille sénégalaise (les rapports dans le couple, les codes de la séduction, etc.), elle révèle à elle-même, avec une certaine innocence, ce qu'elle n'est pas : une Sénégalaise.

Avec **En attendant les hommes**, Katy Ndiaye est moins dans la quête identitaire. La proximité qu'elle installe avec ces femmes par la contiguïté du filmage, l'ambiance d'alcôve et



Les Sénégalaises et la Sénégalaise



Les Sénégalaises et la Sénégalaise

2007, 56', couleur, documentaire

réalisation : Alice Diop

production : Point du Jour production, Voyage

participation : CNC, Procirep, Angoa, Acsé

Née en France de parents sénégalais immigrés, la *Sénégalaise* Alice Diop décide de revenir à Dakar pour tourner un film sur sa famille restée au pays. Posant sa caméra dans la cour de la maison où sa mère a passé sa jeunesse, elle entame un dialogue avec les *Sénégalaises*, ses tantes et cousines qui vivent là, en cherchant à "comprendre ce que c'est que d'être une femme ici, cette femme [qu'elle] aurait pu être sans l'exil de [sa] mère".

Si le film s'attache essentiellement aux femmes de la maisonnée, les hommes ne cessent pourtant d'apparaître en creux. Leur quasi-absence à l'image renvoie à leur absence dans la vie, qui pèse sur le quotidien des tantes et des cousines d'Alice. Si Mame Sarr est soucieuse, c'est qu'elle s'apprête à quitter son mari Aziz, parti vivre en Italie et qui ne lui donne ni nouvelles, ni argent. Si Diopi, en plus des travaux ménagers, fait tous les jours cuire des pastels qu'elle va vendre dans la rue, c'est parce "qu'aucun des hommes de la famille ne travaille". Si les femmes, d'une manière générale, doivent se doter de tout un "arsenal" de séduction, comme Mouille et Aissatou nous le font découvrir avec un étonnant franc-parler, c'est parce que pèse sur elles la menace de voir leur mari prendre une deuxième épouse. Au fil des conversations, souvent drôles et libérées, c'est finalement un véritable portrait de la difficile condition des femmes au Sénégal qui se dessine par petites touches. D. T.

En attendant les hommes

2007, 56', couleur, documentaire

réalisation : Katy Léna Ndiaye

production : Néon Rouge production

participation : Centre du cinéma

et de l'audiovisuel de la communauté française de Belgique, RTBF, TV Mauritanie

Oualata, "ville rouge" à l'Est de la Mauritanie, entourée par le désert. Les femmes attendent leurs maris partis travailler en ville ou à l'étranger, un mois, un an ou plus. Katy Léna Ndiaye recueille le quotidien de trois d'entre elles : l'impertinente, la "rigolote" et la plus réservée. Si les Mauritanienues ont la réputation de s'affirmer, celles-ci ne dérogent pas à la règle.

C'est avec une grande liberté de ton que les rires et les paroles fusent, entre le service du thé, les peintures murales ou la pose du henné ; dans ces maisons aux murs rouge sombre, les couleurs s'invitent un peu partout. Si le premier mariage est de la responsabilité des parents et la fidélité une vertu, la vie affective de ces femmes est mouvementée. Les trois protagonistes n'esquissent aucune question relative à leur rapport aux hommes. Espiègle, Massouda lance à propos de son mari : "Quand j'ai envie de lui, je le lui dis et il s'exécute" ; tandis qu'avec humour, Cheicha énumère ses différents maris, sans omettre de préciser que "l'un chasse l'autre". Khady, quant à elle, affirme être "bien plus forte que beaucoup d'hommes". Si la parole est libre, l'essentiel semble pourtant se dire dans la réalisation des peintures murales aux motifs symboliques, centre de leurs activités. A chaque fête ou pour annoncer le retour du mari, elles embellissent le village de nouveaux "tarkhas". S. S.



Film retenu par la commission

Images en bibliothèques

Ce documentaire nous livre avec beaucoup de sensibilité et de pudeur des portraits de Mauritanienues à travers divers entretiens sur leurs relations aux hommes. De très beaux plans sur les visages, le bruit du thé qui coule dans les verres, le vent s'engouffrant dans les robes, la lente fabrication des *tarkhas* donnent au film un rythme lent dans lequel chaque geste dégage une grande sensualité. Ces femmes libèrent leur personnalité et leur talent d'artistes dans leur façon d'être, de se déplacer, de créer ces tableaux, à leur rythme, celui de la poésie, comme si le temps leur appartenait. Ainsi, dans cette société où l'homme est censé être dominateur, le spectateur ressent pourtant cette suprématie de la femme. La réalisatrice, par une succession de plans fixes, donne le temps à ces femmes de se révéler, toujours dans la maîtrise d'elles-mêmes. Le cadrage qu'elle choisit souligne cette dualité entre le mouvement et le cadre, comme dans ce long plan fixe sur l'encadrement d'une porte, où le vent fait naître le mouvement. Ceci ajoute à l'idée que même si ces femmes sont enfermées dans certains carcans de la société africaine, elles réussissent toujours à trouver leur propre mouvement pour se réaliser. Sur un fond de couleur rouge dominant le film, la réalisatrice peint progressivement un très beau tableau pudique mais sensuel de ces femmes qui attendent les hommes... Un tableau à présenter absolument dans nos médiathèques publiques.

Christine Puig

(Médiathèque José Cabanis de Toulouse)

A voir

Al'Iléssi... une actrice africaine, de Rahmatou Keita, p. 39-40.

Victoire terminus

2008, 80', couleur, documentaire

réalisation : Renaud Barret,
Florent de La Tullaye

production : Sciapode, Belle Kinoise

participation : CNC, Scam, CR Ile-de-France,
ministère des Affaires étrangères, RFO,
Trace TV

Dans un Kinshasa dévasté où se dressent d'immenses affiches électorales, une foule d'hommes se réunit chaque jour dans le stade des Martyrs, pour s'entraîner avec les moyens du bord. Dans cette ambiance hautement masculine, une dizaine de jeunes femmes forment l'unique club de boxe féminin du pays. Elles ont trouvé là un moyen de résister à la misère, au désespoir et à la violence des hommes, même si les combats ne leur rapportent presque rien.

Avec son manager entreprenant, dont l'honnêteté reste douteuse tant il rechigne à payer ses combattantes, le club de boxe semble jouer une parodie de compétition : n'ayant pas d'adversaires, les jeunes femmes se battent entre elles, toutes catégories confondues, se ravissant le titre de championne devant un public rare, éméché, prêt à en découdre. Leur passion pour la boxe se détache sur un fond de violence généralisée : la ville agitée par les partisans de Joseph Kabila et de Jean-Pierre Bemba, tous deux candidats à l'élection présidentielle, est le théâtre de manifestations et d'émeutes ; la misère stimule tout autant la débrouillardise, que l'égoïsme, l'exploitation du plus pauvre ou la violence des hommes contre les femmes. Cette atmosphère morbide, cette violence prête à éclater, les boxeuses de Kinshasa la convertissent au sein du club en dignité, en courage et en amitié. Une faible protection, mais déjà mieux que rien dans le chaos qui les environne. **S.M.**



Victoire Terminus



le ton de sa voix, est telle qu'elle engendre l'intimité des mots. Le mouvement et le dispositif du film opèrent chez ces personnages une liberté de ton et une individuation proprement sidérantes.

Les **Sénégalaises et la Sénégalaise** et **En attendant les hommes** portent en eux un cinéma de la confiance, qui devient vite un cinéma de la confiance. Ils posent la question de l'énoncé d'une parole privée devant la caméra, expression d'une complicité au moment du tournage, que sa diffusion peut transformer en révélation, en désignation. Ces deux films sont telluriques. Essayez de penser à l'onde de choc qu'ils ne manqueront pas de provoquer dans les pays où ils ont été tournés ! Ils rendent explicites des façons d'être, secrètes, dans des sociétés qui n'ont que très peu d'images d'elles-mêmes. Ici, où nous semblons revenus de tout, ils nous racontent un ailleurs où tout semble à construire. Comment les êtres se bricolent entre eux, réussissent à bâtir des vies à eux jusqu'à l'extrême élégance ? Et cela, quel que soit l'archaïsme des sociétés humaines dans lesquelles ils évoluent. Ces personnages, ces femmes, nous intéressent pour leurs libertés.

C'est moins vrai pour **Victoire Terminus**. Dans cet endroit du monde où le tragique est inscrit dans l'état quotidien de pauvreté, on est dans **Affreux, sales et méchants au Congo**. Le courage et l'intelligence, c'est de s'en sortir quels que soient les moyens, sauver sa peau et celle des siens. **Victoire Terminus** est un film sur des femmes boxeuses à Kinshasa, qui pratiquent ce sport comme gagne-pain. Tout dans

ce film semble être la métaphore de leur monde, la règle officielle du jeu étant : plus tu cognes fort, plus tu domines, plus tu gagnes. Le plus dramatique est que les dés sont pipés à tous les niveaux : le combat gagné comme perdu est truqué ; tous les coups sont permis. Renaud Barret et Florent de La Tullaye ne filment pas en immersion les coulisses d'un monde ; c'est au grand jour son état de délabrement qui nous est donné à éprouver, pour nous faire comprendre comment marche une société pauvre et où sont les places des uns et des autres. Travailler à prendre des coups pour pouvoir se nourrir, c'est mieux que la prostitution, et l'enjeu est d'être encore là demain, vivant(e) ! Au-delà du mérite propre aux réalisateurs d'avoir eu le flair de suivre une entreprise édifiante (ne faisant pas d'erreur de casting et réussissant à organiser un récit et une narration soutenus par la découverte progressive autant des personnages que celle des règles, alliances et conflits qui commandent ce monde), nous sommes en présence d'un réel d'une rare puissance et d'une grande lisibilité cinématographique. Le réel des sociétés pauvres (sans classe moyenne) est extrêmement lisible : les corps parlent et racontent la brutalité et la violence des enjeux d'un monde sans protection. C'est la révélation d'un tragique sans artifice ni filtres bourgeois ; pas de mensonges, pas de polissage. Le visible est saisi par la caméra, il n'y a pas de complexité qui brouillerait la vision. Les contradictions, les heurts de la vie, sont là, à nus.

Al'lèssi... une actrice africaine est l'occasion d'un parcours de cinquante ans de péripéties,

d'expérience cinématographique au Niger et en Afrique de l'Ouest. Rahmatou Keïta évite le portrait hagiographique en explorant, à travers l'itinéraire de l'actrice Zalika Souley, les expériences d'un cinéma africain porté par l'élan des indépendances. Ces cinéastes des débuts n'ont peur de rien, au point de s'attaquer au film de genre – l'épisode concernant le western est d'ailleurs une petite merveille. Ce qui est frappant, c'est que ce film vient démentir le total oubli dans lequel cette préhistoire du cinéma africain est tombée. Il nous documente de manière salutaire sur un temps et des expériences qui n'ont pas été transmises et n'ont pas fait école. Il vient fort à propos nous dire la présence et la place des femmes africaines en cinéma et confirme, malgré lui, la fragilité de cette entreprise générationnelle qui n'a pas fait Histoire mais qui constitue une mémoire sur l'époque, sur ce cinéma des pionniers.

Al'lèèssi... une actrice africaine est aussi l'éloge d'une femme africaine par une autre femme africaine, et il y a dans le geste de la réalisatrice une générosité envers son personnage qui ne la fait pas exister comme simple fil conducteur à travers une époque, mais bien comme une personne déterminée à jouer sa partition de femme au fil des décennies. C'est l'éloge de la grande sœur en cinéma. De ce point de vue, le film de Rahmatou Keïta a la dimension d'une fresque, dans laquelle une femme forte tente d'exister, dans des temps où la place du cinéma est à inventer, où la place des femmes n'existe pas. Un récit nécessaire, que tous les apprentis cinéastes se doivent de voir, tant l'itinéraire de cette actrice se confond avec les épisodes du cinéma africain naissant.

Que reste-t-il de ces films une fois que nous les avons vus ? C'est une question difficile qui appelle seulement des réponses personnelles tant la vision d'un film renvoie chacun à son histoire. Néanmoins, ils constituent sans aucun doute un panel de "bons" films, laissant une impression générale d'œuvres abouties. Ils remplissent leur travail de nous documenter sur des aspects fort peu connus des sociétés africaines. Enfin, ils s'attachent, dans des registres de genre et de mise en scène fort différents, à filmer au plus près des femmes fortes, porteuses d'enjeux universels, que nous voyons au-delà d'elles, par l'œuvre même du cinéma, devenir des figures de leur temps.

Jean-Marie Barbe

1 Cf. p. 88, Qu'est-ce que le Louma ?

filmer l'architecture

Après avoir réalisé des documentaires sur des architectes utopistes comme Claude Parent (**A propos du bunker**, 1998) et Pascal Hausermann (**La Bulle et l'Architecte**, 2003), Julien Donada nous propose d'explorer La Grande-Motte, d'observer ses formes originales et de confronter la vision de l'architecte avec l'opinion des habitants. Rencontre avec ce réalisateur attaché au langage commun de l'architecture et du cinéma, par Sylvain Maestraggi.

Au début des années 1960, l'Etat français lance une campagne d'aménagement du Languedoc-Roussillon pour endiguer le flux des touristes qui s'en vont vers l'Espagne. L'architecte Jean Balladur est chargé de concevoir une station balnéaire capable d'accueillir la masse des vacanciers tout en préservant le cadre naturel. Ce sera La Grande-Motte, érigée entre 1964 et la fin des années 1980, sur une grande étendue déserte. En rupture avec les principes de l'architecture moderniste (adéquation forme-fonction, sobriété, angle droit), Jean Balladur veut construire une ville qui retrouve les dimensions humaines de la ville traditionnelle, restaurer l'ornement des façades (la modénature), et conjuguer, sous l'influence d'Oscar Niemeyer, la courbe et le plan incliné. Pour accueillir les milliers de fidèles qui viendront chaque été s'adonner au culte du soleil, il conçoit des immeubles inspirés par les pyramides aztèques, dont les façades en résille de béton jouent avec l'ombre et la lumière selon les motifs les plus variés. Le résultat, controversé et pourtant très populaire, devient le symbole du tourisme de masse.

Comment vous êtes-vous intéressé à La Grande-Motte ?

Julien Donada : La Grande-Motte est une ville que je connaissais de réputation. J'avais quelques images en tête, c'est tout. Enormément de gens vont là-bas pour passer des vacances. Je me suis dit que c'était étonnant d'avoir en France une ville comme celle-là, sans jamais en voir d'images, exceptées quelques cartes postales et des images d'actualités où l'on voit des plages bondées. Tout un tas de clichés sont associés à La Grande-Motte. J'avais envie d'aller voir comment c'était. La grande question était de savoir quand il fallait y aller, sachant que de l'hiver à l'été, la ville passe



sans transition du vide au plein. J'y suis d'abord allé l'hiver pour voir l'architecture, pour comprendre comment cette ville s'organisait, comment elle avait été pensée, sans être dérangé par la foule.

Si le film commence par des cartes postales, c'est pour faire écho à ces clichés ?

J. D. : Les cartes postales comme manière de représenter et de faire voyager l'architecture m'intéressent. A La Grande-Motte, on en trouve de toutes sortes : des couchers de soleil, des flamants roses, mais celle qui se vend le plus est une vue aérienne du centre-ville. C'est-à-dire l'image la plus violente que l'on puisse donner en termes d'architecture. On dit que La Grande-Motte est horrible, que ce n'est que du béton, et qu'est-ce que les gens envoient ? De l'architecture. Mais pas une pyramide avec la mer devant : la vue aérienne la plus choquante qui soit. Je trouve ça extraordinaire que les gens aient envie de montrer de l'architecture, alors que ce qui les attire là c'est plutôt les plages, le côté pratique, bon marché... Cela raconte quelque chose de l'identité de la ville.

Dans le film, vous faites se rencontrer des plans de rues vides qui laissent apparaître l'architecture et des témoignages de gens en off qui parlent de la ville.

J. D. : J'ai enregistré les voix l'été, en plein mois d'août, quand il y a le plus de monde. J'y suis allé sans caméra, uniquement avec un Nagra pour faire des entretiens. Le décalage entre l'image et le son montre une autre dimension de la ville. Cela fait apparaître son hors-champ : quand elle est vide, il y a tout de même l'écho d'une ville pleine, conçue pour être pleine, avec des avenues très larges, énormément d'équipement... Il y a un équipement pour une ville de 100 000 habitants alors qu'ils sont 10 000 de septembre à juin. Voir les rues



Soudain, La Grande-Motte



Soudain, La Grande-Motte

2008, 23', couleur, documentaire

réalisation : Julien Donada

production : Petit à Petit production

participation : ministère de la Culture et de la Communication (DAPA)

Dans les années 1960, la création de La Grande-Motte sur la côte languedocienne a souvent été décriée. Immeubles en forme de pyramides aztèques ou de voilures de bateau, selon les avis, comment l'œuvre de Jean Balladur se vit-elle aujourd'hui ? Sur une bande son qui tricote savamment les impressions de commerçants ou d'habitants temporaires, Julien Donada alterne plans fixes sur l'origami des façades et plans larges magnifiant la ville-paysage.

Sur un territoire totalement vierge, composé de marécages, l'architecte Jean Balladur organise la ville autour d'un port artificiel, en tenant compte de l'orientation des vents dominants et du rapport de l'homme à son environnement selon un mode binaire : végétal / minéral, espace commun / isolement. Les pyramides tronquées du bord de mer – plutôt que les barres monotones du fonctionnalisme d'alors – font écho à une colline voisine, le Pic Saint-Loup. "Cité-dortoir", "huppée" ou "populaire", "coup de cœur", "lieu saint pour adorer le soleil", "bord de mer bondé" contre "étangs aux flamants roses plus tranquilles", la ville qui passe de 10 000 habitants en hiver à 100 000 en été ne laisse personne indifférent. Julien Donada, qui a choisi les lumières d'hiver, capte les reflets dans les vitrines, les modénatures des façades aux découpes variées, les détails du mobilier urbain, les cercles et vagues qui animent le béton, la complicité entre la ville et son horizon marin.

A. S.

vides et entendre les voix permet de saisir les deux facettes de la ville.

Le bétonnage du littoral, le tourisme de masse, les clichés négatifs de La Grande-Motte sont évoqués dans les témoignages, mais de manière assez furtive. Dans l'ensemble, c'est plutôt une image positive qui s'en dégage. Les gens ont l'air attachés à la ville.

J. D. : Parce que ceux qui critiquent La Grande-Motte n'y sont jamais allés. Ceux qui y vont, s'ils y retournent, c'est qu'il y a des raisons. L'idée du grand ensemble de béton au bord de l'eau est caricaturale. Les gens vivent dans des résidences qui ne valent pas mieux, mais qui n'ont pas cet aspect moderne qui renvoie soi-disant les vacanciers à la ville, à la banlieue. L'architecture des années 1960-1970 a très mauvaise réputation. On prétend que tout est mauvais sans faire le tri, tout ça parce qu'on ne sait pas regarder. Jean Balladur a construit une ville plutôt festive, avec l'idée qu'elle serait différente des autres avec ses résilles de béton sur les façades. D'autres villes balnéaires ont été construites. Celles de Georges Candilis par exemple n'ont rien à voir [Ndr : Port-Leucate, Port-Barcarès], c'est beaucoup plus sobre. Alors que Balladur s'amuse.

On sent dans le film que ce site qui paraît très artificiel au premier abord entretient un rapport très fort avec la nature, que ce soit les étangs, les promenades plantées de végétation méditerranéenne, le soleil, la mer...

J. D. : A partir du centre-ville, en dix minutes, on peut se retrouver dans un endroit très sauvage. Il y a une présence très forte des éléments, il y a beaucoup de vent, de sable, un paysage très plat aux alentours et puis la mer. Ce sont des éléments avec lesquels il a fallu faire. Les immeubles ne sont pas alignés face à la mer comme à Nice ou à Cannes, car cela aurait posé des problèmes de turbulences. Ils sont disposés de manière à casser le vent. L'espace est très ouvert. On ne peut pas accéder à la plage en voiture. Jean Balladur a essayé de limiter la circulation. La mer n'est

pas visible depuis la route, ce qui, pour la Méditerranée, est très rare.

Si La Grande-Motte semble avoir été construite *ex nihilo* sur un désert, Jean Balladur parle lui d'une interprétation des lieux et d'un dialogue des pyramides avec la chaîne des Cévennes à l'horizon.

J. D. : Il cherche des signes. Il s'accroche au moindre signe dans un espace où il n'y a pas grand-chose et il l'exploite au maximum. Jean Balladur a également doté l'architecture d'une dimension symbolique. Il a essayé d'inventer un passé pour une ville qui n'en a pas. Pour revenir aux habitants, comme ils savent qu'ils vivent dans la caricature de la ville balnéaire de masse et qu'ils se sentent attaqués, ils défendent leur ville, ils en sont plus fiers que n'importe quel habitant d'une ville voisine. Il y a chez eux un côté militant. En revanche, il n'y a pas de maternité, ce qui veut dire qu'il n'existe pas de Grand-Mottois de naissance, on y vient toujours d'ailleurs.

Il y a dans le film un texte de Jean Balladur qui expose l'idée que la ville serait fondée sur les instincts de l'homme, instincts qu'il définit comme antinomiques.

J. D. : Comme vouloir à la fois être ensemble et désirer être seul... J'aime beaucoup cette idée, son application dans la ville est très bien faite. Le centre est très petit et très dense, mais si on passe derrière les immeubles, tout à coup on se retrouve sur une promenade verte, on entend le chant des oiseaux, on croise des villas, puis on arrive à la limite de la ville, aux étangs. De l'autre côté, si on va vers le port, il y a des immeubles bas, les *conques*. Tout le monde a vue sur la mer. On est dans de grands immeubles, mais on est seul puisqu'on n'a la vue que pour soi, dans un endroit totalement résidentiel à deux pas du centre.

Les pyramides de La Grande-Motte font penser à celles de Marina Baie des Anges à Villeneuve-Loubet sur la Côte d'Azur...

J. D. : Je suis originaire d'Antibes. J'ai également eu envie de tourner ce film pour comparer La Grande-Motte à la Côte d'Azur. Les gens

qui ne connaissent pas la région associent souvent les deux. Or La Grande-Motte a été construite *contre* la Côte d'Azur. Sur la Côte d'Azur, tout le monde veut y aller, les choses se construisent de manière anarchique. Il n'y a pas de vue d'ensemble, c'est la loi du marché qui domine. A La Grande-Motte, on a décidé de densifier un maximum sur un emplacement très précis, sans rien toucher à ce qu'il y avait autour. Maintenant, sur la Côte d'Azur, ce n'est plus possible. Le paysage a été gâché. Mais ce n'est pas sans intérêt : c'est une sorte de Californie où les villes se succèdent sans interruption sur des dizaines de kilomètres.

N'y a-t-il pas encore un travail à faire pour faire connaître, comprendre et apprécier l'architecture française des Trente Glorieuses ? Elle garde une image négative liée aux grands ensembles et aux questions sociales qui en ont découlé, alors qu'au moment où elle s'est construite, c'était une architecture utopiste, qui trahissait sans doute une forme de naïveté et un rationalisme volontariste un peu brutal...

J. D. : La municipalité de la Grande-Motte n'est pas vraiment consciente de son patrimoine. Elle pourrait faire visiter la ville durant l'hiver, faire un appartement témoin comme l'appartement Perret au Havre ou organiser un salon du design des années 1970. Il n'existe pas non plus de publications sur La Grande-Motte, le seul livre de Jean Balladur – *La Grande-Motte ou l'Architecture en fête* – est difficilement disponible. Cela permettrait de réhabiliter cette période. La Grande-Motte a parfois été surnommée "Sarcelles-sur-Mer". A une époque où je travaillais sur Sarcelles, le maire m'avait montré des photos de la construction de la ville, de l'arrivée des premiers habitants. Il faudrait exposer ce genre de documents. C'est une ville qui a cinquante ans, il y a plein d'histoires à raconter. Elle pourrait être visitée par d'autres personnes que des chercheurs ou des architectes. Au lieu de ça, on a l'impression que Sarcelles est un gros mot. C'est démesuré par rapport à la réalité.

Dans A propos du bunker, vous mettez en place un processus de lecture très clair : on voit une première fois l'architecture de l'église Sainte-Bernadette dans la périphérie de Nevers, pour la revoir une seconde fois avec un commentaire qui en approfondit la vision.

J. D. : D'abord une vision subjective, puis regarder une deuxième fois différemment. C'était l'intention du film : puisque ça ne ressemble pas à une église, se demander à quel moment on peut penser que c'est une église. En termes de rejet, Sainte-Bernadette est intéressante. Les gens du coin disent qu'elle est laide, mais

A propos du bunker



qu'il faut y entrer. Ils aiment l'intérieur, mais l'extérieur est trop violent pour eux. La première fois que je l'ai vue, j'ai eu un choc. Une telle architecture au milieu de tous ces pavillons, c'est absolument unique. Mais ce qui est intéressant, c'est que Parent et Virilio ont travaillé sur le rejet. C'est un rapport de force. Qui oserait faire ça aujourd'hui ? Aujourd'hui, on cherche plutôt des endroits ouverts, transparents, qui dialoguent avec le contexte. J'aime cette provocation, cette violence. Le commentaire du film, ce sont les mots de Claude Parent, sa réflexion avec Paul Virilio sur le vocabulaire de la guerre, comment transformer le bunker en architecture de paix. Il y a bien l'idée d'une confrontation entre une première partie où l'on ne sait rien et une deuxième partie où l'on prend le spectateur par la main pour lui raconter le bâtiment.

Il y a des ressemblances stylistiques entre A propos du bunker et Soudain, La Grande-Motte, notamment le jeu des pleins et des vides. Appliquez-vous une méthode pour filmer l'architecture ?

J. D. : Mes films sont composés de plans fixes et de travellings. L'idée de mouvement est très importante en architecture comme au cinéma. Ils ont d'ailleurs le même langage : on parle de séquence en architecture, de mise en scène d'un lieu. Quand on se trouve dans des lieux comme l'église Sainte-Bernadette ou le musée Guggenheim de Bilbao, il faut trouver ce qu'il y a à raconter. Pour l'église, il y a l'entrée, les escaliers. On arrive au milieu de l'église, c'est une histoire en soi. Ensuite le plan incliné, c'est une autre histoire. Il faut aussi articuler l'espace, restituer les liens entre les espaces filmés. Pour les plans fixes, il faut prévoir plusieurs valeurs de cadre, car en fonction de ce qu'on voudra dire, il n'y aura qu'une seule valeur qui sera bonne. Il suffit que ce soit un petit peu trop large pour qu'on regarde autre chose. Les plans sont comme des mots avec lesquels on fait des phrases, il faut avoir le mot juste pour dire précisément les choses. Ces films sont des monographies de lieux, c'est un exercice de mise en scène relativement complexe, basé non sur des gens ou des



visages mais sur des façades, des espaces plus ou moins vides, accompagnés par le son et la voix.

Vous pratiquez également la photographie, est-ce un autre moyen de traiter l'architecture ?

J. D. : Certaines séries tournent autour de l'architecture. J'ai un projet de livre à partir d'une série de photographies de voitures devant des immeubles, prises autour du monde. Le Corbusier avait l'habitude de prendre ses voitures en photo devant ses maisons pour donner l'échelle de leur modernité : la dernière voiture à la mode devant le dernier bâtiment en date. Ce qui est drôle, c'est que le bâtiment ne vieillit pas, tandis que la voiture, dix ans plus tard, a déjà l'air de dater du Moyen Âge ! L'effet de modernité est totalement annulé tellement l'évolution de la voiture va vite par rapport à celle de l'architecture. Dans les photos que j'ai faites, je m'amuse du rapport entre le fond, l'immeuble, et ce qu'il y a devant, la voiture. Ce sont des rapports de couleur, d'état... parfois il y a un synchronisme, par exemple une Aronde devant un immeuble des années 1950 ; mais l'Aronde semble vieille et l'immeuble paraît récent alors qu'ils sont contemporains. J'ai réalisé une autre série qui s'appelle *I Was There*. Ce sont des photos de cartes postales d'architecture devant le lieu qu'elles représentent. C'est très fréquent aujourd'hui, on trouve des livres sur ce principe. Ce qui m'amusait, c'était de faire entrer l'image dans la réalité, et de comparer ces deux lieux en une seule image.

Les cartes postales d'architecture représentent un patrimoine documentaire non négligeable qui fascine certains photographes, des collections de Martin Parr et Stephen Shore au récent travail de Mathieu Pernot sur les grands ensembles français [Le Grand Ensemble, Le Point du Jour Editeur, 2007]. Il existe également un excellent blog sur les cartes représentant l'architecture française des Trente Glorieuses¹.

J. D. : L'auteur de ce blog travaille comme un éditeur, c'est-à-dire qu'il possède une collec-

tion très importante qui raconte toute l'histoire de l'architecture moderne en France, classée par site, par thème ou par architecte. C'est un travail passionnant sur une matière complètement sous-exploitée. Il essaie actuellement de sauvegarder le supermarché GEM dessiné par Claude Parent à Sens. Je prépare également un livre sur Pascal Haüsermann sur qui j'ai réalisé le documentaire **La Bulle et l'Architecte**. Sur deux heures d'entretien, je n'ai utilisé que vingt minutes dans le film. J'ai une matière importante pour présenter ses projets mais aussi pour raconter sa vie.

La Bulle et l'Architecte donne le sentiment que Pascal Haüsermann est porteur d'une vision utopique qui n'a pas trouvé à se réaliser. Son utopie n'est pas uniquement formelle, mais véritablement politique puisqu'il propose de changer les rapports de propriété en transformant l'habitat en bien de consommation...

J. D. : Pascal Haüsermann a une vision très précise de son architecture : faire simple, pas cher et surtout désolidariser la maison d'avec le sol. La maison est conçue pour être utilisée comme une voiture, et non comme un investissement patrimonial dans lequel on habite. Il construit des maisons en forme de bulles, parce que c'est la forme qui est la plus économique de la nature. Elles sont belles mais elles sont avant tout économiques. On aurait pu faire des villes constituées de bulles, sans plan masse défini. Chacun se place là où il veut en fonction de ses préférences et des discussions avec ses voisins. Comme au camping en quelque sorte. Sa véritable utopie est là : croire que l'homme n'a pas envie de vivre dans un lotissement, dans une maison que l'on a achetée sur plan avec son identité "régionale". Mais on nous a vendu un autre idéal de vie...

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, août 2009

1 <http://archipostcard.blogspot.com/>, blog de David Liaudet.

www.cnc.fr/idc/

De Julien Donada :

A propos du bunker, 1998, 13',

La Bulle et l'Architecte, 2003, 52',

Le Musée Guggenheim de Bilbao (collection **Architectures**), 2004, 25'.



l'exemple de firminy et de la métropole lyonnaise et stéphanoise

A propos du film **Firminy, le maire et l'architecte**, d'Olivier Cousin et Xavier Pouvreau, entre marketing territorial et valorisation identitaire, le patrimoine du XX^e siècle au service des stratégies de développement local.

Depuis la célébration du centenaire de la naissance de Le Corbusier en 1987, l'ensemble de son œuvre fait l'objet d'une reconnaissance grandissante. Il en est de même pour les lieux abritant le bâti de l'architecte, Firminy par exemple, comme le montre le film d'Olivier Cousin et de Xavier Pouvreau, **Firminy, le maire et l'architecte**.

La mise en œuvre d'une zone de protection du patrimoine architectural, urbain et paysager (ZPPAUP) à Firminy-Vert en 2001, l'achèvement du chantier de l'église Saint-Pierre en 2006 par le collaborateur de l'architecte, José Oubrière, et le projet d'inscription au patrimoine mondial de l'Unesco du *Site Le Corbusier à Firminy*, bientôt intégré dans un nouveau projet international de protection de son œuvre et présenté par la France à l'Unesco en 2008 puis en 2009 au nom de cinq pays (Japon, Suisse, Belgique, Argentine et Allemagne), témoignent de la stratégie de valorisation du patrimoine architectural et urbain du XX^e siècle mise en place par la municipalité de Firminy, dès 2001, afin de promouvoir la question du tourisme culturel comme enjeu économique prioritaire¹.

2001 est aussi la date de naissance de l'agglomération stéphanoise (Saint-Etienne Métropole), qui va devenir le principal maître d'ouvrage aux côtés de la région lyonnaise dans ce processus de requalification économique et identitaire d'une aire géographique élargie.

Celle-ci aboutira, dans un futur proche, à la constitution d'une nouvelle métropole. Le processus de patrimonialisation de l'architecture du XX^e siècle concerne donc une vaste entité urbaine, qui intègre Saint-Etienne Métropole mais aussi la région Rhône-Alpes.

Si, pour Firminy, se servir de la signature de Le Corbusier permet de mieux gommer l'image du déclin industriel de la ville et de développer un tourisme culturel local², la stratégie de valorisation du patrimoine local du XX^e siècle et ses retombées économiques permettent de mettre en œuvre de nouvelles ambitions territoriale et identitaire pour Saint-Etienne et Lyon : transformer l'image de l'ancienne ville industrielle de Saint-Etienne en une *métropole design* moderne, par le projet, notamment, de construction de la Cité du design sur le site de l'ancienne Manufacture ; construire une identité métropolitaine lyonnaise et stéphanoise en renforçant la centralité de Lyon dans son statut de métropole européenne.

Dans cette perspective de développement du tourisme culturel à l'échelon régional, la Région urbaine de Lyon (RUL) a lancé en 2006 une mise en réseau de cinq sites emblématiques de l'architecture sociale et urbaine du XX^e siècle : les gratte-ciel à Villeurbanne, le Musée urbain Tony Garnier à Lyon, le quartier des Etoiles à Givors, le couvent de la Tourette à Eveux, le site Le Corbusier à Firminy-Vert. Il s'agit de créer des dynamiques de coopéra-



Firminy, le maire et l'architecte

2007, 53', couleur, documentaire

réalisation : Olivier Cousin, Xavier Pouvreau

production : Pirouette Films, Télé Lyon

Métropole, Télévision Loire 7

participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA), CR Rhône-Alpes, St-Etienne Métropole, Ville de Firminy

tion à une nouvelle échelle, pour construire un sentiment d'appartenance et contribuer au rayonnement de la métropole, avec une thématique fédératrice, *des utopies réalisées*³. Ce projet, qui constitue une opération pilote en matière de développement coopératif du tourisme urbain, a pour objectif de renforcer le rayonnement de la métropole. Une des façons de mettre en valeur son territoire est de *thématiser*, dans un contexte de retour en force du "local" face au "global"⁴.

Mettre en valeur son patrimoine du XX^e siècle à des fins de développement territorial est aujourd'hui un objectif reconnu par l'ensemble des acteurs de la future métropole lyonnaise et stéphanoise. La synergie entre les différents partenaires de ce projet de classement du site Le Corbusier au Patrimoine mondial permettra peut-être de répondre avec plus d'efficacité aux critères de sélection de l'Unesco à l'été 2010⁵.

Annick Spay

1 **Firminy, Le Corbusier en héritage**, sous la direction de Xavier Guillot, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008.

2 "Firminy, ville-musée", in *Le Monde*, 2 déc. 2006.

3 Séminaire de la RUL, 29/09/2006, présentation du document de stratégie marketing du projet réalisé par Nova 7, "Un nouveau produit du tourisme culturel : des utopies réalisées".

4 Alberto Magnaghi, *Le projet local*, Sprimont, Mardaga, 2003.

5 *Le Progrès*, 26 juin 2009.

Olivier Cousin et Xavier Pouvreau retracent le projet politique et social de modernisation de la ville industrielle de Firminy, imaginé par son maire Eugène Claudius-Petit dès le début des années 1950. Les auteurs croisent avec finesse de nombreuses archives filmées avec les écrits du Maire déclinés en voix off. Ils confrontent les témoignages des politiques et des historiens pour mettre en perspective ce projet de société utopique.

"Nous bâtissons pour que les hommes vivent mieux... dans le soleil, l'espace, la nature..." déclare Eugène Claudius-Petit, élu maire en 1953. Son programme : une politique sociale progressiste avec la construction de 1000 logements et l'ouverture du parc H.L.M. aux immigrés, une planification urbaine issue de la Charte d'Athènes, Firminy-Vert, qui favorise la mixité et le vivre ensemble. Le Corbusier contribue au projet avec un stade, une Maison de la culture, puis une Unité d'habitation. En 1971, la fermeture des mines et les prévisions erronées sur le développement de la ville provoquent la chute du Maire et ancien Ministre de la Reconstruction. L'Unité d'habitation, mal entretenue par l'Office H.L.M. est fermée dans sa moitié nord. Aujourd'hui, les actions de valorisation du patrimoine architectural, urbain et paysager de Firminy, telle la construction de l'église Le Corbusier en 2006, contribuent à modifier la perception de l'œuvre bâtie et du projet politique initial. A.S.



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

Firminy, le maire et l'architecte a la rare qualité de s'intéresser à l'évolution d'un espace bâti confronté aux réalités sociales, alors qu'il aurait pu s'égarer en un énième portrait d'un architecte connu ou d'un homme politique engagé. Au lieu de cela, les réalisateurs mettent cette cité au cœur d'un propos bien documenté avec de nombreuses et intéressantes archives inédites (toujours montrées avec des images actuelles pour bien souligner la continuité de la vie du quartier au-delà des aléas politiques). Le propos met bien en lumière comment de grands projets architecturaux voient le jour grâce à une politique volontariste des élus du peuple, et de quelle façon ils peuvent influencer de façon décisive sur le résultat d'élections : Claudius-Petit a perdu son siège de maire à cause de l'ampleur de son projet urbain qui a paru surdimensionné vers 1970. Le quartier de Firminy-Vert n'en constitue pas moins la synthèse d'un urbanisme associant des espaces verts, de grands ensembles de qualité à échelle humaine et la volonté d'intégration sociale des populations : il s'agit probablement d'une des seules banlieues que l'on visite aujourd'hui sous la houlette de guides conférenciers, non seulement comme un témoignage remarquable de l'architecture de Le Corbusier, mais aussi pour la modernité de sa conception des rapports de l'homme avec son habitat.

Jean-Paul Gangloff

(Bibliothèque des Musées de la Communauté Urbaine de Strasbourg).



Quelle est la place du ballet



et la vôtre;
en tant que danseurs.



vis-à-vis de ce qui se passe
dans le monde qui vous entoure ?



Allez-y ! Lâchez-vous !

un vilain petit canard ?

Bec rouge, œil noir, c'est un canard en matière plastique jaune. Le plus banal, le plus commun, le plus désuet des jouets d'enfant, attendrissant dans sa simplicité même. Mais gigantesque au point d'obturer le cadre, hypertrophié par la grâce d'un léger trucage – on le voit virevolter, entrer et sortir du champ, s'éloigner puis se rapprocher, flotter (sans s'y refléter) à la surface des grandes eaux de Versailles. Ce n'est pas un rêve, non, mais le rideau de scène animé qu'a inventé Robyn Orlin pour accueillir, en avril-mai 2007, le public de son **Allegro** à l'Opéra de Paris. Et, d'entrée de jeu (c'est le cas de le dire), le ton, ou plutôt l'intention est donnée. Car, quoi de plus baroque que le château de Versailles ? Et, à l'opposé des raffinements du Grand Siècle (à mille lieues, aussi, des ors du Palais Garnier), quoi de plus trivial et, d'une certaine manière, de plus propre à notre époque que ce vilain petit canard à trois sous, fabriqué en série ?

Facétieuse, incongrue, cette image peut donc être lue comme une sorte d'"avertissement" : en première instance, elle signale le *point de vue* adopté pour cette création – les thèmes proposés, les questions soulevées par **L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato** de Haendel ont été appréhendés à partir d'ici et maintenant. En même temps, par son incongruité justement, elle permet de comprendre la position qu'a occupée – les sentiments qu'a éprouvés ? – Robyn Orlin dans cette entreprise. Que fait une chorégraphe contemporaine sud-africaine à l'Opéra de Paris ? Et le vilain petit canard deviendra-t-il un joli cygne ? Rien n'est moins sûr...

Volontiers iconoclaste, polémique en tous cas, Robyn Orlin est surnommée dans son pays "l'irritation permanente". Sa cible principale est le pouvoir, sous toutes ses formes et dans toutes ses expressions – le colonialisme et la discrimination, en particulier... de manière générale, ce qui relève de la norme, de l'ordre établi, du "bon goût", autrement dit d'un quelconque modèle dominant. Et ses armes favorites sont l'humour, une apparente légèreté et un art consommé du détournement.

Cependant, lorsqu'on sait le plaisir qu'elle prend à brouiller les frontières – entre la scène

et la salle, les coulisses et le plateau, l'intérieur et l'extérieur, le Nord et le Sud... l'exceptionnel et le commun, le raffiné et le vulgaire, le "premier" et le tiers-monde –, lorsqu'on connaît le talent avec lequel elle parvient à instaurer le chaos dans les contextes les mieux organisés, et l'efficacité malicieuse, l'ironie joueuse qu'elle déploie pour revisiter les icônes et les mythes, de la culture occidentale entre autres – de Faust ou Salomé au Lac des cygnes... et de Bush à Mandela ! – on aura peut-être l'impression qu'elle s'est montrée plutôt sage pour cette mise en scène de **L'Allegro** au Palais Garnier.

Ainsi, en accord avec la structure tripartite de l'œuvre, elle a élaboré un dispositif constitué de trois aires de jeu distinctes, autonomes et interdépendantes : la fosse d'orchestre, avec les musiciens – en l'occurrence Les Arts Florissants, sous la direction de William Christie ; le plateau nu, dévolu aux danseurs et aux chanteurs solistes¹ ; enfin, en surplomb de la scène, un écran panoramique, support d'une projection en continu, où les interprètes, filmés en temps réel, apparaissent de façon intermittente en incrustation.

De plus, en cherchant à actualiser **L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato** (1740), c'est-à-dire à mettre en perspective un opéra baroque avec le monde dans lequel nous vivons, elle a, en quelque sorte, marché dans les traces de Georg Friedrich Haendel. Puisque, pour cette œuvre, le compositeur s'est lui-même approprié librement deux poèmes allégoriques écrits par John Milton plus d'un siècle auparavant, il les a "remontés" en dialogues et les a dotés d'un épilogue², sorte de conclusion morale dans l'esprit de son temps.

Dénué d'action au sens strict, **L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato** est une méditation sur la condition humaine et l'accession au bonheur. Comme l'indique son titre, elle oppose la Joie à la Mélancolie, la jouissance et les plaisirs "de la chasse, des promenades bucoliques et des fêtes villageoises" à la solitude et à "l'austérité de la nature sauvage", "le tumulte de la ville, de ses intrigues et de ses fêtes" à "la profondeur de la connaissance et de la méditation", "l'imagination créatrice, l'ivresse de



Robyn Orlin, de Johannesburg au Palais Garnier

2008, 87', couleur, documentaire
réalisation : Philippe Lainé, Stéphanie Magnant
production : Zadig productions, Arte France, Ina

musiques réconfortantes et harmonieuses” à “la sphère religieuse, la prière et la grâce”. Enfin, pour résoudre le conflit entre ces deux voies extrêmes et contradictoires, elle prône la Modération, c’est-à-dire une vie fondée sur “la mesure, l’équilibre et la prudence”³.

Sur ce point, Robyn Orlin, comme William Christie du reste, a pris ses distances avec le discours de Haendel : le triomphe de la raison, “la mesure, l’équilibre et la prudence”, elle en doute, elle n’y croit guère. Et pourtant, l’opposition entre les extrêmes et la nécessité de nouer, de renouer un dialogue au-delà des différences, est pour elle une question fondamentale. C’est même la question précise autour de laquelle est articulée sa lecture de la pièce : celle de l’écart, entre la Joie et la Mélancolie, entre l’époque baroque et le monde d’aujourd’hui... comme entre la réalité sud-africaine contemporaine et l’activité d’une institution comme l’Opéra de Paris. Ecart qu’elle a tenté de réduire en forçant la confrontation, par exemple en faisant se dérouler son **Allegro** sur des images de paysages d’Afrique du Sud, mais aussi des “désastres naturels et humains” qui ont marqué les premières années de ce siècle. Ecart auquel, d’une certaine manière, elle s’est elle-même confrontée en acceptant de se lancer dans cette aventure, c’est-à-dire de franchir la distance “de Johannesburg au Palais Garnier”, et surtout d’ouvrir un territoire de rencontre, de partage et d’échange avec les danseurs du Ballet de l’Opéra.

Le film de Philippe Lainé et Stéphanie Magnant porte moins sur la pièce elle-même que

sur le long cheminement qui a conduit à sa création. Ce qu’il fait apparaître aussi, au-delà du portrait d’une artiste singulière, c’est la manière dont les préoccupations qui l’animent, et dont ses œuvres sont l’écho, sont mises en jeu dans son processus de travail, qu’elles en sont presque le principe.

Myriam Blødé

1 Les choristes, quant à eux, étaient disséminés parmi les spectateurs, dans les premières rangées de l’orchestre.

2 Le texte de cette section a été rédigé en 1739 par le librettiste Charles Jennens.

3 Cf. “A lire avant le spectacle”, dans le livret-programme **Ballet de l’Opéra de Paris / Robyn Orlin. L’Allegro, il Penseroso ed il Moderato**, Opéra National de Paris, 2007.

Lorsqu’en 2007, la Sud-Africaine Robyn Orlin est invitée par l’Opéra de Paris à créer une chorégraphie sur **L’Allegro, il Penseroso ed il Moderato** de G. F. Haendel (1740), la distance à franchir, le “déplacement” à opérer s’avère, pour elle comme pour les étoiles et danseurs du corps de ballet, moins géographique que culturel et mental, presque idéologique. Ce dont ce film, passionnant et subtil, donne la pleine mesure.

Pour Robyn Orlin dont on connaît l’irrévérence joyeuse et l’entrain avec lequel elle s’affronte aux sujets les plus graves, l’art est inséparable du contexte social et politique.

Or, dans la société sud-africaine où elle a grandi, “et c’est toujours vrai aujourd’hui”, la culture classique occidentale, réservée à “l’élite blanche”, était emblématique du colonialisme et de l’Apartheid.

Aussi, n’a-t-elle jamais caché sa résistance à l’égard de la danse classique – qui fut pourtant sa formation initiale. En acceptant l’invitation de l’Opéra, elle a toutefois décidé de se plier aux usages de la maison qui l’accueillait... en restant fidèle aux fondamentaux de son écriture scénique. Son enjeu, pour cette création d’une œuvre baroque du XVIII^e, consistait donc à en faire ressortir les résonances actuelles. Et notamment à conduire les danseurs, au-delà de leur excellence technique, à mettre en jeu leur identité en s’interrogeant sur le rôle et la place de la danse dans le monde d’aujourd’hui. **M. B.**



Léonard de Vinci

les films du musée du louvre

Léonard de Vinci

2001, 52', couleur, documentaire

réalisation : Jean-Claude Lubtchansky

production : Trans Europe Film, Arte France, Editions Gallimard, musée du Louvre

participation : CNC, ministère de l'Education nationale, de la Recherche et de la Technologie

Le film de Jean-Claude Lubtchansky n'emprunte pas les sentiers battus des conquêtes stylistiques de Léonard de Vinci ni des interprétations infinies de ses œuvres phares, mais il établit un parallèle entre ses peintures souvent inachevées, fruit d'études évolutives, et ses recherches scientifiques frénétiques, qui procèdent du même désir de comprendre et d'apprivoiser l'univers, selon le credo de la Renaissance.

Images d'aujourd'hui aux lumières choisies, innombrables croquis à la plume des **Codex**, dessins rehaussés, écriture anguleuse inversée, détails suggestifs des tableaux, voix prêtée au maître... Le montage rapide du film sert l'inventivité visionnaire du génie toscan et l'apparente au monde actuel, rendant sa quête tangible et permanente : un parapente discret anime le tracé d'une machine volante, une mer bien réelle devient le fond de **L'Annonciation**, car tout part de *l'expérience* et "l'œil est la fenêtre de l'âme". Florence, Milan, Venise, Rome, Amboise : villes et mécènes se succèdent, mais partout "l'homme et le monde offrent une grande analogie" et se mesurent l'un à l'aune de l'autre. Leur fonctionnement et leur sens sont au cœur de la curiosité multiforme qui mène aux portraits, aux œuvres religieuses ou aux paysages du peintre et dont témoignent ses dessins d'ingénieur, d'hydraulicien, de cartographe, d'urbaniste, d'anatomiste, de physionomiste ou de scénographe. **L. W.**



Delacroix, mes dernières années (et quelques autres)

1998, 53', couleur, documentaire

réalisation : Frédéric Compain

production : Les Films d'Ici, musée du Louvre, RMN, Paris première, La Cinquième

participation : CNC

Réalisé à l'occasion de l'exposition éponyme, le film de Frédéric Compain aborde les dernières années d'Eugène Delacroix selon un double point de vue : un commentaire suit sa carrière et sa place dans un XIX^e siècle en pleine évolution, et la voix du peintre, grâce aux extraits de son **Journal** lus par Alain Robbe-Grillet, donne un tour plus intime aux nombreux détails filmés de ses œuvres.

Au fil de son **Journal**, le maître mêle à ses réflexions théoriques sur la peinture et à des notations techniques sur sa production en cours, ses humeurs cinglantes sur la société et ses contemporains. On assiste à la naissance d'un peintre officiel dont on perçoit peu à peu les contradictions. Avid de reconnaissance publique et de protecteurs influents comme le ministre Thiers, il est stimulé par ses détracteurs et ses concurrents, tel Ingres à la "cervelle toute de travers". Dandy habitué des soirées mondaines, il répète à l'envi son ennui à ces dîners où se côtoient hommes politiques, peintres, musiciens et poètes en vue. Il leur préfère souvent des escapades à la campagne où la solitude l'inspire, voire la fréquentation des lions empaillés du Museum, qui ravivent en lui les émotions et les motifs récoltés pendant son voyage au Maroc. Tout cela nourrit une peinture fébrile aux couleurs audacieuses, qui renouvelle les thèmes traditionnels et fait de l'actualité un genre nouveau. **L. W.**



Il était une fois la Mésopotamie

1998, 52', couleur, documentaire

réalisation : Jean-Claude Lubtchansky

production : Trans Europe Film, Editions Gallimard, musée du Louvre, La Sept-Arte, La Cinquième

participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DDF), ministère de l'Education nationale, de la Recherche et de la Technologie, ministère des Affaires étrangères

De l'invention de l'écriture à celle de mythes fondateurs, la civilisation de l'antique Mésopotamie est riche. Inconnue jusqu'au XIX^e siècle, elle renaît grâce à la ténacité d'archéologues devenus déchiffreurs et linguistes (dont Jean Bottéro, 1914-2007, auquel le documentaire se réfère). Ce film rend les vestiges disséminés dans différents musées à leur contexte originel, marqué par la force tutélaire et économique du Tigre et de l'Euphrate.

Sur une inscription trilingue, les noms de rois perses connus par les textes grecs ouvrent la voie à la compréhension des langues mésopotamiennes. Après 1850, Austen Henry Layard met au jour la bibliothèque de Ninive et des milliers de tablettes d'argile (VII^e siècle av. JC), où une écriture cunéiforme conserve la pensée scientifique, philosophique, religieuse ou historique des Assyro-babyloniens. Bientôt, on remonte jusqu'aux origines de la nécessité d'écrire : la trace des échanges, inventée par les Sumériens vers 3300 av. JC. Au fil des découvertes archéologiques émerge un récit, transmis dans ces cités-Etats, qui remet en cause l'antériorité de la Bible. C'est celui du Déluge et des créatures sauvées que l'on retrouve dans l'épopée de Gilgamesh, roi d'Uruk en quête d'immortalité, qui comprendra qu'il vaut mieux s'adonner aux plaisirs du monde. Ces mythes éclairent la beauté sculptée de scènes expressives de chasse, vie familiale ou amoureuse, rois puissants et dieux souvent liés aux fleuves. **L. W.**



B... comme Babylone

B... comme Babylone

2008, 554, couleur, documentaire

réalisation : Bernard George

production : Les Films du Tambour de soie, musée du Louvre, Arte

participation : CNC, AVRO, YLE, Procirep, Angola, ministère des Affaires étrangères

Sur les pas d'une jeune Irakienne iconographe qui participe à Paris à la création d'une encyclopédie en ligne, Bernard George interroge de nombreux spécialistes qui commentent les avancées fantastiques que la civilisation mésopotamienne a apportées à l'humanité. Ils évoquent aussi les mythes que Babylone a nourris dans l'imaginaire des peuples de l'Antiquité à nos jours, sans omettre la tragique situation actuelle engendrée par la guerre en Irak.

Pour les Occidentaux, Babylone incarne à la fois la fascination et la répulsion de l'Orient, ville biblique maudite de tous les vices en période de crise, référence urbaine magnifique en temps de prospérité, avec sa tour, symbole tantôt d'orgueil châtié, tantôt de solidarité. C'est ce monument mythique qui a motivé les recherches archéologiques, restées vaines jusqu'aux découvertes allemandes promues par l'empereur Guillaume II. Seules les fondations ayant été retrouvées, on évalue la hauteur de cette ziggourat à 90 mètres. La civilisation mésopotamienne a inventé l'écriture, et des milliers de tablettes d'argile gravées nous transmettent 2000 ans de culture pluridisciplinaire. La stèle d'Hamurabi (Louvre) est le premier code pénal complet du monde. Les Irakiens se sentent héritiers de cette richesse intellectuelle et artistique, et comme l'héroïne de ce documentaire, ils éprouvent une émotion intense devant la colossale Porte d'Ishtar aux animaux polychromes du musée de Berlin. **L. W.**



Champollion, un scribe pour l'Égypte

2000, 53', couleur, documentaire

réalisation : Jean-Claude Loubtchansky

production : Trans Europe Film, Editions Gallimard, musée du Louvre, La Sept-Arte

participation : CNC, Procirep, ministère de l'Éducation nationale, de la Recherche, et de la Technologie, CR Midi-Pyrénées

D'après l'ouvrage éponyme de Michel Dewachter (Découvertes Gallimard), Jean-Claude Loubtchansky suit pas à pas le parcours passionné qui conduisit le jeune Champollion (1790-1832) à déchiffrer les hiéroglyphes. Alternant commentaires *off* et voix prêtée au savant, ce documentaire s'appuie sur ses écrits et relevés, ainsi que sur les œuvres d'art du Louvre, du British Museum, du musée de Turin et celles restées en Égypte sur les sites.

Jean-François Champollion a 9 ans lors de la campagne d'Égypte de Napoléon – son frère a demandé en vain à y participer. Dans le journal publié par les savants de l'expédition, il apprend l'existence de la pierre de Rosette et de sa triple inscription, dont seule la grecque est compréhensible. Dès lors, son but est de lire les deux autres. Il apprend grec, latin, hébreu et arabe. Partant du principe que les Coptes sont les héritiers linguistiques des anciens Égyptiens, il assimile aussi leur langue, connue via l'alphabet grec. Puis il saisit que les signes démotiques égyptiens simplifient les hiéroglyphes et que l'écriture des pharaons est à la fois phonétique, figurative et symbolique. La pierre de Rosette est décryptée en 1822 et, à sa suite, obélisques et papyrus que l'égyptomanie a ramenés en France et en Italie. Conservateur des collections égyptiennes du Louvre qu'il contribue à créer, il peut enfin gagner l'Égypte et étudier *in situ* la civilisation vouée à Isis, Osiris et Horus. **L. W.**



Federico Zeri, l'occhio

1992, 51', couleur

réalisation : Eduardo de Gregorio

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

participation : CNC

Y a-t-il un grand historien de l'art sans œil ? Cette question adressée par Pierre Rosenberg, conservateur général du musée du Louvre, à l'historien de la peinture italienne Federico Zeri, filmé en 1992 six ans avant sa disparition, donne lieu à une démonstration magistrale, une véritable leçon de regard : l'analyse détaillée à partir de reproductions noir et blanc de quelques chefs-d'œuvre anonymes.

Promis à une carrière de scientifique, Federico Zeri décide à la mort de son père d'étudier l'histoire de l'art. Jeune diplômé, il sert de guide aux officiers britanniques et américains stationnés à Rome après la défaite de Mussolini. Il parfait sa connaissance des œuvres au contact de Roberto Longhi et Bernhard Berenson, puis quitte l'administration dans les années 1950 pour collaborer avec les collectionneurs et les musées américains. Chercheur invétéré, il devient expert dans l'attribution des peintures anonymes, des œuvres jugées mineures, ou dont l'auteur est incertain. Selon lui, l'attribution procède comme une enquête dont le tableau serait le crime. L'historien doit exercer son œil et sa mémoire, observer sans relâche les œuvres classées dans son immense photothèque, se faire une image précise des époques, des écoles, des manières, des motifs, et recouper face au tableau tous ces indices pour parvenir à désigner le coupable : l'artiste dont le nom a été oublié par l'histoire. **S. M.**

A lire

8 autres films sur les historiens de l'art, ainsi que la présentation de cette collection : **Images de la culture** No.21, p. 21-25.

L'Ombre et la main, regards sur une restauration

2007, 52', couleur, documentaire

réalisation : Laurence Garret

production : CLC productions, musée du Louvre, TLM

participation : CNC, Histoire, ministère de la Culture et de la Communication (Centre de recherche et de restauration des musées de France)

Par un commentaire off récurrent, Laurence Garret retrace l'existence d'un groupe d'artistes contestataires, les Barbus, élèves *extrémistes* de David, exclus du très officiel atelier du Louvre en 1799. Parallèlement, elle filme les gestes qui redonnent progressivement formes et couleurs à la vaste toile manifeste du groupe, *L'Ecole d'Apelle* de Jean Broc. Les restauratrices expliquent minutieusement les étapes de leur travail.

Formés par David pour l'assister dans son premier grand tableau à l'esprit grec, *Les Sabines*, de jeunes artistes voudraient pousser la révolution picturale de leur maître à l'extrême, le taxant de rococo et adoptant jusqu'aux us et costumes des philosophes antiques. L'un d'eux, Jean Broc, représente alors le peintre grec Apelle montrant à ses élèves l'esquisse de sa célèbre *Calomnie*, réalisée pour protester contre une accusation injuste. Le thème est éminemment politique après les débordements de la Terreur. L'identification du groupe des Barbus à l'Ecole d'Apelle donne en outre à leur revendication la caution du véritable style à l'antique, réponse artistique à leur exclusion. Nettoyage, mastiquage des lacunes, études chimique et radiographique, teintes, glacis, vernis... Restaurée de façon réversible par l'équipe d'Anne Lepage, l'œuvre retrouve sous le regard des conservateurs du Louvre en visite, la lisibilité qui lui permettra enfin d'être vue et comprise après 200 ans d'oubli. **L. W.**

La Guerre du Louvre

2000, 54', couleur, documentaire

réalisation : Jean-Claude Bringuier

production : musée du Louvre, Direction des musées de France, CDP, France 3
participation : CNC

Jean-Claude Bringuier retrace l'histoire aussi méconnue que largement documentée,

en marge de la Seconde Guerre mondiale, du sauvetage audacieux de milliers d'œuvres du musée du Louvre. Les plus précieuses ont, en effet, été soustraites aux destructions potentielles des bombardements, et surtout à la convoitise de l'occupant allemand, grâce à la solidarité d'un personnel dévoué et à la ténacité du directeur des musées nationaux, Jacques Jaujard.

C'est l'histoire d'un voyage rocambolesque fait d'étapes multiples, loin d'un Paris cerné par la guerre. Trente-sept convois de cinq à huit camions transportèrent quatre mille caisses, réunies tout d'abord à Chambord puis dispersées dans des châteaux isolés ou des abbayes discrètes du Sud-Ouest. Au fil du récit des témoins et d'un commentaire off émaillé de photographies et de films d'archives, revivent les péripéties d'une lutte collective destinée à sauver "un peu de la beauté du monde". Humidité, incendie, crues guettent les œuvres en transit, mais le péril le plus menaçant est le pillage allemand et la mégalomanie hitlérienne, auxquels résistent la diplomatie bureaucratique activée par Jaujard et son plan d'évacuation préventive. Conservateurs, chefs de dépôt, gardiens recrutés sur le terrain ont veillé sur la villégiature itinérante et forcée de la *Joconde*, de la *Vénus de Milo* ou encore de la *Victoire de Samothrace*. Après six ans de maquis, aucune œuvre n'a disparu. **L. W.**

La Bataille de la pyramide

1999, 52', couleur, documentaire

réalisation : Frédéric Compain

production : Les Films d'Ici, Paris Première, musée du Louvre, La Cinquième
participation : CNC

Frédéric Compain orchestre avec brio la partition chorale des témoignages des différents acteurs de la construction de la pyramide du Louvre. Il retrace les étapes de la bataille interculturelle où se sont affrontées administration française et maîtrise d'œuvre américaine, dans un interrogatoire rythmé et sulfureux qui alterne ruses, mensonges et vanités. Les protagonistes sont cadrés au plus près dans un clair-obscur baroque.

Le montage rapide permet de rendre contradictoires les témoignages, qui se succèdent entre fausse modestie et orgueil démesuré. L'architecte américain Ieoh Ming Pei, choisi sans concours par le Président Mitterrand, développe le plan en U centré sur la Cour Napoléon, qui devient

alors le lieu de la nouvelle entrée du musée. Le choix d'une pyramide en verre, pour récupérer lumière et volume et identifier l'entrée souterraine envisagée, est présenté à l'aréopage du Président : "Je ne vous laisserai pas partir comme Le Bernin", dit celui-ci face aux premières protestations. Le projet suscite d'emblée une vive réaction car on touche à un monument national ("on n'est pas à Dallas, ici"). L'opposition est rendue publique par la presse : "La pyramide de Tontonkhamon." L'évolution conflictuelle de ce projet pharaonique, alimentée par la rencontre de deux cultures qui s'ignorent – pragmatisme moderniste américain contre grandeur patrimoniale française – aboutira finalement au consensus. **A. S.**

Classe Louvre

2006, 52', couleur, documentaire

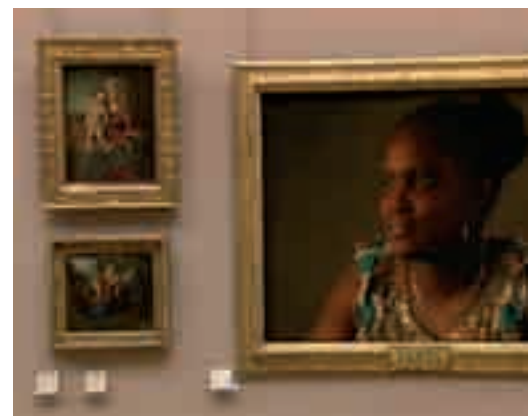
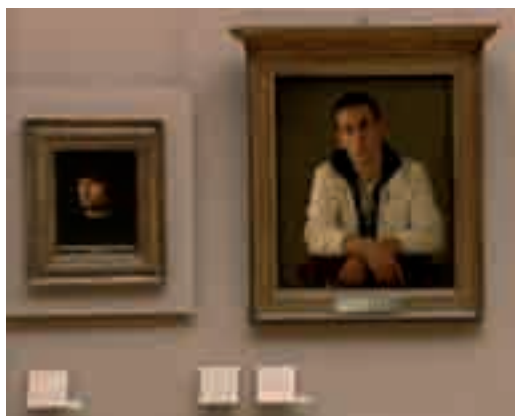
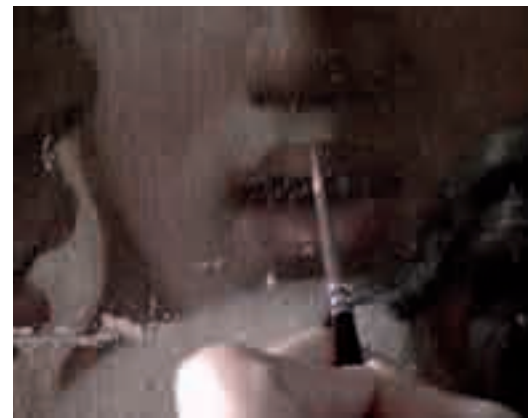
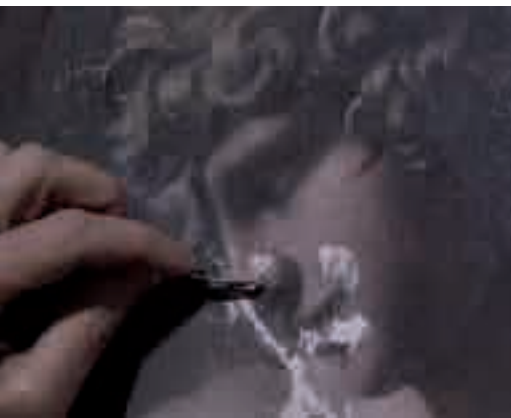
réalisation : Juliette Senik

production : Les Films d'Ici, musée du Louvre
participation : CNC, France 5, Procirop, Angoa, ANSCSEC

Initiative atypique dans un quartier populaire parisien : l'année d'une classe de 2^{de} du Lycée Bergson sera dédiée à l'art et notamment la peinture (son étude, son commentaire et la présentation d'une œuvre par les élèves). De l'abord intimidant des toiles du musée du Louvre à la quasi-compétence de certains élèves en fin d'année, une initiation artistique prend, sous nos yeux, formes, couleurs et consistance.

En début d'année, entre les conférenciers du Louvre plutôt rigides et les élèves chahuteurs et peu inspirés, le contraste est saisissant. Mais un artiste vient au lycée parler de création et de savoir-faire, les profs promeuvent opiniâtrement le savoir-dire, les cours d'anglais et d'italien traitent eux aussi de peintres et de peintures, et un voyage à Rome va resserrer les rangs et renforcer les motivations. Du coup, les déplacements au Louvre deviennent moins fastidieux. Les plus hardis se lancent dans le commentaire : Géricault et "ses couleurs froides", "le calme" de *La Joconde*, les ombres, les lumières et le "ressenti" de l'art, ou encore "les points de fuite" du *Serment des Horaces*. Peu à peu, les écrits vont s'affiner ; et même si parler d'une œuvre devant les camarades, les profs et les conférenciers constitue une épreuve redoutable, il reste que cette *Classe Louvre* va révéler de bien intéressantes dispositions artistiques et des interprétations singulièrement inspirées. **D. B.**

La Guerre du Louvre
 L'Ombre et la main, regards sur une restauration
 Classe Louvre
 La Bataille de la pyramide



Michel Bras
Gérald Passédat
Michel Troisgros
Pascal Barbot



collection l'invention de la cuisine

réalisation : Paul Lacoste
production : La Huit, Cuisine TV
participation : CNC, ministère de la Culture
et de la Communication (DAPA-mission
du patrimoine ethnologique)

Michel Bras

2000, 48', couleur, documentaire

Portrait de Michel Bras, chef autodidacte dont le restaurant près de Laguiole, en Aveyron, détient trois macarons au Michelin. Aidé de son fils, Michel recherche avec détermination à recréer les émotions que lui inspire le paysage pelé du plateau de l'Aubrac, avec ses courbes inondées de lumière. Une quête culinaire acharnée, alliant expérience, expérimentations, accidents et révélations, et enfin aboutissements, avec trois de ses plats phares.

Surplombant le plateau de l'Aubrac, la salle du restaurant Bras affiche une déclinaison de gris-bleu, entre granit et ciel, avec ses tables séparées par des voiles blancs comme la brume du dehors. On y sert le *gargouillou*, aussi célèbre que son inventeur, dont les couleurs explosent dans l'assiette. Avec ses herbes champêtres et ses graines germées, c'est un florilège frissant de jeunes légumes. On découvre son origine et sa préparation dans la cuisine aux faux airs de fleuriste, par une brigade en tabliers verts. Michel Bras hante les lieux, pensif au-dessus de son cahier à idées. En constante recherche, il réfléchit avec Sébastien, son fils, à de nouveaux plats. S'inspirant des paysages de l'Auvergne, il recrée cette confrontation de l'ombre et de la lumière

avec son plat de lotte pochée à l'huile d'olive noire, qu'il aura mis deux ans à mettre au point : "C'est la recette qui a le plus de rapport avec le terroir, et pourtant c'est du poisson et de l'olive !" C. T.

Gérald Passédat

2007, 51', couleur, documentaire

La fermeture pour travaux du restaurant Le Petit Nice à Marseille est l'occasion pour son chef Gérald Passédat de créer de nouveaux plats qui seront à la carte à la réouverture. Cette pause va lui permettre de s'imprégner de sa ville, de la Méditerranée, pour en saisir les nuances et les couleurs qu'il harmonisera, tel un aquarelliste, dans le blanc de ses assiettes. Depuis ce film, le restaurant a obtenu trois macarons au guide Michelin.

Niché dans une calanque, les pieds dans l'eau, Le Petit Nice est à l'image de son chef : ancré à Marseille mais tourné vers la mer. Pendant deux mois et demi, Passédat va se ressourcer en arpentant sa ville. Entre les épiceries asiatiques et africaines de la populaire rue d'Aubagne, les secrets de son herboriste, la garrigue environnante, le Vieux Port et son arrivage de poisson frais, il s'inspire pour que sa cuisine reflète la richesse de la cité phocéenne. Aidé de son second, il élabore des plats comme autant d'aquarelles, à la recherche des couleurs et des saveurs parfaites. Jusqu'à définir l'intensité de la nuance du bouillon qui accompagnera les filets de beaux-yeux. La cuisine devient laboratoire, les créations se dessinent alors tout en finesse et légèreté, du bout de la cuillère de cet artiste à la palette multi sensorielle. Chaque plat doit être un grand plongeon, en paliers toujours plus profonds, dans la Méditerranée dont il est épris : "La profondeur, c'est la stabilité." C. T.

Michel Troisgros

2007, 51', couleur, documentaire

La maison Troisgros, à Roanne, est l'une des plus célèbres tables de France depuis 1930. Cet établissement familial est devenu dès la deuxième génération un restaurant gastronomique cossu, et c'est aujourd'hui Michel, petit-fils du fondateur et chef étoilé, qui nous raconte son parcours et sa quête de saveurs. Les témoignages de Pierre, son père, et de son sommelier Jean-Jacques Banchet s'ajoutent aux séquences captivantes de créations de plats.

Michel Troisgros a grandi entre la cuisine simple de sa grand-mère italienne et celle du restaurant familial (30 ans de trois macarons Michelin), connu pour ses terrines de grives et son saumon à l'oseille. Riche de cet héritage familial, ce chef passionné situe son art culinaire dans une recherche d'osmose parfaite des sens. Avec ses souvenirs d'enfance, il revisite les plats phares du restaurant, "sans recopier, juste pour retrouver le goût et l'esprit". La sole à la ciboulette en est le meilleur exemple. Sa version finale, après un long processus de recherche, sera cérémonieusement soumise à l'approbation du père. La dynastie Troisgros illustre l'évolution complexe de la cuisine française : alliance de tradition et d'innovation, déterminée aujourd'hui par le goût de Michel pour l'acide, l'aigre-doux et les saveurs orientales. Une cuisine épurée, contrastant avec l'explosion sensorielle qu'elle procure ; pour Michel c'est un "dépouillement dans l'esthétique mais pas dans les sens". C. T.

Pascal Barbot

2008, 56', couleur, documentaire

Elève d'Alain Passard, Pascal Barbot a obtenu son troisième macaron en 2007. Il reçoit Paul Lacoste et trois invités triés sur le volet dans son restaurant L'Astrance, à Paris. Chez lui pas de carte, le client s'en remet au chef, préalablement averti de ses goûts, pour un voyage gastronomique. Une liberté osée pour un chef étoilé. Pascal Barbot se veut explorateur de goûts d'ailleurs et de terroirs, pour une cuisine sans frontière ni limite.

L'Astrance est un restaurant de poche. C'est le cocon que s'est créé Pascal Barbot, avec Christophe Rohat, son associé qui gère les 25 clients de la salle. En ce printemps 2008, on découvre sur la devanture une évocation de la saison par un pêle-mêle de noms séparés par des points de suspension (ail des ours, légumes nouveaux, agrumes, poularde...). Pas de carte, donc. Son millefeuille de foie gras et champignons, ses oignons nouveaux en cuisson 1 2 3 à la rose, sont une alliance de produits de saison et de souvenirs de voyages, d'émotions qu'il souhaite partager en les réinterprétant à sa manière : "Mon terroir, c'est l'ailleurs." Soucieux de n'avoir que des produits d'excellence, il aime se perdre dans le marché de Rungis, avant de rejoindre sa cuisine. Il élabore alors les plats inspirés qu'il prévoit pour ses invités du soir, trois jeunes gens choisis par casting, qui ont évoqué leurs goûts, dégoûts, émotions et souvenirs gastronomiques. C. T.



Phaeno, le bâtiment paysage

collection architectures

Les 3 films sont diffusés sur un même DVD.

Phaeno, le bâtiment paysage

2006, 26', couleur, documentaire

conception : Richard Copans, Stan Neumann

réalisation : Richard Copans

production : Les Films d'Ici, Arte France

participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA), Centre Pompidou

Dans ce film consacré au Centre des sciences de Wolfsburg (Allemagne), construit en 2005 par l'architecte anglo-irakienne Zaha Hadid, Richard Copans nous invite à une double leçon d'architecture : le portrait décliné en voix *off* d'une femme architecte à travers ses difficultés à évoluer dans un univers masculin, et l'analyse, à partir de maquettes et de simulations en 3D, d'un bâtiment paysage "entre fromage fondu et trou noir".

La construction de Phaeno a permis à Zaha Hadid, l'une des figures de proue du déconstructivisme, de réaliser sa première grande œuvre, et à la ville d'affirmer son identité face à son puissant contribuable, Volkswagen. Un monumental triangle de béton à l'allure de navette spatiale repose sur dix cônes massifs évasés vers le haut et dont la pointe serait enfouie dans le sol, chacun à la limite du déséquilibre. Ces volumes variés abritent accueils, auditorium, restaurant, boutique et *canyons* de circulation pour atteindre l'étage supérieur. L'espace public ainsi dégagé sous la masse établit un rapport dynamique entre le centre ville et l'usine automobile. A l'étage, une vaste zone d'un seul tenant favorise toute liberté d'accès aux 250 expériences scientifiques proposées. L'espace fluide, en pente douce, est modelé comme un paysage avec ses talus, ses perspectives. Zaha Hadid invente une nouvelle géométrie, des espaces plus dynamiques et plus flexibles, "un paysage à éprouver". A. S.



La Villa Barbaro (Villa di Maser)

2006, 26', couleur, documentaire

conception : Richard Copans, Stan Neumann

réalisation : Stan Neumann

production : Les Films d'Ici, musée du Louvre, Arte France

participation : CNC

A l'aide de maquettes et de dessins extraits de l'ouvrage d'Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell' Architettura*, Stan Neumann analyse la commande et la typologie de la Villa Barbaro, résidence rurale mi-palais mi-ferme, que l'architecte construit vers 1560 pour un nouveau type de commanditaire – l'aristocrate-agriculteur vénitien – en s'inspirant de la relecture des bâtiments de l'antiquité romaine.

Au milieu du XVI^e siècle, la noblesse vénitienne investit dans la production agricole. A Maser, dans un paysage bonifié de champs et de vignes, Palladio réunit fonctions résidentielle et agricole en un seul bâtiment. La Villa Barbaro, comme la villa antique, déploie un avant-corps central imitant un temple, flanqué de larges portiques couverts qui desservent grange, écurie et pressoir aux extrémités. Respectueux de la tradition classique, il reprend l'analogie entre édifice et corps humain avec un souci permanent des principes d'axialité et de symétrie. Cependant, en tant qu'architecte moderne et pragmatique, Palladio n'oublie pas que "la bonne proportion" doit aussi rendre la construction "plus commode et plus solide". Résultat : une construction à l'économie, en briques, une intégration du système hydraulique depuis la source vers les cuisines et les jardins, une approche standardisée du plan modulaire destiné à lui assurer une postérité dans les siècles suivants. A. S.



La Philharmonie de Luxembourg

2007, 26', couleur, documentaire

conception : Richard Copans, Stan Neumann

réalisation : Richard Copans

production : Les Films d'Ici, Arte France, Centre Pompidou

participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA), Fonds d'urbanisation et d'aménagement du Plateau de Kirchberg

Comment rendre compte de la conception cinématique du bâtiment de la Philharmonie de Luxembourg ? Pour son auteur, Christian de Portzamparc, l'espace architectural s'appréhende dans le temps et le mouvement, comme la musique se déploie dans la durée. Richard Copans choisit alors de décliner par de longs travellings les sensations visuelles imaginées par l'architecte pour accompagner les mouvements de la musique.

Inaugurée en 2005, la Philharmonie affirme sa monumentalité au cœur d'un nouveau quartier de bureaux. En voix *off*, Christian de Portzamparc justifie ses choix architecturaux : forme elliptique et façade *filtre* de 823 colonnes d'acier, qui porte la toiture, assure la circulation de l'air et maintient la paroi de verre ; à l'intérieur, une galerie-promenade en spirale et un décor de plâtre constitué de failles et d'obliques qui entoure la salle de concert de 1500 places. Cet auditorium de type *shoebox* a été conçu avec l'acousticien Yaying Xu : 8 tours de loges sur les côtés, l'édification de niveaux et les décrochements irréguliers permettent de contrôler la propagation du son ; le choix du mobilier permet sa résonance et son absorption. Dans la salle plus petite dite "de musique de chambre", l'architecte a exploré les qualités acoustiques et volumétriques de la forme *ruban de Möbius* : une surface incurvée dont les deux parois diffusantes privilégient un son multidirectionnel. A. S.



Affaires de grandes familles



société

Le Vin de la colère

2007, 52', couleur, documentaire

réalisation : Emmanuel Laborie, Boris Petric

production : VF Films Production, CNRS Images, France 5

participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA-mission du patrimoine ethnographique), CR Languedoc-Roussillon

En juin 2006, la prescription de la Commission européenne est impérative : arrachage "volontaire" de 400 000 hectares de vignes contre compensations fluctuantes. Les vignerons du Languedoc-Roussillon – région où le vin fait partie de l'Histoire – se retrouvent divisés entre tenants d'un réalisme factuel et opposants à la liquidation du vignoble. La lutte pour leur survie ira jusqu'à l'embrasement.

Sur le terroir, la colère des vignerons est historique, endémique, et le syndicalisme est de tradition séculaire. En 1970, la région comptait 560 coopératives ; depuis dix ans, l'importation massive de vins étrangers par la grande distribution a mis à mal le métier, et les coopératives travaillant à perte ferment les unes après les autres. Pour ces amoureux de la vigne et de la terre, l'heure est grave et la colère gronde. Syndicalistes en tête, aux surnoms colorés de Robin des Vignes ou de Lion des Corbières, réunions, délégations et manifestations se multiplient. On monte même jusqu'à Paris pour sensibiliser Parisiens et députés. Tandis que certains vignerons montent leur propre cave, que gros propriétaires et grands négociants *mangent* peu à peu de petites exploitations, que l'Etat et l'Europe "ne voient que les chiffres", le Comité régional d'action viticole décide, comme leurs aînés avant eux, de partir en guerre contre l'Etat "qui méprise" et la grande distribution "qui écrase". D. B.

Affaires de grandes familles

2008, 68', couleur, documentaire

réalisation : Samuel Gantier

production : Play Film, Arte France, France 3 Nord-Pas-de-Calais-Picardie, CRRV Nord-Pas-de-Calais

participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA-mission du patrimoine ethnologique), Procirep-Angoa

En cette première moitié du XX^e siècle en France, le patronat textile du Nord forme un monde à part, codifié. Où les garçons se doivent d'entrer dans l'affaire familiale, où les filles s'allient à des rejetons du même milieu. Samuel Gantier est issu de ce milieu d'industriels puissants qui vénéraient Dieu, la famille et le travail. En petit-fils autant qu'en ethnologue, il enquête sur les valeurs auxquelles cinq générations se conformèrent.

Les bobines tournées par l'arrière-grand-père montrent des fêtes familiales qui réunissaient couramment cent à deux cents personnes, y compris le curé et les bonnes d'enfant. Des années 1930 aux années 1950, les gestes se répètent : on célèbre des mariages arrangés entre familles, qui vont multiplier usines et descendance. Pas de luxe tapageur, pas d'arrogance : les petits héritiers sont élevés dans le respect de l'autorité et du devoir. Plantant sa caméra dans le salon des oncles, tantes et cousins, Samuel Gantier livre un film à la fois familial et social, intime et distancié. Avec la fermeture des usines, ce monde a quasi disparu, à l'exception de rares familles brillamment reconverties dans le commerce. Illustration chez un cousin Mulliez, membre d'un trust familial de 600 actionnaires employant 300 000 salariés dans le monde entier. Passée des usines Phildar aux magasins Auchan, cette famille richissime perpétue loin de la bourse l'austère capitalisme de grand-papa. E. S.

Au tribunal de l'enfance

2008, 54', couleur, documentaire

conception : Adrien Rivollier, Jérôme Duc-Maugé

réalisation : Adrien Rivollier

production : Cocottesminute productions, France 2

participation : CNC, Public Sénat, Planète Justice, CR Rhône-Alpes, Procirep-Angoa

Au tribunal de l'enfance s'attache à l'une des deux missions des juges des enfants : leur protection en cas de danger (défaut de soins, maltraitance, instrumentalisation, abandon, etc.) – l'autre mission étant de traiter la délinquance des adolescents. Filmés pendant trois mois dans l'intimité de leurs bureaux, Marie Receveur et Jean Toulhier témoignent avec humanisme et humilité de la difficulté à décider au mieux des intérêts de l'enfant.

Sans robe noire, dans un espace agrémenté de jouets, le juge peut recevoir jusqu'à 30 enfants (et leurs parents) chaque semaine. Toute une population en souffrance, signalée au juge par l'école, un médecin, les services sociaux, et convoquée après enquête des services d'investigation. Au juge de faire la part du droit et des devoirs, entre banalisation ou exagération des faits par les parents, démission ou confusion des rôles parentaux, prise en otage de l'enfant dans les querelles de couple. Au juge, le savoir-faire entre culpabilité indicible et inquiétude palpable des enfants, entre leur loyauté à leurs parents et leur risque d'échec scolaire et personnel. Dans un tel contexte, trouver la bonne solution est toujours une décision lourde, qu'il s'agisse d'un simple accompagnement éducatif de l'enfant ou, dans les cas les plus graves, de son placement hors du domicile familial. Avec, parfois, la gratification d'un moment rare, quand l'enfant se confie enfin, en phrases libératoires. D. B.



La Ribot distinguida



littérature, danse, musique, architecture

Hidden Place

2007, 46', couleur, documentaire

réalisation : Christophe Derouet

production : La Huit, Cityzen TV

participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (CNL), CR Poitou-Charentes

Olivier Cadiot (né en 1956), écrivain à multiples facettes, n'aime pas le mot *travail*. Il préfère parler de *trouvaile*. Mais comment trouve-t-il ? A travers de longs entretiens avec le réalisateur Christophe Derouet et toujours lisant ses propres textes, il s'explique sur sa méthode, la fabrique du texte. Cet *art poétique*, comme il le nomme, le conduit vers le théâtre, la chanson, autant que vers des récits à haute densité poétique.

Plus qu'un portrait d'Olivier Cadiot, **Hidden Place** fait entrer dans le laboratoire de son écriture, et, par sa réalisation, tente d'épouser son esthétique vibrionnante et syncopée. Adepte de la performance sous toutes ses formes, l'écrivain expose les manuscrits d'**Un Nid pour quoi faire** (éd. P.O.L., 2007) et s'explique sur une gestation à la fois longue dans son élaboration et brève dans sa réalisation. Pendant le temps du tournage, entre 2003 et 2007, Cadiot s'engage dans de multiples projets. Au théâtre, il travaille avec Ludovic Lagarde qui, après **Le Colonel des zouaves** (interprété par Laurent Poitrenaux) met en scène en Avignon **Fairy Queen**. Les extraits de ces deux spectacles truculents donnent un aperçu d'une écriture dramatique drôle, caustique et selon le mot de l'auteur *paranoïaque*. De sa collaboration avec le chanteur Rodolphe Burger sort l'album **Welch**, dont sont tirées les musiques du documentaire. **E. S.**

René Char, nom de guerre Alexandre

2006, 61', couleur, documentaire

réalisation : Jérôme Prieur

production : La Compagnie des Phares & Balises, Arte France

participation : CNC, Procirep, Angoa-Agicoa, CR Provence-Alpes-Côte-d'Azur, ministère de la Culture et de la Communication (CNL), ministère des Affaires étrangères, ministère de la Défense

Rythmé par les textes et la voix de René Char (1907-1988), ce film se concentre sur la vie du poète pendant la montée du nazisme, puis sous l'Occupation – période cruciale où il entre en Résistance. S'il "faut écrire des poèmes (...) tout ne doit pas se borner là, ce serait dérisoirement insuffisant". Avant même de prendre les armes, de s'engager activement, Char choisit le silence, il ne publiera rien.

Mobilisé en 1939, René Char rentre en Provence après la Débâcle. Ses liens, noués dès 1933, avec certains réfugiés font de lui un suspect aux yeux de la police. Mais en 1941, tandis qu'André Breton et d'autres quittent le pays, Char reste en France. "Exilé de l'intérieur", il s'installe dans les Basses-Alpes, à Céreste où, sous le nom d'Alexandre, il entre l'année suivante dans la clandestinité. En septembre 1943, il dirige le secteur atterrissage parachutage de l'Armée secrète pour la zone Durance. Ce temps de "fureur et mystère", y compris les années passées dans la Résistance, aura pourtant été extraordinairement fécond pour le poète : "Je me fais violence pour conserver, malgré mon humeur, ma voix d'encre", écrit-il (**Les Feuilles d'Hypnos**). Composé de nombreuses archives, ce documentaire se clôt sur une séquence remarquable : un court reportage sur le maquis de Céreste, réalisé à chaud, en août 1944, par les Actualités françaises, où Char est entouré de ses compagnons d'armes. **M. B.**

La Ribot distinguida

2004, 63', couleur, documentaire

réalisation : Luc Peter

production : Intermezzo Films, Schweizer

Fernsehen DRS, Le Centre Pompidou

participation : Ville de Genève, Comunidad de Madrid, Museo nacional Reina Sofia

Sous un titre en forme de mot-valise, **Panoramix** – qui évoque à la fois l'extension d'un parcours rétrospectif et le brassage, la compression d'un "mix" – Maria Ribot, dite La Ribot, présentait en 2003 l'intégralité de ses **Pièces distinguées**. Trente-quatre pièces, soit une "méta-performance" en solo de près de trois heures, qui, pour l'artiste madrilène, marque l'aboutissement de dix années de travail.

Au travers de la préparation de cet événement dont il restitue quelques séquences, et de propos de La Ribot sur la nature et les enjeux de son projet, Luc Peter a composé ce portrait... forcément distingué ! d'une artiste qui, en l'occurrence, fait corps avec son œuvre. En effet, nu, donc surexposé, mais paradoxalement protégé du même coup, le corps de La Ribot, combiné à divers accessoires (chaise, bouteille d'eau, bouts de ficelle, de carton..., parfois une musique, un cri, un extrait de texte), est le motif premier, récurrent, des **Piezas distinguidas**. Manifestant le goût de leur créatrice pour le fragment et l'accumulation, ces courtes actions scéniques, dont la durée n'excède pas 7', procèdent de la volonté d'investir un territoire où la danse contemporaine et la performance croisent les arts visuels. Démarche critique, qui vise la notion même de représentation, son cadre et ses moyens de production, mais dont la radicalité est constamment servie par l'humour, une douce ironie. **M. B.**



La Réponse de l'architecte



Rappelle-toi Barbara

2007, 59', couleur, documentaire
réalisation : Philippe Pouchain, Yves Riou
production : CinéTévé, Ina
participation : CNC, RTBF, TSR, TV5 Monde, France 3, Sacem

“Je suis une femme qui chante”, ainsi se définissait Barbara (1930-1997). Yves Riou et Philippe Pouchain retracent pas à pas la vie de cette grande dame de la chanson française qui a marqué plusieurs générations. Dans un florilège d’images (émissions de télévision, concerts ou archives noir et blanc pour illustrer l’ambiance d’une époque) renaît celle qui refusait souvent de parler d’elle pour mieux laisser entendre ses chansons.

“Les gens disent souvent que je suis triste. Ce n’est pas vrai, mais il est quand même juste que je ne peux pas traverser cette vie sans y voir du désespoir.” Monique Cerf, dite Barbara, est née à Paris, près du square des Batignolles, dans une famille pauvre. Elle s’est vite construit un monde à part pour échapper à la rudesse de la vie. A 4 ans, initiée à la musique par sa grand-mère, elle s’invente un piano sur la table de la salle à manger et rêve déjà de devenir “pianiste chantante”. Après Marseille et Rouen où ses parents fuient pour échapper aux difficultés financières, c’est le retour à Paris. Mais en 1939, elle voit son père partir à la guerre et c’est la première cassure... Barbara a fait de ses traumatismes la matière de ses plus belles chansons. Dans une adresse fictive à la chanteuse, les réalisateurs approchent le mystère de cette artiste qui a dédié sa vie entière à la scène pour offrir le plus intime d’elle dans ses chansons. **M. F.**

Achille Millien, passeur de mémoire

2005, 52', couleur, documentaire
conception : Daniel Hénard
réalisation : Jacques Tréfoüél
production : Les Films du Lieu-dit, France 3 Bourgogne-France-Comté
participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA-mission du patrimoine ethnologique)

En 1877, Achille Millien (1838-1927), alors poète reconnu, entame une œuvre gigantesque qui l’occupera jusqu’à sa mort : la collecte des chansons et contes traditionnels de son pays natal, le Nivernais. Tandis que la Révolution industrielle est en train de balayer la vieille société rurale française, il sillonne inlassablement les campagnes avec le musicien Jean-Grégoire Pénavaire pour tenter d’arracher à l’oubli cette culture orale populaire.

Assise à sa table de travail recouverte d’archives, une chercheuse se plonge dans la vie de celui qui fut sans doute le “plus important de nos folkloristes”, selon l’historien Gérard Carreau. Le film de Jacques Tréfoüél, guidé par la voix *off* de cette femme, nous emmène alors de photographies en extraits de lettres, de journaux d’époque en carnets de notes et d’interviews d’historiens en chants traditionnels, interprétés par l’Ensemble de musique traditionnelle de Nevers. A notre tour, nous parcourons le Nivernais de village en village, découvrons comment se déroulait une collecte de chanson, pénétrons l’histoire intime de Millien et éprouvons son incroyable énergie, lui qui sacrifia temps, fortune et santé à son entreprise. Entreprise immense qui lui permit de recueillir environ 2600 chansons et 900 contes, dont l’ensemble constitue une véritable photographie de la vie paysanne au XIX^e siècle et sert, aujourd’hui encore, de source capitale à la recherche historique et ethnologique. **D. T.**

La Réponse de l'architecte Les Intérieurs chez Auguste Perret

2007, 52', couleur, documentaire
conception : Matthieu Simon, Marie Gaimard
réalisation : Matthieu Simon
production : Château-Rouge production, France 3 Normandie, Télésonne
participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA), Le Volcan / Maison de la culture du Havre, Ville du Havre

Au Havre, mais aussi à Paris ou à Amiens, historiens de l’architecture et habitants nous invitent à une relecture de l’architecture d’Auguste Perret (1874-1954) : l’austérité du béton des façades, tant décriée, s’efface devant les qualités spatiales des intérieurs. Dans les appartements, la caméra virevolte dans des espaces “flexibles” agencés en îlots ouverts, favorisant la diversité des usages : “des abris où il fait bon vivre.”

Du premier immeuble de la rue Franklin à Paris (1903) à la reconstruction du Havre après 1945, en passant par le Théâtre des Champs-Élysées (1913) ou l’immeuble de la rue Raynouard à Paris (1931, dont les intérieurs vont être de véritables prototypes pour Le Havre), Perret n’a cessé de conjuguer classicisme et modernité. Derrière une ossature robuste en béton traité brut – ou magnifié comme de la pierre, comme pour le musée des Travaux publics à Paris en 1938, actuel Conseil économique et social, – les appartements traversants sont organisés autour d’un espace central “à vivre”, les pièces étant dépourvues de murs porteurs et munies de cloisons coulissantes et pliantes. Une Havraise se rappelle les courses de petits cyclistes de plomb le long des lattes du parquet, qui pouvaient faire le tour de l’appartement décloisonné. De hautes portes-fenêtres en double vitrage caractérisent “l’homme debout en pensée” : ensoleillement et insonorisation sont les maîtres mots du confort moderne. **A. S.**

clermont communauté : l'image dans toutes les bibliothèques

Fin 2008, la communauté d'agglomération clermontoise présentait la mise à disposition du public, par l'intermédiaire des bibliothèques, de 7000 films qu'elle vient d'acquérir.

En décembre 2008, Olivier Bianchi, vice-président de Clermont Communauté chargé de la Culture, présentait à la presse, aux bibliothécaires et à leurs partenaires l'aboutissement d'une opération ambitieuse concernant l'image animée : la mise à la disposition du public dans les bibliothèques communautaires d'un fonds tournant de DVD. Constitué à l'échelle du réseau lecture de l'agglomération, ce projet, débuté deux ans plus tôt, a pour ambition d'offrir une même qualité de service sur l'ensemble du territoire et de développer l'offre documentaire dans les différents points du réseau.

Constitué de deux grandes parties, ce fonds de DVD représente un investissement de 200 000€ répartis sur 2007 et 2008. Il est composé de 7000 films sur support DVD (3500 fictions et 1500 documentaires, déposés dans les bibliothèques) et d'une grande partie du catalogue **Images de la culture**. Ces quelque 1800 titres du catalogue **Images de la culture** sont, quant à eux, consultables au Centre de documentation du cinéma et du court métrage – La Jetée, et également proposés régulièrement par les autres bibliothèques communautaires en accompagnement de leurs actions culturelles.

La constitution de ce fonds a fait l'objet d'un partenariat avec l'ENSSIB (Ecole nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques) pour l'élaboration d'une méthodologie d'acquisition et de fonctionnement. Ce partenariat a mobilisé une équipe

d'élèves conservateurs durant plusieurs mois. Sur cette base un groupe d'acquéreurs issus de différentes bibliothèques de l'agglomération a procédé à la sélection des documents et à leur achat. La sélection des titres s'est opérée avec le souci constant du contenu "culturel" défini à l'origine du projet, ainsi que la volonté d'amener à une réflexion de la part du public et d'impliquer une forte médiation de la part des bibliothécaires. Priorité a été donnée à un cinéma indépendant et de création. L'idée de favoriser également les pays du sud (Afrique, Amérique du Sud) a semblé une évidence. Enfin, pour ce qui concerne les documentaires l'accent a été mis sur les arts.

Compte tenu de l'importance de l'image sur le territoire de l'agglomération clermontoise, il est apparu essentiel de passer commande au CNC de titres du catalogue **Images de la culture**, en complément des titres disponibles chez les fournisseurs retenus dans le cadre des marchés publics pour l'opération en cours. Les films du catalogue CNC disposant de droits de projection publique, l'accent pourra être mis sur des programmations au sein des bibliothèques.

En ce qui concerne le fonds tournant, des lots sont proposés au prêt, ils sont constitués de 200 à 500 DVD (2/3 de fictions et 1/3 de documentaires, dont des films pour jeune public) selon la taille des bibliothèques. Leur rotation est prévue tous les neuf mois.

La mise à la disposition du public de ces res-

sources, fin 2008, s'est accompagnée depuis d'un travail d'appropriation de l'image par les bibliothèques afin d'offrir systématiquement un volet *film* à leurs projets d'actions culturelles. Des journées de travail portant sur la valorisation de ces fonds sont également en projet. Enfin, dans le cadre de la mise en place de la bibliothèque numérique de l'agglomération, cette action fera l'objet d'une valorisation en ligne.

Danielle Comte, responsable de La Jetée

Le réseau lecture de Clermont Communauté est composé de quinze bibliothèques, cinq annexes et de deux bibliobus urbains. Deux services spécialisés : la bibliothèque du Patrimoine et le Centre de documentation du cinéma et du court métrage – La Jetée.

Centre de documentation du cinéma et du court métrage – La Jetée

6 place Michel-de-l'Hospital
63058 Clermont-Ferrand cedex 1
04 73 14 73 02
dcomte@agglo-clermont.fr

Communauté d'agglomération clermontoise Direction du développement culturel

64/66, avenue de l'Union soviétique
63007 Clermont-Ferrand cedex 1
04 73 98 34 00
www.clermontcommunaute.net



© Sauve-qui-peut le court métrage



qu'est-ce que le fidlab ?

En juillet 2009, le FID – Festival international de documentaires de Marseille a lancé sa première édition du FidLab. Explications de Fabienne Moris.

Qu'est-ce que le FidLab ?

Le FidLab, c'est d'abord la conséquence d'un constat. La mission d'un festival, c'est de chercher des films, de défendre une idée du cinéma, une idée du public aussi. Lorsqu'on passe tant de temps à cette tâche, arrive un moment où l'on se dit que l'on peut non seulement être actif en aval de la production, mais aussi en amont. Aider des films à exister, c'est aider à les diffuser, mais ça peut être aussi les aider avant : au moment où ils sont en train de se faire. Dans la mesure de nos moyens, qui sont de pouvoir réunir et mettre en rapport dynamique des personnes, des désirs et des compétences. Donc nous avons décidé de profiter du rendez-vous professionnel international qu'est le festival pour mettre en place une plateforme de coproduction internationale. Cela existe déjà ailleurs, et nous y avons pensé depuis plusieurs années. Concrètement : des projets choisis sans critère de format, de durée, de sujet, fictions et documentaires, qu'ils en soient au stade d'écriture, de développement ou de postproduction ; le FidLab offre aux réalisateurs et producteurs un espace de travail dynamique où des familiarités de mode de production et des proximités artistiques se croisent et peuvent déboucher sur des accords. D'une part, chaque projet est présenté publiquement, de la manière dont le souhaite le porteur, sur une durée qui assure la dignité de chaque aventure, à la différence des séances d'humiliation baptisées "pitch". D'autre part, des entretiens individuels entre

producteurs et porteurs sont organisés. Le tout sur deux journées.

Comment les 13 projets ont-ils été sélectionnés ?

Je dois dire que nous avons été très agréablement surpris par la qualité de la plupart des projets envoyés, et réjouis de leur variété, de leur provenance géographique. A la suite de l'appel, plus de 260 projets issus de 50 pays nous ont été adressés. Après, c'est le lent travail de découverte de chaque dossier : lecture, visionnage, évaluation de faisabilité, etc. Nous avons voulu privilégier des aventures, accompagnées par des structures de production ou non, pour lesquelles le budget n'était pas rédhibitoire, c'est-à-dire qui facilitaient une entrée modeste en coproduction et sur lesquels des producteurs pouvaient s'engager à différents stades. Mais en même temps des projets exigeant artistiquement. Au final : 13 projets venant de huit pays différents (Allemagne, Belgique, Chili, Colombie, France, Inde, Liban, Mexique). On a tenu à ce que les approches, les sujets, le parcours des réalisateurs, y compris le format (il y a eu plusieurs films brefs) soient très variés. Cela va d'Alan Vega à une fiction mexicaine, du portrait d'une star de cinéma égyptienne à l'espionnage soviétique, de la récolte de la canne à sucre filmée expérimentale à la biographie psychédélique d'un astronaute, etc. On connaissait le travail de certains, d'autres ont été de vraies découvertes. Tous, on en est convaincu, deviendront de très beaux films.

Qui composait le jury et quelques mots sur le projet lauréat.

Je tiens d'abord à rappeler que le prix n'est pas la visée première du FidLab. Ce prix est un plus, qui permet de clore les deux journées sur un geste concret qui engage de l'avenir. Puisqu'il est doté conjointement en nature par Panavision et Air France. Le jury était, et sera encore par la suite, constitué de trois professionnels internationaux impliqués dans la programmation, la production et la diffusion. Et dont l'attention et la curiosité sont notoires : pour cette édition, Dicky Parlevliet, programmatrice au Festival International du Film de Rotterdam et membre du jury de la fondation Hubert Bals/Pays-Bas, Virginie Devesa, chargée des ventes internationales à U Media/France, et Simon Field, producteur d'Illuminations Films/Royaume-Uni (les frères Quay, Apichatpong Weerasethakul, par exemple).

C'est **Blue Meridian**, le très beau projet de Sofie Benoot, qui a été lauréat. Ce film est la deuxième partie d'un triptyque consacré aux Etats-Unis. Il relate un voyage le long du Mississippi, et les rencontres avec le "Deep South" américain et ses habitants. Il est porté par une société de production belge, Auguste Orts, très originale puisqu'elle est constituée d'artistes et de réalisateurs – dont Manon de Boer et Sven Augustijnen que le FID a d'ailleurs par le passé présentés avec leur première œuvre en première mondiale.

Le jury a également souhaité saluer par une mention spéciale Antoine Boutet et son projet **Voies de traverse**, qui était accompagné par Patrice Nezan et les Films du Présent, un pro-

ducteur basé en Arles, dynamique, prospectif et très rigoureux. Tourné en Chine, le film explore de l'est à l'ouest du pays les vastes chantiers liés au transfert des eaux et leurs conséquences sur le paysage.

Le bilan de cette 1ère édition. Des réajustements pour 2010 ?

Bilan réjouissant et plus qu'encourageant à bien des égards. Tout d'abord tous les porteurs de projets ont été ravis de cette expérience, certains ont parlé de performance en évoquant leur présentation ! De leurs dires, ce travail leur a permis de mûrir leur projet, d'échanger de manière très constructive avec les professionnels présents et de profiter de l'énergie festivalière. Mais aussi, très concrètement, plusieurs engagements ont été pris, en production, en diffusion, et d'autres sont encore en discussion. Sans oublier les liens avec d'autres structures semblables dans le monde qui souhaitent nouer des liens avec nous pour relayer certains projets : le Talent Campus de Berlin, le BAL-Buenos Aires Lab du BAFICI à Buenos Aires, etc.

Des réajustements, il y en a toujours à faire. Comme, par exemple, redescendre à 10 projets, pour laisser plus de temps aux rencontres individuelles, pour mieux favoriser chaque projet. Mais on ne changera pas la formule, elle s'est révélée ce qu'on souhaitait. Disons que pour cette première année, comme le FID-Lab a été réalisé à budget et personnel constant par le FID, on a dû rogner sur quelques ambitions. Il nous faudra attirer encore davantage de producteurs internationaux, s'assurer de la présence de plus de producteurs nationaux et régionaux. C'est affaire de communication, de mise en confiance, et, bien entendu, de budget.

**Propos recueillis par Images de la culture,
septembre 2009**

responsable du FidLab : Fabienne Moris
coordinatrice : Rebecca de Pas
www.fidmarseille.org

qu'est-ce que le louma ?

Du 1er au 9 juillet 2009 s'est déroulée la première édition du Louma, "Les Rencontres du documentaire africain", à Saint-Louis du Sénégal. L'équipe d'Africadoc nous en dit plus.

Qu'est-ce que le Louma ?

C'est un événement professionnel organisé par Africadoc. Le Louma regroupe différentes activités dont "Les Rencontres Tènk" et "La Vidéothèque d'acquisition".

"Les Rencontres Tènk" existent depuis 2002. Elles sont l'occasion de rassembler producteurs et diffuseurs africains, européens et canadiens autour d'une trentaine de projets de films portés par de jeunes auteurs africains. Ce programme a permis en sept ans d'aider à l'écriture, puis à la production d'une cinquantaine de films documentaires de jeunes réalisateurs. "La vidéothèque d'acquisition" a pour objectif de pallier au manque de plateformes de vente sur le continent africain, de documentaires de création sur l'Afrique. En trois jours, une trentaine de responsables, chefs de programmes et acheteurs de télévisions et de structures de diffusion institutionnelle, ont pu visionner environ 150 documentaires sélectionnés par Africadoc. Les acheteurs peuvent ainsi négocier directement auprès d'Africadoc les droits de diffusion de tous ces films.

Pouvez-vous nous rappeler ce qu'est Africadoc et quels en sont les principaux partenaires ?

En réaction à un paysage professionnel audiovisuel africain éclaté et disparate, Dakar Images (Sénégal), Lx Filmes (Portugal) et Ardèche Images (France) ont choisi depuis 2002 de mettre en place un programme de développement du documentaire de création en Afrique subsaharienne : le programme Africadoc. Ambitieux et global, il prend en compte l'ensemble des maillons de la chaîne de l'audiovisuel documentaire : la création, la production, mais aussi la distribution et la diffusion. Africadoc est désormais relayé et nourri sur le terrain par des structures africaines. Pour l'instant des actions de formation et de mise en réseau des professionnels africains ont eu lieu dans une vingtaine de pays d'Afrique Centrale et de l'Ouest. Chaque année, des résidences d'écriture sont ainsi organisées dans plusieurs pays lusophones et francophones, et prochaine-

ment anglophones. Africadoc est principalement soutenu par la Région Rhône-Alpes, l'Organisation Internationale de la Francophonie, et l'Union Européenne (programme ACP).

Pourquoi Saint-Louis du Sénégal ?

Saint-Louis est une ville touristique qui permet l'accueil d'un tel événement. Elle est aussi un lieu emblématique en termes de culture et d'histoire. Saint-Louis accueille chaque année plusieurs festivals dont celui de Jazz. De plus, cette ville du nord du Sénégal est depuis longtemps une terre d'accueil de nombreux tournages cinématographiques (**Les Caprices d'un fleuve**, **Coup de Torchon**, etc.). "Les Rencontres Tènk" se déroulaient à l'origine sur l'île de Gorée (au large de Dakar) ; elles se sont déplacées naturellement à Saint-Louis en 2007, afin de regrouper cet événement avec le Master 2 "Réalisation Documentaire de Création" mis en place par Africadoc au sein de l'Université Gaston Berger à Saint-Louis la même année. Cette formation continue est le maillon initial et essentiel du développement de cette nouvelle génération de cinéastes du continent africain. Ce Master existe grâce à la coopération entre l'Université Gaston Berger et l'Université Stendhal à Grenoble ; il accueille chaque année huit étudiants originaires de toute l'Afrique francophone.

Ce Master 2 à l'Université Gaston Berger fête donc ses deux ans. Quelles sont les nationalités des étudiants ? A-t-on retrouvé cette année les diplômés de l'an passé dans les projets des "Rencontres Tènk" ?

Ce Master 2 est la seule formation universitaire qui existe en Afrique de l'Ouest. Comme l'an passé, les étudiants viennent de plusieurs pays : Sénégal, Mali, Niger, Burkina Faso, Cameroun, Bénin. Les étudiants de la promotion 2008 ont déjà maintenant un court métrage et un premier film (52') derrière eux ; ils se lancent dans leur second projet (en tant que réalisateurs, d'autres en tant que producteurs). Leurs projets ont été largement retenus par



plusieurs partenaires européens au “Tènk” de cette année et la mise en production s’annonce très prometteuse. Quant à la promotion 2009, trois d’entre eux ont *Tènkés* leurs projets en juillet dernier, pour réaliser leur premier film, avec de grandes chances de faire aboutir la production puisqu’ils ont trouvé des partenaires européens : producteurs français, canadiens et des chaînes de TV.

150 films étaient donc présentés à la vidéothèque, une vidéothèque très bien organisée d’ailleurs, et qui plus est, pratiquement sur la plage. Comment ces films ont-ils été rassemblés ? Quels en étaient les thèmes principaux ? Quel est la part de films produits entièrement en Europe ?

Pour la première édition du Louma, le catalogue de la vidéothèque rassemblait essentiellement des films francophones africains et sur l’Afrique, et quelques films lusophones. La majeure partie de ces films sont produits avec les moyens de l’Europe, mais avec des auteurs et des équipes africaines. Nous avons aussi sélectionnés des films européens traitant de l’Afrique, mais en tenant compte du parcours du cinéaste et de son regard exercé à la problématique traitée. Pour exemple, les films de Laurent Chevallier (France) ou Pierre-Yves Vandeweerd (Belgique). Nous avons sollicité les réalisateurs de films documentaires de chaque pays, grâce au concours des festivals africains, canadiens et européens (les films envoyés aux Etats-Généraux de Lussas et regroupés à La Maison du Doc constituent une base de données importante). Mais aussi grâce

à l’appui de notre réseau Africadoc en Afrique, qui regroupe tant les producteurs, les réalisateurs que les auteurs qui ont participé de près ou de loin à nos résidences d’écritures et rencontres de coproduction depuis sept ans. Au delà de la qualité de l’écriture documentaire, premier critère de sélection, nous avons cherché à couvrir un panel assez large de thématiques : société, art, culture, santé, environnement, histoire. Notre public étant constitué en majorité de chaînes de TV nationales, il était important de regrouper des films qui, tout en traitant d’événements et de problématiques spécifiques, pouvaient intéresser une multitude de pays et un large public. D’ailleurs, les chaînes d’un pays étaient souvent intéressées par des sujets sensibles se déroulant dans d’autres pays. Il leur est plus facile d’aborder certaines problématiques lorsqu’elles se passent ailleurs que chez eux ; mais les questions soulevées sont souvent les mêmes.

Quel est l’état actuel de la production du documentaire en Afrique subsaharienne ?

Le continent africain est en train de voir émerger une génération de jeunes cinéastes, hommes et femmes, qui s’emparent de l’outil documentaire pour créer leurs propres images, pour porter un regard sur les réalités des sociétés africaines. Souvent autodidactes ou issus de nouvelles formations, ils ressentent le besoin de faire des films sur le monde qui les entoure, sur la diversité des identités culturelles africaines, sur les enjeux de société et de mémoire. Ils répondent en cela à la nécessité que les représentations audiovisuelles de l’Afrique ne

proviennent pas uniquement d’Europe ou d’Amérique du Nord. Rappelons que la majorité des films sur l’Afrique est produite par des auteurs qui ne sont pas africains. Le paradoxe actuel réside dans le fait que face à cette envie de faire, ces attentes des artistes, il n’existe pas de structuration des professionnels de l’audiovisuel, et la notion d’industrie audiovisuelle liée au documentaire de création en Afrique subsaharienne est réduite à sa plus simple expression (à l’exception notable de l’Afrique du Sud). Il n’existe pas d’économie du documentaire d’auteur dans ces pays. La France, la Belgique et le Portugal réunis produisent autant de films documentaires sur l’Afrique que l’ensemble de tous les pays du continent africain n’en produit sur lui-même ! Les individus travaillent seuls, de façon isolée, sans forcément arriver à faire exister leurs œuvres. Il en va de même pour les expériences de production et de distribution qui se limitent souvent à des initiatives individuelles. Au final, on assiste à un travail peu productif et à un éparpillement des compétences. Le producteur (qui est parfois le réalisateur) fait tout : il occupe la totalité des fonctions, de l’écriture à la diffusion, sans pouvoir s’entourer de personnes qualifiées. La qualité et la quantité des films produits de cette façon s’en ressentent et ils ont du mal à être vus, tant par les Africains, que dans le reste du monde. La création documentaire africaine souffre d’un manque de financements, de reconnaissance et de visibilité.

Quelles sont les perspectives pour une 2ème édition du Louma ?

images de la culture mode d'emploi

Notre ambition est de pouvoir développer petit à petit ces "Rencontres du documentaire africain" de Saint-Louis pour en faire un événement incontournable sur l'agenda des professionnels de l'audiovisuel. Nous souhaitons renforcer notre collaboration avec les télévisions africaines (publiques et privées) et encourager la participation d'un plus grand nombre de télévisions européennes (Royaume-Uni, Espagne, Italie, Suisse, Allemagne), qui viendraient compléter la présence de diffuseurs français, belges, portugais et canadiens. Plusieurs programmeurs de festivals seront également conviés. Du côté des "Rencontres Tènk", nous allons sélectionner environ cinq projets anglophones (Afrique du Sud) en plus de ceux développés par des cinéastes francophones et lusophones, ce qui fera passer le nombre de projets de 25 à une trentaine. La "Vidéotheque d'acquisition" sera quant à elle renouvelée à 75 %, avec une sélection rigoureuse de films qui reflèteront d'avantage la diversité et la richesse des films produits en Afrique subsaharienne. Déjà présent dans le catalogue de la vidéotheque, il est fort probable que le Maghreb fasse son entrée lors de cette 2ème édition du Louma, à travers la présence de réalisateurs, de producteurs et de diffuseurs. Enfin, 2010 sera l'occasion de poursuivre l'ouverture de l'événement vers le grand public à travers la co-organisation et la co-programmation (notamment avec les Cinémas Numériques Ambulants) de nombreuses projections de documentaires en plein air et en salles, à Saint-Louis.

Propos recueillis par **Images de la culture** auprès de l'équipe d'Africadoc (Dominique Olier, Madeline Robert et Sophie Marzec – www.africadoc.net), septembre 2009



Le fonds **Images de la culture** est un catalogue de films documentaires géré par le CNC. Il s'adresse aux organismes culturels, sociaux ou éducatifs, structures très variées comme des lieux de spectacle, des établissements scolaires, des bibliothèques publiques, des musées, des lieux de formation, des écoles d'art, des festivals... tous ceux qui mènent une action culturelle en contact direct avec le public. Les films sont disponibles en format DVD et en location pour le Béta SP ; ils sont destinés à des diffusions publiques et gratuites sur le territoire français, à leur consultation sur place et au prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques. Le fonds **Images de la culture** représente une grande partie du patrimoine audiovisuel de ces vingt dernières années en rassemblant les œuvres aidées ou acquises par les différentes Directions du ministère de la Culture et de la Communication et de l'Acsé (Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances). Le CNC complète ce catalogue par ses propres acquisitions en particulier par le biais du dispositif **Regards sur le cinéma**.

le site images de la culture : www.cnc.fr/idc/

Il explicite les modalités et les conditions d'utilisation des œuvres documentaires, donne accès au catalogue avec des recherches par titres, par mots clés et par noms de personnes. Il donne accès à une carte des lieux de consultation du fonds.

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).

délai de commande

Un mois minimum entre la date de commande et la date de réception.

cas particuliers

- **mois du film documentaire** : titres sur support Béta SP à **15 € TTC par semaine**.
- **misés à disposition groupées** : des tarifs dégressifs sont appliqués régulièrement sur des listes de films, proposées à un ensemble de partenaires (sur www.cnc.fr/idc/, rubrique **misés à disposition** et sur imagesenbibliotheques.fr).

CNC – Images de la culture
Service de la diffusion culturelle
11 rue Galilée 75116 Paris
tél. 01 44 34 35 05
fax 01 44 34 37 68
idc@cnc.fr

les livrets pédagogiques

En collaboration avec le CnT, des livrets à insérer dans les boîtiers DVD.



Au soleil même la nuit
d'Eric Darmon
et Catherine Vilpoux,
1997, 162'.
éd. CnT / CNC, 2004, 20 p.



Roméo et Juliette
de Hans Peter Cloos,
1997, 130'.
éd. CnT / CNC, 2005, 24 p.



Elvire Jouvét 40
de Benoît Jacquot, 1986,
42'.
éd. CnT / CNC, 2006, 64 p.



Voyages en pays lointains
Joël Jouanneau met
en scène Jean-Luc Lagarce
d'Isabelle Marina, 2002,
52'.
Journal
de Jean-Luc Lagarce,
1992, 51'.
éd. CnT / CNC, 2007, 44 p.

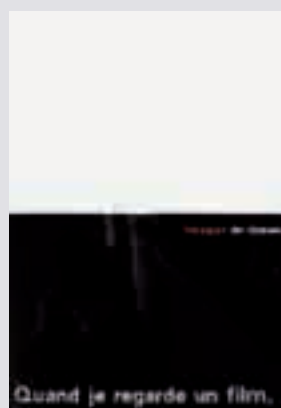


**Château/Koltès –
Une Autre Solitude**
de Stéphane Metge,
1996, 76'.
éd. CnT / CNC, 2009, 40 p.

images de cinéma

éd. CNC, 2003, 312 p.

Guide pratique de 200 films documentaires sur l'histoire du cinéma,
pour tous ceux qui œuvrent à l'éducation artistique au cinéma et partagent
une même passion, la cinéphilie.



Ces publications sont gratuites, envoyées sur demande
écrite (courrier postal ou électronique, télécopie).

index des films et bon de commande

vos coordonnées

.....

.....

.....

Ce bon de commande est à adresser 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.

Tous les nouveaux films disposent du droit de prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques.

nouveaux films au catalogue

Achille Millien, passeur de mémoire	85	☐
Affaires de grandes familles	83	☐
Al'lèssi... une actrice africaine	40	☐
Anya (Straight Stories 2)	7	☐
Architectures (Phaeno, le bâtiment paysage/		
La Villa Barbaro/La Philharmonie de Luxembourg sur 1 DVD)	82	☐
Arletty, Lady Paname	49	☐
Au tribunal de l'enfance	83	☐
Autour de L'Argent	33	☐
Avril 50	45	☐
B... comme Babylone	77	☐
Barcelone ou la Mort (Barça ou Barzakh)	59	☐
Bataille de la pyramide (La)	78	☐
Bernard Chardère ou le Cinéma comme humanisme	49	☐
Bienvenue à Bataville	64	☐
Brasilia : contradictions d'une ville nouvelle	38	☐
Capitaine, par exemple	21	☐
Carnet de notes pour une Orestie africaine	31	☐
Certain regard du Sud (Un) (Paul Carpita/Youssef Chahine/		
Avi Mograbi/Marc Recha/Elia Suleiman sur 1 DVD)	46-47	☐
Champollion, un scribe pour l'Egypte	77	☐
Cinéma chinois hier et aujourd'hui (Le)	51	☐
Cinema Novo	38	☐
Cinexotic	49	☐
Classe Louvre	78	☐
Delacroix, mes dernières années (et quelques autres)	76	☐
EA2	13	☐
En attendant les hommes	67	☐
Federico Zeri, l'occhio	77	☐
Filmbyen, la nouvelle Mecque du cinéma ?	51	☐
Firminy, le maire et l'architecte	73	☐
Gérald Passédât (L'Invention de la cuisine)	81	☐
Guerre du Louvre (La)	78	☐
Hidden Place	84	☐
Histoires croisées	38	☐
Il était une fois la Mésopotamie	76	☐

Inventeurs de la RTF (Des)	26	☐
Jeu de l'oie du Professeur Poilibus (Le)	11	☐
Kijû Yoshida : qu'est-ce qu'un cinéaste ?	48	☐
La Ribot Distinguida	84	☐
Léonard de Vinci	76	☐
Marcel L'Herbier, poète de l'art silencieux	33	☐
Michel Bras (L'Invention de la cuisine)	81	☐
Michel Troisgros (L'Invention de la cuisine)	81	☐
Mirages	61	☐
Moustapha Alassane, cinéaste du possible	40	☐
No London Today	59	☐
Nouvelle Vague du cinéma roumain (La)	51	☐
Ode pavillonnaire	15	☐
Ombre et la main, regards sur une restauration (L')	78	☐
Oncle Rithy	43	☐
Otar Iosseliani, le merle siffleur (Cinéma, de notre temps)	35	☐
Papier ne peut pas envelopper la braise (Le)	43	☐
Pascal Barbot (L'Invention de la cuisine)	81	☐
Petit Blanc à la caméra rouge (Le)	45	☐
Rappelle-toi Barbara	85	☐
René Char, nom de guerre Alexandre	84	☐
Réponse de l'architecte – Les Intérieurs chez Auguste Perret	85	☐
Rien ne s'efface	48	☐
Robyn Orlin, de Johannesburg au Palais Garnier	75	☐
Sénégalaises et la Sénégalaise (Les)	67	☐
Soudain, La Grande-Motte	70	☐
Trabalho Escravo	55	☐
Victoire Terminus	68	☐
Vietnam, la trahison des médias	24	☐
Vin de la colère (Le)	83	☐
Virus dans la ville (Un)	17	☐
Welles Angels	51	☐

films cités au catalogue général

Les films * ne disposent pas du prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques.

A propos du bunker	72	☐
Accords d'Alba (Les)	13	☐
Amour sans les mots (L') *	26	☐
Avignon 94 *	26	☐
Bophana, une tragédie cambodgienne *	42	☐
Bulle et l'Architecte (La) *	72	☐
Cinema Novo, l'âge d'or du cinéma brésilien	37	☐
Foi du siècle (La) * (sur 2 DVD)	25	☐
Homme aux cheveux bleus (L')	37	☐
Jacqueline Joubert (Télé notre histoire) *	26	☐
Igor Barrère (Télé notre histoire) *	26	☐
Jaillissements – Isadora Duncan et Auguste Rodin *	26	☐
Pierre Dumayet (Télé notre histoire) *	26	☐
Pierre Tchernia (Télé notre histoire) *	26	☐
Rage et Outrage *	26	☐
Raoul Sangla (Télé notre histoire) *	26	☐
René O.	21	☐
René Vautier, cinéaste franc-tireur	45	☐
Reviens et prends moi	11	☐
Roman Karmen, un cinéaste au service de la révolution *	25	☐
S 21, la machine de mort khmère rouge	42	☐
Si Averty c'est moi, avertissez-moi *	26	☐
Souleymane Cissé (Cinéma, de notre temps)	42	☐

Ces publications sont gratuites, envoyées sur demande écrite (courrier postal ou électronique, télécopie).



Images de la culture No.17
éd. CNC, novembre 2003, 104 p.

documentaires sur l'algérie :
état des lieux
des images en prison
photographie et documentaire



Images de la culture No.18
éd. CNC, juin 2004, 124 p.

images d'architecture
viêt-nam, les images occultées
photographie et documentaire



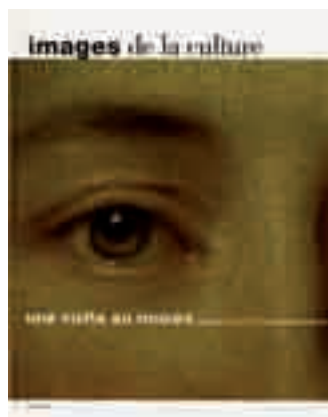
Images de la culture No.19
éd. CNC, janvier 2005, 96 p.

dominique bagouet,
l'œuvre oblique
vivre ensemble
autour du monde



Images de la culture No.20
éd. CNC, août 2005, 88 p.

femmes en mouvements
urbanisme : non-lieux
contre l'oubli



Images de la culture No.21
éd. CNC, mai 2006, 108 p.

une visite au musée
image/mouvement
histoires de cinéma



Images de la culture No.22
éd. CNC, juillet 2007, 116 p.

paysages chorégraphiques
contemporains
la ville vue par...
histoires de cinéma



Images de la culture No.23
éd. CNC, août 2008, 128 p.

armand gatti, l'homme en gloire
famille, je vous aime
photographie et documentaire



Centre national du cinéma
et de l'image animée

Images de la culture
Service de la diffusion culturelle
11 rue Galilée 75116 Paris
tél. 01 44 34 35 05
fax 01 44 34 37 68
idc@cnc.fr
www.cnc.fr/idc/



CNC

Direction de la création,
des territoires et des publics
Service de la diffusion culturelle
11 rue Gallilée
75116 Paris
tél. 01 44 34 35 05
fax 01 44 34 37 68



idc@cnc.fr

www.cnc.fr/idc