

les rencontres

du
cinéma

documentaire

13^e édition

aux limites

7 au 14 octobre 2008

cinéma Georges Méliès - Montreuil

Cette 13^{ème} édition des *Rencontres du cinéma documentaire*, *Aux Limites*, a été organisée en partenariat avec le cinéma Georges Méliès de Montreuil.



Déléguée générale : Corinne Bopp
Coordination générale : Abraham Cohen
Stagiaires : Damien Travade, Marie Mutel
Attachée de presse : Anne Berrou
lesrencontres@peripherie.asso.fr

Conception graphique et maquette du catalogue :
Damien Rossier – Scope Editions
Impression : SPEI
Dépliant programme d'après une conception originale d'Oside

Tous nos remerciements à :
Emmelie Grée, Arthur Hallereau et Ad Vitam, Sophie Salbot et Athénaïse, Catherine Barau, Martine Markowitz et les Beaux-arts de Paris, Sylvie Biscioni, Gilbert le Traon, Claude Arnal et la Cinémathèque de Bretagne, Francesc Gelonch - CECC, Cheng Xiaoxing, Gaëlle Jones, Katia Kirby et Château Rouge, Barbara Cielscski, Nuria Esquerra Lluçia, Anne Legonidec, Fanny Lesage et Arielle Pannetier et La fémis, Monica Garcia i Massagué, Laia Marsal, Caterina Massana Salvat, Elena Rué et Generalitat de catalunya, Mathieu Berthon et les Films du Losange, Emmanuel Deswarte et Fin Avril, Françoise Foucault, Inke Greis et le Goethe Institut de Lille, Sylvie Richard, Marithé Cohen et l'Ina, Lucette et Vincent Krier, Marisa Capa, Carmen Hoyo et MCU, Nasrine Médard de Chardon, Frédéric Niedermayer et Moby Dick, Dominique Welinski et Pierre Grise, Julien Pornet, Eve Marie Cloquet et la Scam, Lucie Commiot et Shellac, Marc Troonen et Unlimited, Bruno Valet, Kees Bakker et l'Institut Jean Vigo, Nadine Zwick
Et tous ceux qui nous ont soutenu et aidé, de mille façons...

Sommaire

Éditoriaux.....	p. 1
Question de méthode de Cyril Neyrat	p. 4
José Luis Guerín par Caroline Zéau	p. 6
Robert Flaherty : de l'or blanc à l'or noir par Jean-André Fieschi	p. 15
<i>Les Bureaux de Dieu</i>	p. 20
<i>Bienvenue à Bataville</i>	p. 21
<i>Terre-Neuvas</i>	p. 22
Courts métrages	p. 23
<i>24 City</i>	p. 24
<i>Z32</i>	p. 25
<i>Puisque nous sommes nés</i>	p. 26
Hommage à Jacques Krier	p. 27
Khady Sylla	p. 30
Art Grandeur Nature	p. 31
Rencontre, atelier, débat, formation	p. 33
Calendrier.....	p. 37

Index des films et programmation

<i>24 city</i> de Jia Zhang-Ke	p. 24
<i>Bienvenue à Bataville</i> de François Caillat.....	p. 21
<i>Bureaux de Dieu (Les)</i> de Claire Simon	p. 20
<i>Ciudad del Mar</i> de Christophe Atabekian	p. 31
<i>Dans la ville de Sylvia</i> de José Luis Guerín	p. 15
<i>En construcción</i> de José Luis Guerín	p. 15
<i>Homme d'Aran (L')</i> de Robert Flaherty.....	p. 19
<i>In the Land of the War Canoes</i> d'Edward S. Curtis.....	p. 19
<i>Industrial Britain</i> de Robert Flaherty	p. 19
<i>Innisfree</i> de José Luis Guerín	p. 15
<i>Louisiana Story</i> de Robert Flaherty.....	p. 19
<i>Matinales (Les)</i> de Jacques Krier	p. 28
<i>Monologue de la muette (Le)</i> de Khady Sylla.....	p. 30
<i>Nanouk l'Esquimau</i> de Robert Flaherty.....	p. 19
<i>Panamarenko : portrait en son absence</i> de Claudio Papienza	p. 23
<i>Petite Espagne</i> de Sophie Sensier.....	p. 31
<i>Planning Familial à Grenoble</i> de Jacques Krier	p. 28
<i>Puisque nous sommes nés</i> de Jean-Pierre Duret et Andrea Santana ...	p. 26
<i>Rue du Moulin de la Pointe (La)</i> de Jacques Krier	p. 29
<i>Ryan</i> de Chris Landreth.....	p. 23
<i>Sénégalaises et la Sénégalaise (Les)</i> d'Alice Diop	p. 34
<i>Terre-Neuvas</i> de Françoise Bernard, Juliette Cahen, Ariane Doublet, Manuela Frésil et Pascal Goblot.....	p. 22
<i>The Unknown Secret of Sylvester Stallone</i> de Pascal Goblot	p. 23
<i>Tren de Sombras – El Espectro de Le Thuit</i> de José Luis Guerín	p. 15
<i>Unas fotos en la ciudad de Sylvia</i> de José Luis Guerín	p. 15
<i>Une fenêtre ouverte</i> de Khady Sylla	p. 30
<i>Une histoire d'amour</i> de Jacques Krier	p. 29
<i>Z32</i> d'Avi Mograbi.....	p. 25

Le Conseil général accompagne sur l'ensemble du territoire de la Seine-Saint-Denis, plusieurs manifestations d'importance qui témoignent d'une grande vitalité dans le champ de la diffusion cinématographique. *Les Rencontres du cinéma documentaire*, organisées par Périphérie, sont de celles-là. Elles permettent de diffuser et de promouvoir le documentaire de création en créant un lien entre les œuvres, les réalisateurs et les publics. En effet, loin de la forme trop souvent formatée proposée par la télévision, le documentaire de création est un pan essentiel et particulièrement innovant de la création cinématographique contemporaine mais encore très fragile. C'est pourquoi il convient de le soutenir et de le valoriser afin que les œuvres souvent trop peu visibles sur les écrans de cinéma ou de télévision puissent rencontrer un public, en particulier celui de notre territoire. Cette mission est au cœur du projet de l'association Périphérie - du dispositif « Cinéastes en résidence » à la valorisation du patrimoine cinématographique en passant par l'éducation à l'image et la diffusion de films documentaires- soutenu fortement par le Département.

Cette 13^{ème} édition intitulée « Aux limites » propose un questionnement sur les frontières entre les genres du documentaire et de la fiction. Cette thématique riche et particulièrement au centre des débats de la création contemporaine sera l'occasion de présenter des œuvres originales et souvent inédites et de participer à de nombreuses rencontres avec des professionnels.

Pour toutes ces raisons, Emmanuel Constant, Vice-président du Conseil général chargé de la culture et moi-même sommes heureux d'exprimer notre intérêt pour cette manifestation riche de cinéma, de rencontres, de réflexions et de débats à laquelle nous souhaitons une pleine réussite.

Claude Bartolone,
Président du Conseil général,
Député de la Seine-Saint-Denis

L'équilibre d'une illusion

> Jean-Patrick Lebel, Président de Périphérie

Les menaces qui pèsent actuellement sur le service public de l'audiovisuel du fait de la réforme concoctée par Nicolas Sarkozy et son gouvernement, soulèvent une légitime résistance. Mais la nécessaire défense du service public ne doit pas nous faire oublier le combat contre le renoncement aux obligations de création et le formatage croissant imposés par le marché à la télévision, y compris publique, ces derniers temps. Dans ce contexte la programmation, lors de cette 13^{ème} édition des *Rencontres du cinéma documentaire*, de films libres, qui entremêlent le cinéma direct et la fiction, la fable et l'engagement dans le réel, et qui explorent les frontières entre les formes me paraît particulièrement bienvenue.

Dans notre expérience de la vie, au désir de savoir se mêle celui de ne pas savoir, l'effort de regarder les choses comme elles sont est travaillé par le désir de les voir comme elles ne sont pas, comme elles nous plaisent. Ce que le psychanalyste Octave Mannoni a résumé par la formule : «*Je sais bien* [que la réalité ne correspond pas à mes désirs] *mais quand même* [il faut bien que quelque chose vienne conforter mon sentiment d'exister et rende la réalité habitable]».

La croyance des enfants, en particulier en leurs propres fictions, obéit à cette formule. Le cinéma aussi. Ce «*je sais bien, mais quand même*» est à la racine même de la *croyance* cinématographique, celle qui fonde le cinéma et la fiction du réel qu'il met en scène (documentaire et fiction confondus). «*Je sais bien* [que ce que je vois n'est qu'une image, que ce n'est pas le réel] ...*mais quand même* [je crois que ce que je vois a bien eu lieu, s'est effectivement passé]». En cherchant à nous rendre visible la réalité du monde, le cinéma joue de cette ambivalence de notre désir.

Les formes du documentaire et celles de la fiction cinématographique travaillent la représentation pour nous **faire** voir comment sont vraiment les choses. Car c'est bien d'un *faire voir* qu'il s'agit. Ce *faire* résulte de notre activité psychique de spectateur, par laquelle «j'y crois» tout en sachant que je suis face à un simulacre du réel. Ce jeu n'est possible que dans l'équilibre entre le «je sais bien» et le «mais quand même». Il est indispensable que l'un ne tue pas l'autre. Mais c'est un équilibre mouvant, qui repose sur une illusion qui se déplace sans cesse. C'est lui que la plupart des films cherchent à maintenir. Le documentaire et la fiction le font généralement dans des formes différentes, qui déterminent un certain consensus chez les spectateurs et tracent des frontières entre les genres.

Mais c'est lui aussi que les films proposés bousculent... sans le compromettre complètement, dans un subtil jeu de bascule où la balance penche tantôt vers le «je sais bien», tantôt vers le «mais quand même». Le fait de traverser les frontières formelles, de faire exploser les limites, nous oblige à mieux voir le monde, à voir des choses qui tout en entrant dans notre désir ne répondent pas à notre attente.

C'est à cet exercice joyeux que nous pourrons nous livrer pendant huit jours en compagnie de José-Luis Guerin, Claire Simon, François Caillat, Avi Mograbi et bien d'autres...

Aux limites

> Corinne Bopp

Entre le documentaire et la fiction court une histoire aussi vieille que le cinéma lui-même. Miguel Marias, dans un texte sur le travail de José Luis Guerín, qualifiait les films situés à la frontière entre réalité et fiction de «double origine (et possible double destin) du cinéma depuis ses débuts». Je ne sais pour l'avenir, mais il semble que leur actualité soit advenue, avec une force inhabituelle. Entre les deux genres, les échanges et les dons, quelque peu en panne les années précédentes, se sont remis à fonctionner. En sont témoins les très nombreux films récents présentés en avant-première dans ces Rencontres.

Le parcours que nous proposons n'a évidemment aucune prétention à une quelconque exhaustivité mais je crois tout de même nécessaire d'expliquer l'absence d'un cinéaste comme Jean Rouch, notamment, merveilleux équilibriste de la frontière mouvante entre cinéma de fiction et cinéma documentaire. Nous avons surtout été arrêtés par la programmation de plusieurs de ses films au cours d'éditions récentes des Rencontres, mais nous nous promettons de lui réserver la place qu'il mérite dans un futur proche.

Nous avons choisi de présenter des films qui, attachés au «pacte» documentaire avec le réel, empruntent des chemins inattendus et intègrent des écritures fictionnelles. Ce qui relie tous ces films, au delà de leur diversité formelle, c'est le défi fou et sans cesse renouvelé qui les a fait naître : celui de rendre visible, au moyen du cinéma, la réalité du monde. Ainsi le recours à la fiction n'est en aucune manière une façon de s'échapper, de s'extraire du réel mais plutôt d'user de tous les outils disponibles pour soulever un coin du voile qui nous le dissimule.

C'est également une manière d'être au plus proche de la modernité cinématographique, quand le documentaire emprunte à la fiction la clarté de ses narrations, les raccourcis de ses interprétations, sa faculté à convoquer imagination, rêves et fantasmes. La fiction, de son côté, accueille les mots et les visages, les destins dont l'existence dépasse l'imagination des scénaristes les plus audacieux, à moins qu'elle ne permette de donner à voir ce qui ne peut être révélé sans médiation et ne saurait être extorqué. José Luis Guerín, dont l'expérience sensible de *Dans la ville de Sylvia* a été récemment saluée par une presse conquise, est un cinéaste dont les films sont singulièrement et régulièrement «aux limites». *En construcción* notamment est un exemple frappant de la capacité du cinéaste à inscrire le parfait respect de l'irréductibilité de l'autre dans un dispositif de cinéma narratif, ou comment, de la réalité documentaire, faire cinéma de tout bois. José Luis Guerín et Robert Flaherty ont ce trait en commun ainsi que d'avoir chacun investi, pour l'un de leurs films les plus

importants (*Innisfree* et *L'Homme d'Aran*), l'Irlande, terre en Europe des conditions économiques les plus précaires et des histoires les plus fabuleuses...

Accompagnant les films de Robert Flaherty, le cinéaste et écrivain Jean André Fieschi nous fait également partager son enthousiasme pour l'injustement méconnu *In the Land of the Headhunters* de Curtis qui a précédé *Nanouk* de près de 8 ans.

Nous montrons trois films de fiction : *Dans la ville de Sylvia*, *Les Bureaux de dieu* de Claire Simon et *Une histoire d'amour* de Jacques Krier.

À propos des *Bureaux de dieu*, Claire Simon dit qu'elle a réalisé là «du documentaire en fiction», éclairant le très beau projet qu'elle s'est donnée et a accompli avec talent. *Une histoire d'amour* de Jacques Krier témoigne à la fois de l'extrême délicatesse de son auteur, caractéristique de toute son œuvre, de documentaire comme de fiction et de son attention précise au réel et au quotidien.

Le réalisateur Jacques Krier était un représentant du meilleur de la télévision publique : novateur et modeste, militant et d'une très grande douceur. Il nous a paru important de lui rendre un hommage qui nous rappelle, et il en est besoin, que son profond respect pour ses personnages comme pour les téléspectateurs, est aujourd'hui plus que jamais d'une brûlante actualité.

Nous sommes également heureux de montrer le travail récent de cinéastes qui nous importent particulièrement : François Caillat, Avi Mograbi, Jean-Pierre Duret et Andrea Santana, Jia Zhang-Ke et Khady Sylla.

Nous sommes pour la première fois véritable partie prenante de la biennale d'art contemporain Art Grandeur Nature.

C'est avec beaucoup de plaisir que nous accueillons Denis Freyd pour notre second parcours de producteur, Alice Diop pour la présentation de son travail de développement au sein de l'atelier documentaire de la fémis, la tenue d'un débat sur les articulations entre conservation et circulation des archives et notre désormais rituelle et toujours passionnante journée de formation.

Nous voudrions remercier ceux qui ont bien voulu nous confier leur films, parfois plusieurs mois avant leur sortie en salles. Nous sommes infiniment reconnaissants à tous les cinéastes, producteurs, critiques, intervenants qui ont acceptés notre invitation à accompagner les séances. Nous voulons aussi remercier ici très chaleureusement nos partenaires : le Conseil général de la Seine-Saint-Denis, le Conseil régional d'Île-de-France et la Procirep - société des producteurs ainsi que le cinéma municipal Georges Méliès à Montreuil, précieux lieu d'accueil. Nous avons conscience de la grande chance qui est la nôtre d'avoir leur indéfectible et indispensable soutien pour être en mesure d'organiser cette manifestation.

Questions de méthode

→ Cyril Neyrat

Ce pourrait être une constante historique : les ruptures et nouveaux esthétiques auraient leur origine dans l'apparition de nouvelles tensions, de circuits inédits entre le pôle documentaire et le pôle fictionnel du cinéma. Parce qu'un mode d'articulation s'est figé, parce qu'aussi bien « l'image » que « le réel » ont perdu leur qualité de question ou d'horizon pour devenir substances sanctifiées ou territoires occupés, aux frontières bien gardées, un nouveau partage est nécessaire. Vivons-nous un tel moment ? Les derniers festivals de Cannes et de Venise ont semblé l'indiquer : *Ce cher mois d'Août*, *Entre les murs*, *Z32*, *24 City*, autant de films travaillant « aux limites », qui trouvent leur vitalité dans une zone franche du documentaire et de la fiction.

Cette recherche est tout sauf théorique et pleinement pratique : si les lignes bougent, ce n'est pas par décision conceptuelle, mais par l'expérimentation, souveraine ou contrainte, d'une praxis singulière. Si les académismes sont la conséquence d'une fixation des modes de production dans des systèmes routiniers, l'inverse est aussi vrai : les nouveaux partages du sensible se jouent à l'endroit du faire, du travail. C'est pourquoi, davantage et plus essentiellement que dans de nouveaux « rapports du documentaire et de la fiction » - expression qui confirme les étiquettes au moment où les cinéastes s'efforcent de les décoller -, il faut chercher la nouvelle vitalité du cinéma dans de nouvelles articulations du film et de sa fabrication. Plus précisément : ceux-là ne sont souvent que la conséquence de celles-ci.

Chez Flaherty et son génial précurseur Edward S. Curtis, l'utilisation des moyens de la fiction en vue de l'efficacité documentaire devait rester un secret, même de polichinelle. Scénarisation et interprétation

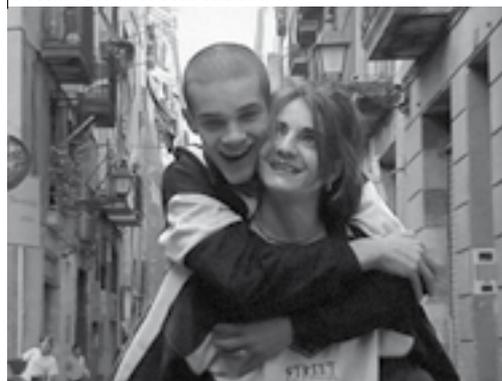
visent la forme pleine d'un dépassement du documentaire vers une ritualisation et une symbolisation mythiques. Le premier effet de la fiction, c'est ici de clore la représentation : reconstitué, scénarisé, le monde n'en est pas moins donné comme une réalité autonome, homogène et séparée. Cinéma d'action, de l'image-mouvement, dont le « mentir vrai » repose sur son propre effacement. D'une certaine manière, le cinéma de Rouch prolongeait cette tradition, dont Pedro Costa serait aujourd'hui le dernier héritier. A ceci près que, chez l'un comme chez l'autre, si l'action demeure un puissant conducteur de réalité, elle se trouve mise en tension avec la puissance nouvelle et nécessaire de la parole. Ce nouveau circuit de l'action et de la parole, loin de remettre en cause la clôture du monde et de l'image, n'a d'autre but que de la maintenir : le cinéma reste hors-cadre, de l'autre côté.

Ce qui distingue le moment actuel de ceux qui l'ont précédé, c'est la manière dont, dans de nombreux cas, la fabrication, la liberté du travail s'inscrivent dans le film-même : cinéma « en construcción ». Dans le film de José Luis Guerín, cette inscription emprunte la voie discrète d'une métaphore entre la construction de l'immeuble et la maturation progressive de la forme. Le dispositif cinématographique peut rester invisible et n'apparaître que par ses effets : le temps de la construction de l'immeuble est aussi celui du déploiement progressif de la puissance fictionnelle du cinéma. Ouvriers et habitants du quartier deviennent progressivement des personnages, c'est-à-dire des acteurs de leur propre vie face à la caméra. *En construcción* repose sur l'a priori d'une génération spontanée de la fiction sur un terreau documentaire patiemment travaillé.

Z32 d'Avi Mograbi



En construcción de José Luis Guerín





L'écart entre la méthode de Jia Zhang-ke et celle de Guérin est d'autant plus grand que leurs films ont des sujets similaires – la construction d'un immeuble ou d'une cité – et des enjeux communs – la destruction de l'ancien et la construction du nouveau, l'effacement et la conservation du passé. Tandis que Guérin se contente d'étudier un microcosme en comptant sur ses résonances universelles, Jia cherche dans l'histoire d'une cité ouvrière rien moins que le destin de la Chine communiste. Pour atteindre à cette amplitude métaphorique, il éprouve le besoin de recourir à la puissance de synthèse et d'imagination de la fiction. Il demande à des actrices de dire les textes écrits par lui à partir des centaines d'heures de témoignage amassées. Jia aurait pu masquer le procédé, effacer la différence en choisissant des acteurs inconnus. Le choix de Joan Chen et de Zhao Tao, en revendiquant au contraire la greffe fictionnelle, revendique sa nécessité.

La question du témoignage est également au principe des dispositifs d'Avi Mograbi. Chez Jia, l'articulation de la fiction et du documentaire laisse intacte la plénitude de l'image et la croyance en la puissance du témoignage. Mograbi met en œuvre leur critique radicale. Sa pratique de cinéaste politique repose depuis toujours sur la mise en œuvre et l'inscription dans le film de procédés de fiction. Ceux-ci n'ont d'autre but que de faire exploser la clôture, de dissiper toute illusion d'immédiateté des discours et des réalités.

L'utilisation des masques et du chœur, dans *Z32*, franchit un pas supplémentaire, en remontant non loin de l'origine même de la fiction occidentale – la tragédie grecque. La greffe se fait à partir de la réalité d'Israël et de l'image médiatique contemporaine : Mograbi pratique, dans le temps du film, le détournement d'un bas de terroriste ou d'un floutage télévisuel en masque d'acteur de tragédie.

Histrionisme radical : à la brutalité politique de l'Etat, au fait de guerre et de violence permanente qui gangrène la société israélienne, Mograbi oppose la plasticité infinie du cinéma comme valse des identités et des rôles, comme fabrique précaire de personnages et de postures. S'opposer à la violence du fait et du discours, c'est mettre du jeu partout, faire passer des écarts, des divisions au cœur d'une réalité prétendument une et homogène. Dans *Z32* comme dans tous ses films, il commence par appliquer à lui-même ce principe de jeu et de division, passant sans cesse d'un rôle à un autre : acteur, cinéaste, personnage, narrateur, chauffeur ou questionneur.

En grand moderne, Mograbi fait apparaître ainsi une vérité profonde du cinéma : le lieu et le temps de la fabrique du film sont ceux, sinon de l'indistinction, du moins de la réversibilité et de l'inséparabilité du documentaire et de la fiction. Incrire ce temps et ce lieu dans le film, substituer la joyeuse plasticité du faire à la tyrannie du fait – fait de fiction ou fait documentaire –, est aujourd'hui le chemin le plus court au-delà des étiquettes et des académismes.



En construcción

Les films de José Luis Guerín

→ Caroline Zéau

Dans leur diversité, les films de José Luis Guerín sont traversés par quelque chose d'unique et de fortement singulier, une identité irréductible qui est aussi la figure centrale de son œuvre, le nœud qui lie de film en film les lieux et les personnes : dans le mouvement entre le même et le différent, tout change mais quelque chose perdure. *Innisfree*, *Tren de Sombras*, *En construcción*, *Unas fotos...* et même *En la ciudad de Sylvia* proposent un voyage dans le temps qui dit la permanence du lien identitaire aux lieux.

Innisfree (1990) explicite clairement la prégnance de l'histoire et de l'expérience humaine en scrutant les paysages d'Irlande, sur les pas du grand John Ford qui y scella ce lien aux origines par le cinéma¹. Dans le film que José Luis Guerín réalisa à partir de ce retour aux sources, la matérialité des choses et des lieux – la pierre d'abord, l'eau, les sous-bois, les bruits, les mots et les accents de la langue (des langues) – est transcendée par l'acuité du cinéaste expérimental qu'il est, sensible à ce qu'un rai de lumière ou un souffle de vent peut dire du réel de cet endroit. Et les paroles – entretiens, restitution « off » de documents sonores et d'extraits des films de Ford – sculptées comme la terre, narrent l'attachement à la lutte historique et viscérale pour l'identité qui anime ces lieux. Pour Guerín comme pour Ford, le cinéma est un territoire où peut s'appréhender la tension entre l'immanence et le mouvant, la mémoire et le présent.

Incontestablement douée pour la mythologie, la communauté de Cungan St. Feitchin prolonge et fabule avec talent la légende d'*Innisfree* (« Irlande libre »), dans le sillage de Yeats, de Ford et

de Guerín, mais on est en droit de récuser l'avertissement final du réalisateur : « *L'identité de ses habitants n'est nullement impliquée dans celle des personnages qui sont le résultat d'un traitement cinématographique libre* »...

Aussi libre soit-il, le travail du cinéma implique et révèle chacun de ces hommes, femmes et enfants. Un homme explique au cinéaste par le geste – « *maintenant, je vais te montrer..* » dit-il – comment on manie en Irlande le bâton de frêne qui sert à jouer au « Hurling » en temps de paix et d'arme en temps de guerre (« *l'Irlande divisée ne sera jamais en paix* » disent les vieux...). La démonstration prend le temps d'un panoramique à 360°, et la chorégraphie est parfaite. Dans un mouvement final, l'homme arrête un dernier coup face à la caméra et fait quelques pas pour sortir du champ – son interprétation est finie. La mise en scène – ou « mise en situation » – déploie l'autorité et la prestance que requiert cette démonstration chargée d'histoire, et donne à voir l'inscription du geste dans le corps, la dignité dans la violence. Ici, José Luis Guerín conserve les traces manifestes du travail commun, de l'avant et de l'après de l'implication de ses partenaires dans la fabrication du film. Plus tard dans son œuvre ces traces – les *limites* et leur franchissement – s'estompent.

Innisfree et *En construcción* ont en commun l'appréhension, par le sensible, du politique et de l'histoire. Dans ces deux films, l'importance accordée aux lieux est signifiée par le temps et l'attention qui leur sont consacrés. Comme pour Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, les lieux sont les décors de l'histoire qu'il faut scruter longuement pour y voir inscrit ce qui résiste au temps et à l'oubli.

¹ Il a réalisé deux films en Irlande : *The Quiet Man* (1952) et *The Rising of the moon* (1957)

L'Irlande, comme la Catalogne, luttent pour conserver leur culture et leur langue. Une lutte dépassée, aujourd'hui taboue. Mais dans les deux cas, les langues et les pierres sont là pour témoigner. Le gaélique et l'anglais, le catalan et le castillan, mais aussi l'arabe... Les pierres des pyramides, celles des églises du Xème siècle, des murs en ruines ou en destruction, celles des constructions nouvelles - « *Les ruines sur les ruines, un alphabet en remplace un autre...* ». Dans *Innisfree* déjà, les pierres racontent l'Irlande, et John Ford en Irlande : « *Voilà pourquoi il y a tant de pierre dans ce pays.* » disait Sean à Mary-Kate dans *L'Homme tranquille*.

En construcción (2001) ne parle que de cela : les pierres et l'histoire, la culture populaire écrite sur les murs bientôt détruits et les morts enfouis sous la terre. Le film édifie un espace de transition capable de saisir, au basculement, la nature profonde de ce qui relie les êtres aux lieux. Ici, l'espace et le temps du cinéma agissent magiquement : une mise en situation à la fois rigoureuse et subtile orchestre l'authenticité précieuse des personnages. Ainsi magnifiés, tous sont à la fois des figures emblématiques et, à l'opposé du cliché, des hommes et des femmes qu'aucune fiction n'aurait pu inventer, ni même imiter. Par leurs paroles, recueillies et restituées comme un bien précieux, et par leur travail aussi : les gestes, le savoir-faire et leur transmission, le compagnonnage, la répétition et l'effort filmés dans la tradition de Robert Flaherty. Dans *Innisfree*, « film-frère » de *L'Homme d'Aran*, Guerín retrouve le ramassage du goémon que les paysans utilisent pour fertiliser la terre et cite par le montage le geste démultiplié de l'homme brisant la pierre dans la séquence du bûcheron.

Car le travail du cinéma lui aussi relève d'une filiation : un vieil Irlandais raconte que c'était lui qui, dans le film de Ford, tirait à la place du poisson sur le fil de la canne à pêche du curé d'*Innisfree*, comme d'aucun dans la scène de la pêche au phoque de *Nanook*. Créer une connivence avec les personnages, observer, faire refaire et reconstruire, au-delà des limites entre documentaire et fiction, pour mieux donner à voir : tel est l'héritage de Robert

Flaherty qui irrigue l'œuvre de Guerín. Ainsi, là où les catégories conventionnelles du cinéma deviennent inopérantes, la cohérence de l'œuvre et l'intégrité de ses protagonistes s'imposent tranquillement.

Autour d'une trame narrative minimale, *Dans la ville de Sylvia* (2007) décrit un état de perception grâce auquel le personnage principal cherche à renouer sensuellement le lien entre le passé et le présent d'un lieu. Le film confronte les mouvements quotidiens de la ville et le travail des comédiens. Entrées de champ, sorties de champ, convergences dans le plan d'événements visuels et sonores, les lieux se muent en décors et les manifestations du réel semblent chorégraphiées. Plus que jamais les signes de reconnaissance - ici fiction, là documentaire - s'enchevêtrent au sein de chaque plan et cette indistinction donne au film son étrangeté.

Tren de Sombras (1997), qui rend hommage à un siècle de cinéma et en questionne la mort annoncée, offre une clé pour comprendre l'espace cinématographique qu'explore l'œuvre de Guerín dans le prolongement du cinéma des avant-gardes (de Fernand Léger à Jonas Mekas) : une circulation ludique et féconde entre le cinéma et les autres arts, le documentaire et la fiction, l'amateurisme et le « grand cinéma ». Là se perçoit sa proposition pour un avenir du cinéma qui prendrait acte, résolument, du décroisement des genres amorcé par les nouveaux cinémas des années soixante, tant sur le plan esthétique qu'en termes d'économie. C'est dans cette conception programmatique du cinéma, fondée sur l'affranchissement des limites, que s'initie l'originalité de son travail de cinéaste.

Une séquence de *En construcción* dit très bien ce qui distingue son œuvre : elle se déroule sur le chantier du Barrio Chino, il fait nuit, deux hommes travaillent à la lumière de projecteurs dans un immeuble en construction, sans portes ni fenêtres - ni dedans, ni dehors - l'un espagnol, résolument désespéré et fataliste, l'autre marocain, philosophe et révolutionnaire.

| *Innisfree*

Ils parlent en travaillant et dans ce décor – presque une scène – devant la caméra patiemment campée dans l'attente de ce moment, les deux hommes s'opposent au cours d'un dialogue inouï. Plus tard, ils se raconteront leur solitude, leur problème d'alcool et leurs cauchemars récurrents. Ainsi le film aura-t-il pu saisir, à son commencement, une amitié improbable entre deux personnalités antagonistes et rares.

Ce lieu suspendu, cet entre-deux, c'est le cinéma de José Luis Guerín : un espace éphémère construit pour permettre une circulation particulière des êtres et des mots ; un territoire sans frontières dont l'identité singulière fait écho à celle des personnages, des cultures et des lieux qu'il croise.

Bio-filmographie José Luis Guerín

Né à Barcelone en 1960, José Luis Guerín a réalisé plusieurs films expérimentaux avant son premier long-métrage de fiction, *Los Motivos de Berta* (1984). Cinéaste rare, il a tourné depuis 1990 cinq films marqués par une forte hybridation entre documentaire, fiction et expérimental : *Innisfree* (1990), *Tren de Sombras* (1996), *En construcción* (2001), *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) et *Dans la ville de Sylvia* (2007). Il a en outre participé, notamment aux côtés de Béla Tarr, Krzysztof Kieslowski, Mrinal Sen, au film collectif *City Life* (251', 1990), dont il a réalisé une séquence.

Dans la ville de Sylvia



Entretien avec José Luis **Guerín**

Vous avez réalisé plusieurs films expérimentaux avant de faire votre premier long métrage : en quoi cette expérience a-t-elle influencé votre façon de travailler ?

Mon engagement envers le cinéma était le même quand je filmais en super 8 qu'aujourd'hui. Bien sûr, c'était des films très naïfs mais j'avais une relation presque sacrée avec le cinéma, je prenais ça très au sérieux dès l'adolescence avec ma petite caméra. Je pensais à Jean Cocteau, à ses idées sur le film-poème, la caméra entendue comme un crayon pour écrire : il disait que le cinéma deviendrait un art libre quand il serait possible de faire un film comme un poème avec seulement un stylo et un papier.

Quand j'ai commencé à faire des films, on parlait déjà de la mort du cinéma, de la crise du cinéma... donc je ne concevais pas le cinéma comme un espace industriel, j'avais déjà conscience que le cinéma que j'aimais bien disposait d'un espace en marge de l'industrie. Je n'ai pas pour autant de goût pour la marginalité, mais j'ai conscience que c'est dans la marge que ça peut exister.

Est-ce que le fait de vous placer esthétiquement dans cette marge-là implique des difficultés pour produire vos films ?

C'est la différence avec la génération de cinéastes qui m'a précédée et qui a construit son idée du cinéma au centre de l'industrie. Par exemple, pour l'ami Victor Erice en Espagne, la décomposition de l'industrie du cinéma est beaucoup plus « traumatique » que pour moi. Déjà, quand je regardais des films à la Cinémathèque, c'était dans cet esprit du cinéma après la mort du cinéma. Et puis je pense aussi toujours aux films en tant que producteur : une idée qui est chère, ce n'est pas une belle idée. Il existe une esthétique de l'économie qui se développe parallèlement à l'esthétique générale.

Tren de Sombras peut se voir comme un manifeste en faveur d'un cinéma renouvelé par les libertés de l'amateurisme, et c'est aussi un formidable hommage au grand cinéma, où l'on sent votre attachement au film.

Que pensez-vous des transformations que connaît le cinéma aujourd'hui ?

Oui, j'aime bien la revendication du terme « amateur », dans le sens où « amateur » vient de « amour ». C'est une morale différente de la morale professionnelle. Et pour moi la maturité

du cinéma n'a rien à voir avec le perfectionnisme technique. Le problème de la technique est un faux problème. J'adore absolument Eric Rohmer : *La Boulangère de Monceau* est le meilleur exemple de ce que j'aime de la Nouvelle Vague. C'est un film qui est fait avec une caméra 16mm, très faible du point de vue technique mais avec une sagesse et avec un compromis de cinéma qui va bien au-delà de la technique. Quand je donne des cours à l'université, je propose toujours ce film à analyser parce que souvent les élèves sont obsédés par l'idée de la technique, et en oublient de penser : il y a une affabulation sur la technique qui n'est pas du côté du cinéma.

Vos longs métrages semblent prolonger une réflexion sur le cinéma qui vous vient de la fréquentation du cinéma d'avant-garde au sein duquel la dichotomie entre fiction et documentaire est inopérante. Comment situez-vous votre travail par rapport à ces catégories traditionnelles : documentaire, fiction, expérimental ?

J'ai du mal à juger mon propre travail mais à mon avis le rapport actuel entre documentaire et fiction résulte d'une crise de la dramaturgie du cinéma de fiction, d'un besoin de repenser la fiction comme le documentaire, de questionner les modèles de la représentation. Dans le cinéma classique, documentaire et fiction étaient comme deux compartiments fermés alors que depuis les dernières décades, on voit que le cinéma contemporain le plus ambitieux a repensé la rhétorique, la dramaturgie du film de fiction à partir de l'héritage du documentaire, et vice versa, c'est-à-dire que le cinéma documentaire a découvert la sagesse du cinéma narratif de fiction. Cette reconnaissance entre ces deux compartiments autrefois séparés a ouvert l'espace du cinéma contemporain à des modèles très différents les uns des autres (Rohmer, Pialat, De Oliveira...), qui ont reformulé la dramaturgie classique.

Et c'est vrai que dans l'espace de l'avant-garde, qui a dans ma jeunesse été une référence très importante pour moi, il n'y a pas cette division entre fiction et documentaire : c'est un espace qui a compris très profondément la nature du cinéma. Je pense à Jean Epstein et surtout à Jonas Mekas qui, avec sa petite caméra 16 mm et sa discipline de travail solitaire, est toujours du côté de l'amateur, comme un écrivain, et qui est probablement le dernier représentant des opérateurs des frères Lumière.

Comment se passe le travail d'écriture de vos films ? Et quelle est la place de la scénarisation dans votre travail ?

D'abord, je ne crois pas que l'on puisse parler de « méthodes » : j'ai fait très peu de films, mais film après film, je change, j'essaie de reformuler... à chaque film c'est une expérience nouvelle. Mais de plus en plus, j'essaie d'échapper à cette idée tyrannique du scénario parce qu'aujourd'hui le scénario, plutôt qu'un outil de travail pour faire un film, c'est un outil pour séduire les télévisions, les producteurs et les institutions culturelles. Il y a cette idée que le film, c'est d'abord de l'écrit, et c'est probablement pour échapper à ce principe que j'ai été tenté par le côté documentaire du cinéma. En documentaire on peut commencer à filmer un peu, écrire à partir de ce que l'on a filmé, faire du montage, réécrire, réécrire encore, filmer, monter... j'aime bien que chaque étape de la fabrication du film soit une reformulation. L'idée de découvrir le film dans le processus est essentielle. Pour moi le cinéma est du côté de la révélation, j'ai le désir d'avoir moi-même une révélation. Donc j'invente des processus techniques de production qui me permettent d'être le premier spectateur du film en train de se faire.

Les lieux sont primordiaux dans tous vos films, comment interviennent-ils dans leur genèse ? Ont-ils une fonction de déclencheurs ?

Oui, c'est souvent ce qui remplace le scénario, l'idée de faire un film sur un lieu. Souvent le film est né dans l'étude des signes géographiques d'un endroit. C'est le cas d'*Innisfree*, de *En construcción...* *Tren de sombras* aussi. J'essaie de faire en sorte que l'espace soit quelque chose de plus qu'un décor, de faire un certain compromis sémantique avec l'endroit, même si le film est fictionnel, de chercher une explication à ce paysage. Et souvent le film naît de la juxtaposition d'un visage et d'un paysage.

J'aime bien qu'un tournage ne soit pas comme un travail quotidien, de bureau. C'est pour ça que j'aime aller dans un endroit spécifique avec mon équipe, y séjourner et créer un certain « vivre avec » propre à cet espace. Cela donne une intensité très particulière. Je pense que le risque du quotidien, c'est qu'on perd la capacité à être étonné par les choses. On marche toujours dans la même rue, et on ne la voit plus... alors que le plus intéressant dans un voyage, c'est probablement qu'il te permet de redécouvrir ta propre rue. Le voyageur est beaucoup plus sensible aux détails.

Tren de sombras





En construcción



Cette communauté que constitue votre équipe pendant le tournage, est-elle nombreuse ?

Non, nous sommes très peu. Le grand problème c'est toujours de trouver comment avoir la possibilité de penser pendant le tournage. La pensée, c'est interdit pendant le tournage, parce que c'est très cher. C'est pour ça que l'idée de l'alternance entre tournage et montage est intéressante, parce que pendant le montage on a le droit de penser, un peu comme un écrivain, avec les images et les sons, et on peut découvrir.

Je pense que le plus grand cinéaste au monde, c'est Chaplin, parce qu'il est le seul de toute l'histoire du cinéma à avoir trouvé les moyens de penser pendant le tournage, à avoir pu arrêter le tournage et continuer à payer une équipe énorme de techniciens pendant un mois, deux mois, trois mois pour pouvoir penser et reprendre ensuite le tournage. Dans la mesure de mes possibilités, très petites, c'est mon rêve. Donc, le grand luxe pour moi, ce n'est pas d'avoir une grande équipe technique mais d'avoir le temps de penser.

Dans *Innisfree* et *En construcción*, en particulier, vous sollicitez la participation de personnes qui ne sont pas des acteurs professionnels. Comment se fait le choix des « personnages » de ces films ?

Le choix d'un visage dans un film comme ceux-là, c'est peut-être le moment le plus décisif parce que ce n'est pas seulement une présence : c'est aussi un co-scénariste, un dialoguiste... alors on le choisit en considérant le pouvoir emblématique qu'il peut avoir. Pour tourner *En construcción*, dans un chantier où il y a 250 ouvriers – le film étant du côté de la synthèse – il faut en choisir quatre ou cinq maximum pour donner un visage à ce collectif. Alors on filme les voisins et les travailleurs pour trouver comment synthétiser cette idée de quartier : ce qui est important dans l'histoire de ce dernier, c'est l'activité portuaire, les trafics de marins, les prostituées pour les marins... Alors il fallait un marin, donc j'ai trouvé le dernier marin du quartier, et puis une jeune prostituée qui, en plus, va être victime de la modernisation de ce quartier...

C'est un processus de synthèse : il faut reconnaître le potentiel photogénique et la qualité comme personnage de celui que tu choisis, et aussi son caractère emblématique par rapport au collectif qu'il représente. Et puis – c'est très important – avoir l'intuition de l'alchimie qui va se produire entre eux dans ce que j'appelle la « mise en situation ». Dans le film documentaire, on ne va pas créer de la mise en scène, mais on va créer cet autre système assez proche qui est la « mise en situation », la création de situations. Et pour ça, le plus important, c'est l'interaction entre les personnages que l'on a choisi.

En effet, vos personnages sont emblématiques mais ce ne sont jamais des clichés. Vous impliquez ces personnes dans un vrai travail tout en préservant leur authenticité. Comment établissez-vous la connivence nécessaire au travail que vous leur demandez ?

La question qui se pose, c'est de savoir comment rendre plus riche la mise en situation. Le plus important en termes de méthode – en plus d'un tas d'autres petites choses – c'est de « vivre avec ». On ne peut pas penser commencer à tourner un film sans cette idée de « vivre avec » : il faut attendre avec eux, il faut vivre le même temps. On va chaque jour au chantier comme les ouvriers, et pendant des jours il ne se passe rien d'intéressant ou de révélateur pour le film. Il ne faut pas s'impatiser, et le jour où arrivent quelques phrases étonnantes, importantes, ce n'est pas un hasard : c'est le résultat de l'attente des jours précédents. Cette morale de l'attente pour le cinéma, c'est très important. Il faut attendre. Et c'est très difficile de convaincre les producteurs de cette nécessité. Pour *En construcción*, ça a été possible parce que j'ai fait le film avec des étudiants. Avec des techniciens professionnels, cela aurait été impossible.

Par ailleurs vous ne travaillez pas du tout dans les conditions du cinéma direct : les situations sont très authentiques et en même temps on sent le soin apporté à la prise de vue et l'implication des personnages dans le travail du cinéma.

Oui, parce qu'on est tout le temps là avec eux.



Unas photos en la ciudad de Sylvia

Et puis, pour ce film, nous avons découvert qu'il fallait une écriture privilégiant des images bien composées, des images fixes, et pas une écriture de cinéma direct, parce que la beauté des dialogues est du côté de l'ordinaire - elle est donc très fragile. Pour bien lire le sens de ces phrases, de ces dialogues, il ne faut pas qu'ils soient donnés au spectateur comme quelque chose d'accidentel dans le mouvement chaotique des images, il faut au contraire une image bien composée pour qu'ils soient reçus par le spectateur comme quelque chose de très important. C'est pour cela qu'on a utilisé une écriture plus proche du cinéma classique. Techniquement, il a été très important de tourner les séquences de dialogues avec deux caméras : une caméra fixe pour chaque personnage. D'habitude, je suis très partisan du point de vue unique, mais là, on n'est pas dans le domaine de la télévision. Et dans ce cas, pour reproduire un moment de vérité, à la façon bazinienne, il faut avoir deux caméras. Sinon il faudrait passer par l'artifice de refaire le contrechamp avec l'un des deux personnages.

Vous travaillez le son d'une façon très particulière, comme un matériau que l'on façonne.

Comment parvenez-vous à donner tant de relief au son direct, par exemple dans la séquence du site archéologique dans *En construcción* ? Et quelle place donnez-vous à celui-ci dans la fabrication sonore qui caractérise vos films ?

Le son direct, c'est le travail de la parole. J'essaie d'isoler les paroles le plus possible. Dans cette séquence, c'est la prise de son qui domine, c'est la preneuse de son qui m'indique où filmer. Cette séquence est belle à cause de la coordination de l'équipe, entre image et son.

Et puis il y a beaucoup de prises, de tournage en parallèle, parfois sans caméra, pour faire une description sonore du chantier et du quartier. La description du quartier vient beaucoup plus du son que des images, je pense. Et ça c'est un travail très riche, qui permet au moment du montage sonore de faire un vrai travail sémantique. Souvent je commence à faire un film par les sons, et non par les images, pour me familiariser avec l'ambiance sonore des lieux.

Vos films interrogent avec insistance le rapport de l'image fixe – la photographie, le photogramme, la nature morte – à l'image animée, du continu au discontinu.

Je cherche toujours l'expérience originelle du cinéma. Avant le cinéma, il y avait la photo : j'aime beaucoup le rapport photo et cinéma, peinture et cinéma... Pour moi c'est toujours un mystère qu'un film soit fait de photogrammes... et les photogrammes, ce sont des photos. Souvent, pour moi, l'origine d'un film c'est la photo. C'est curieux, quand je pense à un film que j'aime bien, ce que je vois dans ma mémoire, c'est d'abord une photo. Après je vois d'autres choses. Dans mon enfance, j'ai commencé à rêver le cinéma à travers des petites photos, des affiches. Dans *Les 400 coups* de Truffaut, c'est aussi très important pour l'enfant. Parce qu'on est habitué à rêver les films à partir de photos qu'on voit. Surtout dans l'Espagne de mon époque, avec Franco, on rêvait le cinéma underground qu'on ne voyait jamais, tous les films qui étaient interdits, les films imaginaires : on les rêvait à partir de photos.

Curieusement, c'est le numérique qui me permet d'explorer cette relation, de retourner à mes origines. C'est la technologie du futur qui me permet de construire un film comme *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* qui est en noir et blanc, muet et constitué de photos, donc l'avant du cinéma... ça me permet un retour en arrière.

Pour *Dans la ville de Sylvia*, vous avez radicalisé certains partis pris de mise en scène, en direction de la fiction, et aussi de la perception sensorielle comme élément narratif. Est-ce que ce film a suscité une évolution dans vos façons de travailler ?

Oui, c'est un film que je n'aurais jamais fait sans avoir fait *En construcción*, même si c'est très différent. On retrouve l'idée de mise en situation. Je n'aime pas être trop directif, dire à chacun ce qu'il doit faire. J'aime bien créer une situation, aller à la caméra et attendre, voir ce qui se passe et ce que je peux prendre. Pour *Dans la ville de Sylvia* j'aurais aimé avoir beaucoup de temps, mais ça n'était pas possible parce qu'on n'a pas eu l'argent. On a tourné le film en cinq semaines, donc une planification très stricte a été nécessaire. Au début j'avais prévu de développer beaucoup plus les petits rôles, les personnages maintenant

José Luis Guerín

presque anecdotiques comme le Pakistanais qui vend les roses dans la rue ou l'Africain vendeur ambulant... dont la présence dans l'espace public européen est pour moi très importante. Dans le projet original, j'aurais voulu, comme dans *En construcción*, aller chercher une dialectique plus violente entre le réel, l'aspect documentaire, et le regard du rêveur. Cette dialectique est toujours là, mais moins développée que je ne l'aurais voulu parce que j'ai manqué de temps.

Mais il y a cette volonté de jouer avec la limite, cette dialectique, ce conflit dans le cinéma entre le contrôle et le hasard. Dans un film, il y a des choses qui sont calculées mais on trouve, contrairement aux images produites par les ordinateurs ou les dessins animés, le côté documentaire dans le ciel, les nuages, le vent... et ce lien avec le réel, c'est toujours ce qui est étonnant. Ce film est entièrement construit sur cette idée. On va filmer la poursuite d'une femme mais on va jouer avec les espaces publics, les trams, les vélos... Le fait de tourner à l'intérieur d'un tram amène cette idée à la limite : il y a une partie qui est calculée parce que les dialogues sont écrits et qu'on a fait des répétitions avec les comédiens... Mais par contre, après, on va tourner dans un tram qui est dans son fonctionnement habituel, un jour ordinaire.

Ainsi, on va redécouvrir ce dialogue transformé par le réel. Sur une phrase de Pilar, le visage devient sombre ou lumineux, ou il y un arrêt du tram, une pause, un silence, ou au contraire le tram commence à bouger sur un autre mot... Tout ça va transformer complètement le dialogue. Alors, je suis le premier spectateur attentif en train de découvrir mon propre film.

Par quels moyens avez-vous obtenu la chorégraphie de la ville qui est étonnante dans ce film ? Avez-vous eu recours à des figurants ?

J'aurais bien voulu parce que c'est mon rêve de cinéma d'être comme Griffith ou Murnau, de diriger plein de figurants avec un mégaphone ! J'ai ce désir de contrôle, mais bien sûr je n'ai pas l'argent. Donc pour ça j'ai beaucoup pensé à certains films des opérateurs des frères Lumière parce qu'ils ont développé une conception de la photogénie du mouvement, l'idée de la chorégraphie dans les films de villes. Ils ont cherché les points de vue qui donnent le plus d'ampleur aux mouvements et de rythme à la composition des entrées et sorties de champ. Il y a une beauté des mouvements que j'aime beaucoup et dont j'avais besoin. Donc ce n'est pas du côté du hasard, mais de l'observation

Dans la ville de Sylvia



des lieux dans la ville. Et puis effectivement on a eu quatre ou cinq figurants pour équilibrer l'harmonie générale.

La question de l'identité et du rapport aux lieux, à leur histoire et à la mémoire semble définir la forme de tous vos films. Peut-on y voir l'articulation d'une finalité politique de votre cinéma ?

Oui, mais le politique, ce n'est pas un choix a priori, ça le devient dans la réflexion sur la mémoire des lieux. On a la curiosité de connaître l'histoire d'un cadrage dans un film de John Ford, et il se trouve que, dans ce cadrage, il y a aussi l'histoire des invasions des Celtes, des Normands, des Britanniques. Je suis toujours en dialogue avec le passé, j'ai même une certaine vocation d'archéologue. Je crois que le cinéma ne peut pas filmer le passé, je ne crois pas au cinéma historique. Je crois que le cinéma est du côté du présent, mais je suis obsédé par le passé.

Donc, en faisant *En construcción*, je me demandais s'il était possible de faire un film historique au présent. Après la séquence des morts, notamment, j'ai pensé que l'histoire avait été inscrite à l'intérieur du film et qu'il fallait la suivre. Il fallait faire un film qui soit fin-de-siècle : le changement de siècle est dans le film et on a essayé de trouver une équivalence entre le quartier et le siècle qui finit. On cherchait cette idée de rencontrer l'histoire. Et c'est vrai qu'elle est toujours présente dans les traces du paysage. Dans ce domaine il y a un film qui est très important, qui est *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais. C'est l'analyse au présent d'un espace, les camps de concentration, et l'idée de lire l'histoire à partir des petits signes que l'on trouve dans les paysages. C'est un film canonique d'une certaine façon.

De ce point de vue, la découverte du site archéologique pendant le tournage de *En construcción* est un moment extraordinaire ...

Oui, et en même temps ce n'est pas du tout un hasard. Il y a beaucoup de raisons pour lesquelles j'ai choisi cet endroit précis pour tourner plutôt qu'un autre. L'une d'entre elles, qui est très importante pour moi, est le fait que ces nouveaux bâtiments

allaient être construits en face du plus ancien bâtiment de ma ville : ce petit monastère du Xème siècle qui est face au chantier. Je trouvais intéressant le miroir mythique du passé face aux nouveaux constructeurs d'aujourd'hui. Et les morts sont le résultat de ce choix, de cette liaison avec le passé.

Est-ce que vous avez un projet en cours ?

Oui, mais c'est un secret : j'aimerais bien dans mon nouveau film récupérer et prolonger cette idée de l'opérateur Lumière qui voyage de par le monde avec sa caméra.

Et de quelle caméra s'agit-il ?

C'est un secret...

Propos recueillis par Caroline Zéau, par téléphone, le 2 août 2008.

Innisfree

Espagne, 110', 1990, 35 mm, Vostf, prod : Paco Poch Av, PC Guerín Samson Films, Virginia Films

Tren de Sombras – El Espectro de Le Thuit

Espagne, 88', 1996, 35 mm, sans dialogue, prod. Films 59, Grup Cinema Art

***En construcción* (En construcción)**

Espagne/France, 125', 2001, 35 mm, prod. Ovideo TV S.A., Ina, Arte France

***Dans la ville de Sylvia* (En la ciudad de Sylvia)**

Espagne/France, 84', 2007, 35 mm, prod : Château-Rouge production, Eddie Saeta SA Avec Xavier Laffite, Pilar Lopez de Ayala

Unas fotos en la ciudad de Sylvia

Espagne, 65', 2007, vidéo, noir et blanc, silencieux, prod. José Luis Guerín



Innisfree



Robert Flaherty : de l'or blanc à l'or noir

Nanouk (1922), *L'Homme d'Aran* (1934), *Louisiana Story* (1948)

→ Jean-André Fieschi



Nanouk



L'Homme d'Aran



Louisiana Story

Il fut un temps – pas si lointain – où nous pouvions encore croire qu'une éternelle fraîcheur préserverait les films de toute corruption, et d'abord muséale : que le train entrerait toujours en gare ingénuement, que Bébé avalerait sa soupe à jamais, que les ouvrières sortiraient de l'usine Lumière, à chaque projection comme pour la première fois. Eric Rohmer voyait alors en *Nanouk*, blotti dans l'angle du cadre, et guettant le troupeau de phoques assoupis « le mystère même du temps » (et le plus beau des films).

Cet âge d'innocence nous faisait aussi bien prendre pour argent comptant ce qui se déroulait sur le grand écran blanc où *Nanouk* disposait ses leurres d'ivoire à piéger les saumons : comment aurions-nous deviné que le grand chasseur ne s'appelait justement pas *Nanouk* mais *Allakarialuk*, que sa femme *Nyla* n'était pas sa femme (mais sans doute celle du sorcier blanc aux yeux bleus, dont il eut deux fils), qu'on assistait sur bien des points (de la chasse au morse, abandonnée depuis de nombreuses lunes sous cette forme, aux vêtements mêmes portés par les « Eskimo », sans oublier les célèbres scènes *rejouées*) à une reconstitution éliminant à dessein tout signe de modernité (armes à feu, etc...), à une sorte très particulière de *film en costumes* ? Le gag initial du canoë d'où sort comme par prestidigitation toute la petite famille du jovial Inuit, femme, enfants, chien, aurait dû pourtant nous alerter. « *Flaherty était un conteur qui partait d'une réalité et l'enjolivait ensuite à sa guise, parti pris que les irlandais seraient bien les derniers à pouvoir lui reprocher* », note Nicolas Bouvier dans son *Journal d'Aran et d'autres lieux*, Payot éd., 1990.

Alors, cette vieille histoire de paternité ? Non, pas celle du gosse qui avale avec délices la cuillère d'huile de ricin offerte par les sbires de

Révillon dans la scène du comptoir de *Nanouk*, la grande ! la seule ! la vraie ! Je veux parler de la paternité du genre documentaire tout entier, ce genre qui agite et met en émoi depuis quelques années tant de festivals, rencontres, séminaires, symposiums, revues, spécialistes... Vous savez : Où commence le ?... Où finit la ?... (et l'inverse aussi bien : Où finit le ?... Où commence la ?...). Frances Hubbard Flaherty, collaboratrice efficace et veuve efficiente, n'est pas la dernière à enfoncer le clou : « *RF is known as « The Father of Documentary », and it is true that he was the first to fashion his films from real life and real people* » écrit-elle (« *il est exact qu'il fut le premier à fabriquer ses films à partir de la vraie vie et de vraies personnes* », *The Odyssey of a Film-Maker*, 1960.). Elle ajoute que le terme « *documentary* » n'est pas l'invention de Flaherty lui-même, mais que, adapté du français, il a été utilisé pour la première fois par l'écossais John Grierson en 1926 pour qualifier *Moana*, le second film de son mari. Cette fable est attestée généralement par la critique anglo-saxonne (ainsi Kevin Brownlow lui-même, dans son passionnant *The War, the West and the Wilderness*, Knopf éd., New York, 1979.) Que le mot dérive du français est exact, mais l'attribution à Grierson est erronée. Par exemple, Louis Delluc écrit, dans un article daté du 24 avril 1923, initialement publié dans « *Bonsoir* », et repris dans *Écrits cinématographiques II : Cinéma et Cie*, Cinémathèque Française éd., 1986 : *Nanouk fut un triomphe. Et voilà que les documentaires pullulent*. Les problèmes de préséance sont toujours litigieux, ce qui est intéressant, c'est qu'il s'agisse toujours de Flaherty. La suite du texte mérite d'être recopiée : *Je souhaite qu'on s'aperçoive que le titre et le cadre d'un documentaire ne suffisent pas à le rendre attrayant. J'ai vu de longues bandes, contenant des images et des faits tout à fait étonnants, mais montées avec une si barbare fantaisie qu'on s'y mourait d'ennui. L'intérêt de*

Nanook n'était pas seulement dans la photographie, le paysage, les individus, et les bêtes rares, mais dans l'ordonnance de tout cela. Celui qui a « monté » **Nanook** en a fait une « œuvre » (1923 !). Je reviendrai un peu plus loin sur cette histoire de montage, que Delluc confond ici je crois avec *composition* (dramatique, plastique).

Mais bon, va pour le père fondateur, puisque de Grierson à Rouch, ils s'accordent tous là-dessus, alors imprimons comme les autres la légende, même si le Père Fondateur, s'il devait y en avoir un, ne saurait être que... Louis Lumière, bien évidemment.

C'est par la prospection et l'exploration que Robert Flaherty devient cinéaste, à l'âge de 40 ans. Il a effectué quatre expéditions sur une période de six ans dans le Grand Nord, plus précisément dans Hudson Bay. Ce fut son école de cinéma. Des Eskimo, il apprit à voir ce qu'il ne voyait pas auparavant. Leur œil était exercé à lire les signes les plus ténus d'un paysage de glace et de neige, la moindre trace de mouvement, la plus petite ombre pouvant signifier danger, ou nourriture. Et quand la visibilité est compromise, les autres sens prennent le relais. L'enseignement du Grand Nord rejoint celui du désert et de toutes les conditions de vie extrêmes. La perte d'un premier film, parti en fumée, ne semble pas l'avoir outre mesure affecté. C'était « un mauvais film, faiblard, un travelogue ». Il avait « appris à explorer, mais pas appris à montrer ». Il noue un rapport « presque mystique », écrit Frances, avec la caméra, qui sait voir elle aussi, à sa façon, ce que l'œil ne voit pas. Un an de tournage. L'installation d'un laboratoire sur place permet de montrer les scènes tournées et de mieux impliquer les participants.

On connaît la suite. Regard innocent, paradis perdus, bons sauvages. Le Jean-Jacques Rousseau du cinéma. Archétypes. Universalisme. Idéalisation. Nanook devient presque aussi célèbre que Charlot. Les mots « igloo, anorak, kayak » passent dans le langage courant : on vend à l'entracte des « eskimos » glacés (dans certains pays, selon Georges Sadoul, en Tchécoslovaquie par exemple, on les appelle carrément des « nanook »). Mais Allakarialuk était mort de faim, deux ans après la fin du tournage. En tout cas le film est désormais le passage obligé – et pour longtemps, de toute réflexion sur les rapports du cinématographe au « réel ». (Bazin, canoniquement : « *Il serait inconcevable que la fameuse scène de la chasse au phoque ne nous montre pas, dans le même plan, le chasseur, le trou, puis le phoque.* »)

J'ellipse les mers du Sud, *Moana* (1926) que je n'ai pu revoir, et *Tabu* (1931) qui est, chacun le sait bien aujourd'hui, entièrement un film de Murnau. Le séjour en Angleterre va rapprocher Flaherty de ses origines irlandaises. Il a entendu de remarquables histoires concernant les îles d'Aran, ces rochers désolés en proie à la furie de l'océan. Grierson, disciple tantôt enthousiaste et tantôt réticent,

lui a fait lire les ouvrages de John Millington Synge, la pièce en un acte *Riders to the Sea* et *The Aran Islands*, dont le film est à bien des égards l'écho visuel. Synge y était venu au début du siècle, étudier le gaélique et les coutumes préservées des îliens. La lutte de l'homme avec la mer, voilà qui est d'emblée dans les cordes du Barde. Mais les relations avec les habitants ne seront pas toujours faciles. Ceux-ci se méfient de ce couple de protestants (le mauvais souvenir est resté de ces conversions des temps de famine autrefois payées d'un bol de soupe). Le dénommé Pat Mullen servira de « go-between ». Il écrira plus tard de savoureux souvenirs (*Man of Aran*). Le générique du film estropie son nom, comme assistant, sous la forme de Pat Mullin.

Flaherty compose cette fois encore une famille artificielle. Frances Hubbard Flaherty voyait la caractéristique principale des films de son mari dans le fait que « les personnages ne jouent pas. Ils sont ». (À la fin de son essai, *The Odyssey of a Film-Maker*, elle n'hésite pas à établir une comparaison entre Flaherty et Bresson. Celui-ci part de l'intérieur pour aller vers l'extérieur, note-t-elle, alors que Bob allait de l'extérieur vers l'intérieur.) Quoi qu'il en soit, dans cette famille recomposée, le dénommé Tiger King, forgeron de son état, devra faire comme s'il était pêcheur de toute éternité. Comme pour les morses dans *Nanook*, Flaherty relance une pêche au requin qui n'est plus pratiquée depuis cinquante ans, dont les îliens devront réapprendre les gestes, et qui s'avérera des plus périlleuses. Plus le danger sera grand, plus les primes seront élevées. Les îliens ne sont pas bons nageurs. Chacun le notera : c'est miracle qu'il n'y ait pas eu de morts. Le metteur en scène n'était d'ailleurs pas totalement insensible à l'aspect possiblement commercial des scènes les plus spectaculaires. « *Le meilleur argument de vente pour le film sera la séquence des requins. C'est le plus gros poisson du monde !* » écrit-il à l'un de ses correspondants (cité par William T. Murphy in *Robert Flaherty, a guide to references and resources*, G.K.Hall & Co. ed., Boston, 1978). Ainsi parfois affleuraient chez cet homme angélique des traits dignes de Carl Denham, le cinéaste mégalomane de *King Kong*.

Les séquences spectaculaires (pêche au requin, tempête finale) sont filmées et refilmées, autant de fois qu'il le faut, pour être ensuite synthétisées en une seule. La pêche est filmée d'un chalutier, la tempête, de la plage. Utilisation de longues focales. Tournage muet. Une quarantaine d'heures impressionnées pour 76' de film monté.

Ce qui n'empêchera pas le monteur, John Goldman, crédité aussi au générique comme scénariste, de se plaindre de l'absence chez Flaherty de tout sens du montage. Flaherty se serait surtout intéressé au *plan en soi*, mais n'aurait eu que de faibles notions du rythme, des rapports de plans, de la métrique propre à l'écriture cinématographique. Pour un film

Robert Flaherty

où l'impression finale est que les décisions de montage y sont déterminantes, cette opinion ne laisse pas d'être troublante.

Elle est pourtant corroborée et amplifiée par le témoignage détaillé d' Helen Van Dongen, monteuse et productrice associée de *Louisiana Story* (*Filming Robert Flaherty's Louisiana Story, The Helen Van Dongen Diary, The Museum of Modern Art, New York, 1998.*), qui avait déjà été la monteuse de *The Land* (1942) et que Flaherty nommait sa « mule hollandaise ». Mais je voudrais d'abord donner la parole à Georges Sadoul :

« Quelle est la scène qui vous a coûté le plus de mal ? »

« La bataille du petit garçon et du crocodile. »

« Je comprends. Vous ne vouliez pas risquer un accident. »

« Ce n'est pas cela. La première fois que j'ai filmé la scène, le garçon s'est approché du crocodile et l'a retourné et maîtrisé en trente secondes, comme une crêpe. Moi, je voulais que ce moment soit très dramatique, et qu'on y voie un véritable combat d'un enfant contre un monstre. Nous avons perdu deux ou trois mois à tourner et à mettre au point cette séquence, pour obtenir l'effet cherché. »

Georges Sadoul, *Flaherty*, in « Rencontres, chroniques et entretiens », choix et notes de Bernard Eisenschitz, Denoël, 1984.

Cette séquence, tournée à deux caméras, a été de plus « enrichie » par des éléments tournés avec l'aide d'un chasseur de crocodiles professionnel. Elle a donné bien des migraines à Van Dongen. Migraines inutiles si l'on s'en rapporte au jugement final de Bazin : *Si l'image de Nanouk guettant son gibier à l'orée du trou de glace est l'une des plus belles du cinéma, la pêche du crocodile visiblement réalisée « au montage » dans Louisiana Story est une faiblesse.* (« Montage interdit », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éd. du Cerf, diverses éditions.) Et il faut bien l'avouer carrément : ici Flaherty est surtout le père fondateur des travelogues animaliers à la Disney.

Mais les alligators n'étaient pas le seul souci d'Helen, témoin cette supplique du 23 octobre 1946 (évidemment non adressée à son destinataire, avec qui elle note à de nombreuses reprises l'impossibilité de parler du travail en cours) : « Cher Metteur en scène, - s'il vous plaît, inventez une autre façon de filmer le garçon et trouvez-lui quelque chose à faire. Il est toujours en train de remuer sa tête d'un côté et de l'autre, et toujours en train de « regarder ». Il regarde les alligators, il regarde les nids, il regarde le raton laveur, il regarde les arbres, il regarde les oiseaux. En un mot : il ne fait que regarder. Je sais que vous voulez raconter l'histoire du point de vue de ce garçon, et nous voulons que le public voie les choses à travers son regard. Et dans chaque séquence vue séparément, il est très bien. Mais si vous alignez toutes les séquences à la suite, il m'ennuie horriblement. Pourriez-vous penser à quelque chose pour l'occuper dans le film, tout en maintenant le fait de raconter l'histoire selon son point de vue ? Je sais que je suis une emmerdeuse, mais je vous en prie, trouvez quelque chose - n'importe quoi. Misérablement vôtre. - Votre monteuse. »

Ailleurs, elle note : « *Bagarre avec Bob. Il veut le plus possible de gros plans du garçon. Moi, j'en voudrais le moins possible.* »

On sait que la Standard Oil, commanditaire du film, désirait rien moins qu' « un témoignage artistique impérissable concernant l'apport de l'industrie pétrolière à la civilisation ». Pour définir l'art de Flaherty, le grand Jean Grémillon avait évoqué *les yeux bleus de l'enfant qui s'endort sur ses mocassins et rêve de pays où il y a de l'or*. Tous les témoignages concordent : *Louisiana Story* est pour une large part une transposition autobiographique. Et dans la famille cajun, une fois encore recomposée, l'homme qui joue le père du jeune Alexandre Napoléon Ulysse Latour évoque physiquement Flaherty lui-même, ainsi dédoublé sur deux générations. On comprend bien qu'il ait tenu à ce que l'histoire soit vue par les yeux de l'enfant. Un enfant magicien, doué de pouvoirs surnaturels (ou asservi si l'on préfère à la toute puissance de la pensée), baignant dans un monde de sirènes et de loups-garous, sans solution de continuité entre le réel et l'imaginaire. Ainsi le système de croyances magiques étrangement refusées à l'Inuit ou à l'homme d'Aran sont naturellement accordées à l'enfant des bayous. Bien. On peut accepter la poétique de Flaherty sans pour autant lui chercher de vaines querelles (certes, la critique sociale n'était pas sa chope de Guinness). Mais on ne peut s'empêcher de donner raison à Van Dongen : le perpétuel et exaspérant sourire du gamin (un enfant tout seul sourit rarement) affiche un angélisme de pure façade, contaminant jusqu'aux ingénieurs de la compagnie pétrolière, ces douteux apôtres d'une bonne nouvelle pour le moins problématique à nos yeux d'ici, à nos yeux de maintenant. Tant à vouloir travailler pour l'Éternité, on risque toujours d'être rattrapé par l'Histoire.

Jean-André Fieschi



Louisiana Story



Nanouk

La redevance du film fantôme

In the Land of the Head Hunters d'Edward Sheriff Curtis (1914)

→ Jean-André Fieschi

Le fantôme de film que nous allons entrevoir ensemble – quelqu'un ici l'a-t-il déjà vu ? Quelqu'un même en connaissait-il par oui-dire ou par oui-lire l'existence ? – est un film fantôme à bien des égards. Mais les fantômes, comme l'inconscient, ignorent et réfutent la temporalité douteuse des horloges, et reviennent toujours quand on les attend le moins. D'ailleurs une nouvelle restauration serait en cours, du côté de la Californie, incluant semble-t-il des éléments inédits.

Les histoires du cinéma ignorent résolument ce film. Les grandes histoires encyclopédiques et totalisantes, celles qui fondèrent et orientèrent pour une grande part notre curiosité cinéphilique à l'état naissant (Sadoul, Mitry, à l'époque où l'on ne trouvait pas baroque l'idée qu'un type tout seul puisse entreprendre une histoire générale du cinéma), si soucieuses d'écoles, de hiérarchies, de prérogatives et de classifications. Même Jean Rouch, pour aller à l'essentiel, dans sa recension minutieuse des précurseurs, et la célébration fervente de ses propres ancêtres totémiques s'en est-il toujours tenu, pour sa part, aux seuls Vertov et Flaherty (*Ethnologie Générale*, Encyclopédie de la Pléiade). Et dans le long commerce que j'ai entretenu avec lui depuis plus de quarante ans, je ne l'ai jamais entendu ne fût-ce qu'une fois citer le film d'Edward Sheriff Curtis (dont il existe pourtant une cassette au Comité du Film ethnographique).

Je l'ai découvert pour ma part à Lisbonne, il y a bientôt six ans, grâce à l'infatigable Pierre-Marie Goulet qui l'y programmait pour la seconde fois, et à la bénéfique injonction de Pedro Costa, qui me dit d'un ton impérieux : « tu **dois** voir ce film ». Puis il m'en décrivit avec précision la si troublante scène d'ouverture.

S'il y a toujours quelque émotion à découvrir un chaînon manquant à ce que nous pensions être une histoire bien établie, à partir de la place fortement assurée du légendaire *Nanouk* de Flaherty (1922), force est ici de constater qu'il ne s'agit pas là seulement d'un chaînon manquant, mais bien plutôt d'une véritable pierre fondatrice, quoiqu'aussitôt ensevelie.

Que s'est-il donc passé ? Ici les questions se pressent en foule, nous nous trouvons même dans un buisson de questions, comme aurait dit René Char. Je voudrais seulement d'entrée esquisser les

plus évidentes, laissant pour plus tard le relevé de mystères d'un tout autre ordre encore .

Le film, tourné en trois saisons lors de l'année 1914 (soit sept ou huit ans avant *Nanouk*), chez les indiens Kwakiutl de l'île de Vancouver, fut précédé de trois années de travail avec ces indiens mêmes, qui participèrent massivement à la reconstruction des habitats, comme à la recréation des grands canoës de chasse et de guerre, des masques prodigieux, des impressionnants totems, des costumes traditionnels, des objets et outils rituels. Car, comme allait à son tour procéder Flaherty, il s'agit dans le travail de Curtis non de document *in vivo* mais de reconstitution d'un état de culture alors en voie de disparition.

Il fut présenté en 1914, avec un certain succès critique semble-t-il, mais connut un véritable désastre financier, dû selon Kevin Brownlow (*The War, the West, and the Wilderness*, Knopf éd., New York, 1979.) au fait que seuls alors les films de guerre ou de mobilisation plus ou moins directe pour la guerre attiraient les spectateurs. Puis il disparût.

Trente trois ans plus tard, en 1947, le Field Museum de Chicago en acquit je ne sais comment une copie nitrate originale, très abîmée et sans doute lacunaire. Un report 16 mm fut effectué, la copie nitrate détruite, et le professeur Quimby, responsable du département d'anthropologie, envisagea la possibilité d'une restauration, qui ne vit le jour qu'en 1973. C'est cette exhumation qui sera ici projetée. En dehors du changement de titre initial : *Au pays des chasseurs de têtes* devenant plus politiquement correctement *Au pays des canoës de guerre*, et de l'adjonction d'une bande sonore comportant bruitage, tentative de doublage de certains dialogues, et enregistrement de chants rituels, nous sommes dans l'ignorance de la marge d'intervention personnelle du professeur Quimby. Le générique crédite un consultant pour le montage qui, peut-être à tort, m'inviterait à une certaine méfiance.

Il semble évident que manquent des images, des plans, peut-être même des scènes entières. Et l'extraordinaire qualité du travail photographique habituel de Curtis ne peut que nous laisser imaginer, au-delà des moisissures et des évanescences à quoi pouvait ressembler l'original. Curtis étaient de ceux qui savaient bien,

avant que Paul Valéry n'en donne la formule maintes fois citée depuis, que les civilisations aussi sont mortelles ou que (version africaine d'Hampâté Ba), la mort de chaque vieil homme était comme une bibliothèque qui brûle. Les métamorphoses de cette pellicule corrompue, cette migration des âmes du support nitrate originel à la projection vidéo d'aujourd'hui en témoignent à leur façon, pathétique mais péremptoire.

Je faisais allusion à l'ouverture du film : elle concerne la première des épreuves initiatiques que doit affronter Motana, le fils du chef Kenada, dans sa quête spirituelle. On le voit danser, taper du pied la terre-mère autour du feu qui relie la terre au ciel, puis s'assoupir. Dans la fumée qui monte au ciel apparaît le visage d'une jeune femme, Naida, qui est promise au sorcier. Cette figuration surprenante d'une **vision**, donnée d'entrée, est aussi une rupture d'interdit. Elle montre avec éclat, au-delà d'une primauté chronologique indubitable sur le vénérable inventeur des eskimos glacés, tout ce qui l'en sépare. Car l'inscription du monde imaginaire, magique, ou plutôt la non-séparation (du profane et du sacré, pour aller vite) est ici première, là où Flaherty, avec le talent qu'on sait, filmera Nanouk au ras des conduites, à hauteur des seuls comportements, comme si pour l'Inuit de cinéma l'ours ou le phoque n'étaient que victuailles virtuelles ou trophées rémunérés par Revillon frères. Ce qui établit à coup sûr Edward Sheriff Curtis en précurseur de Murnau (pas de totem sans tabou), et bien sûr, à l'autre bout de la chaîne, de Jean Rouch, cet autre poète si souvent inspiré de l'ethnologie partagée et de la ciné-transe : car à l'évidence, nous assistons ici au premier de tous les films de rituels, à l'apparition très émouvante des premiers maîtres fous du cinéma.

Que « l'homme qui dormait sur son souffle » – ainsi les indiens Hopi nommaient-ils Curtis après l'avoir vu gonfler son matelas pneumatique – en soit désormais crédité, et – il n'est jamais trop tard, même si Curtis mourut dans la misère après avoir consacré sa vie et son œuvre à documenter, et sans doute réinventer les cultures « en train de se perdre » – qu'il en soit avec ferveur célébré.

Jean Rouch, encore lui, honorait Vertov d'avoir *tourné des films qui produisent des films*. On peut aisément reconnaître un avatar direct du film de Curtis, et comme la redevance du fantôme, dans le très inspiré *Dead Man* de Jim Jarmush, et particulièrement dans sa séquence finale, la traversée du village kwakiutl, dernière étape d'une fiction emblématique où l'homme blanc, mort à son insu, renaît comme légende indienne. Aussi, projeter cette séquence avant ce qui reste du film de Curtis reviendrait à se demander, sur un mode passablement bourgeois, lequel des deux pourrait bien être le flash-back de l'autre.

Jean-André Fieschi



Nanouk



In the Land of the Head Hunters

In the Land of the Head Hunters

(Aka ***In the Land of the War Canoes***) d'Edward S. Curtis
États-Unis, 47', 1914/1972, vidéo, noir et blanc,
Vostaf, prod. Seattle Film Co.

Nanouk l'Esquimau (Nanook of the North)

États-Unis, 55', 1922, 35 mm, noir et blanc,
Vostf, prod. Robert Flaherty, Les Frères Révillon, Pathé Exchange

Industrial Britain

Grande-Bretagne, 22', 1931, 35 mm, noir et blanc,
Vostf, prod. Empire Marketing Board Film Unit

L'Homme d'Aran (Man of Aran)

Grande-Bretagne, 80', 1932-1934, 35 mm, noir et blanc,
Vostf, prod. Gainsborough Pictures

Louisiana Story

États-Unis, 81', 1948, 16 mm,
Vf, prod. Robert Flaherty Productions Inc.

Les Bureaux de Dieu

de Claire Simon

Djamila aimerait prendre la pilule parce que maintenant avec son copain c'est devenu sérieux, la mère de Zoé lui donne des préservatifs mais elle la traite de pute, Nedjma cache ses pilules au-dehors car sa mère fouille dans son sac, Hélène se trouve trop féconde, Clémence a peur, Adeline aurait aimé le garder, Margot aussi. Maria Angela aimerait savoir de qui elle est enceinte, Ana Maria a choisi l'amour et la liberté.

Anne, Denise, Marta, Yasmine, Milena sont les conseillères qui reçoivent, écoutent chacune se demander comment la liberté sexuelle est possible.

Dans les bureaux de Dieu on rit, on pleure, on est débordées. On y danse, on y fume sur le balcon, on y vient, incognito, dire son histoire ordinaire ou hallucinante.

« Comment raconter ce que j'ai voulu filmer, ce que j'ai trouvé si beau, chaque fois que j'ai passé du temps dans un centre du Planning familial ?

Les tragédies les plus modernes et ancestrales se disent, là, à l'ombre des moulures poussiéreuses d'anciens appartements bourgeois, occupés par des femmes libres qui ont choisi de faire un métier qu'elles inventent au fur et à mesure, un métier qui consiste à écouter d'autres femmes aux prises avec leur liberté d'aimer, d'avoir des enfants, maintenant, un de ces jours, ou jamais.

Un coup de fil raté et un enfant va naître pour le meilleur ou pour le pire... Pour cette jeune fille et pour cet enfant ? Qui sait ?

Nous sommes dans des pièces qui entendent ce que personne ne dit ailleurs de la nouvelle vie que nous connaissons tous, depuis la séparation possible entre les étreintes amoureuses, le sexe et la naissance d'un enfant. »

« Beaucoup de femmes ou de jeunes filles arrivent là en cachette de leur famille, de leurs amis ou amies, ou même de leur médecin en ville. Elles viennent car elles sont devant des choses difficiles à vivre, à dire ou à penser en privé et en société, elles viennent voir d'autres femmes, du même genre, du même sexe. Comme si chacune venait là pour y trouver une, des femmes capables d'entendre sans s'évanouir ce que la mère, la fille, le frère, le père, le mari, l'amant, la copine, le prof, la police, le médecin, l'État préfèrent ignorer. Et très souvent elles ne savent pas cela distinctement. C'est une fois là, en plein entretien, qu'elles disent une chose à laquelle elles ne s'attendaient pas du tout, qu'elles ne savaient même pas qu'elles pensaient. Comme chez le psy ? Non. Car ce qui se dit est à la fois politique et amoureux, et les questions qui se posent conjuguent la petite histoire privée et la grande Histoire publique. » **Claire Simon**

France, 122', 2008, 35 mm, prod. Les Films d'Ici, Ciné-@, la Parti Production. Avec Nathalie Baye, Isabelle Carré, Nicole Garcia, Michel Boujenah... Sélectionné à Cannes - Quinzaine des réalisateurs 2008. Sortie salles le 29 octobre 2008.



Bienvenue à Bataville

de François Caillat

Dans *Bienvenue à Bataville*, j'ai voulu raconter l'histoire d'une bulle : un monde parfait, un système idéal, une utopie patronale dont l'âge d'or nous replonge dans les années 1950-1960.

Tomas Bata a voulu forger de toutes pièces un site qui lui serait entièrement dévoué, loin des influences contraires à la mission qu'il se fixait.

Il a ainsi disposé autour de son usine les ingrédients d'une vie « Bata » réussie : cité pour loger les ouvriers, centres d'apprentissage, équipements sportifs de haut niveau, lieux de divertissement et de convivialité.

Le film nous fait découvrir une époque joyeuse, où chacun contribuait au bonheur de l'entreprise. On écouterait sans doute avec quelque étonnement cette ouvrière raconter sourire aux lèvres quel fut son plaisir à fabriquer onze millions de chaussures en quelques années sur sa machine bruyante ; on entendrait le chef du personnel rappeler avec fierté comment « ses » employés venaient le trouver pour régler leurs problèmes domestiques, illustrant cette maxime fondatrice de l'entreprise : « Le personnel, ce qu'il veut, c'est être dirigé » ; on découvrirait les témoignages et souvenirs de ceux-là qui ne regrettent rien...

Le film explore cette époque en pointant ses évidentes contradictions : comment pouvait-on être heureux dans un environnement quotidien si normé ? Comment conservait-on un espace de liberté personnelle dans ce monde totalement créé à l'image de son fondateur et maître Tomas Bata ? Comment pouvait-on vivre, des années durant, sous la coupe d'un tel paternalisme ? Voilà bien le paradoxe que le film veut découvrir et mettre en scène : la soumission plus ou moins consentie, la « servitude volontaire » dont parlait autrefois Etienne de La Boétie, l'aliénation où se conjuguent le bonheur et l'exploitation.

De cet exemple batavillois, le film espère faire le paradigme. Il faut se demander comment des millions de gens ont pu participer, avec tant de ferveur et de conviction, à des systèmes qui finissent par les broyer.

Si l'aventure de Bataville ne s'est pas terminée en désastre national, la fermeture définitive du site en 2001 a plongé des milliers de familles dans la misère et le désarroi. Elle a signifié que les meilleures intentions patronales, même lorsqu'elles sont mises en œuvre par des hommes de la trempe de Tomas Bata, finissent par buter sur l'injustice sociale. À Bataville, il ne suffisait pas de fabriquer des chaussures dans la joie quotidienne, il eût fallu que le bonheur ne soit pas promu au bénéficiaire ultime du patron.

François Caillat

France, 90', 2007, Béta num, prod. Unlimited, Les Films Hatari, Ina
Sortie salles le 19 novembre 2008.



Terre-Neuvas

de Françoise Bernard, Juliette Cahen,
Ariane Doublet, Manuela Frésil et Pascal Goblot.

« Nous étions cinq, cinq étudiants en montage (à la Fémis, l'école de cinéma.). Nous avons une envie : celle de faire ensemble un film sur un métier, et une règle du jeu à respecter : celle de ne pas tourner. Un jour, quelqu'un a eu une idée, (on ne sait plus trop qui, peut-être Ariane) : nous allions faire un film d'archives... sur la pêche.

Nous avons effectué en Bretagne et en Normandie notre travail de collecte et à chaque fois, nous avons la sensation de découvrir des images que personne n'avait jamais vues. Mais pour faire un film de tout cela, nous avons travaillé huit mois : il nous fallait organiser les images, trouver une narration et une structure qui permettent au film d'avancer, tout en respectant les images que l'on nous avait confiées. Ce sont les capitaines qui avaient tenu la plupart du temps la caméra, et leurs prises de vue se répétaient : ils avaient volontiers filmé la banquise, les tempêtes, les hommes au travail sur le pont, mais avaient souvent fait l'impasse sur ce qui pouvait témoigner des très pénibles conditions de vie à bord des bateaux : l'intérieur des cabines ou le visage des mousses épuisés.

Françoise, (mais après tout ce n'est peut-être pas elle), eut l'idée d'écrire le commentaire à partir des archives personnelles, les lettres, les journaux de bord, ou les mémoires que les marins nous confiaient. Pascal (mais nous ne sommes plus tout à fait sûrs que ce soit lui), a proposé de ne raconter qu'un seul voyage, à travers trois personnages : un mousse, un capitaine et un matelot.

Le film achevé, nous l'avons projeté à Fécamp, les marins s'y sont reconnus, leurs histoires rencontraient la nôtre ; c'était le grand-père disparu, c'était Jeannot avec un coup dans le nez, c'était le bateau qui a fait naufrage l'année d'après...

Et Juliette raconte (mais peut-être que ce n'est pas à Juliette que c'est arrivé), qu'à la fin du film un vieil homme est venu la voir, il était ému : « vous savez, le petit mousse qui mange du pain pendant la tempête, eh ben c'était moi... » »

Extraits d'un texte de Françoise Bernard, Juliette Cahen, Ariane Doublet, Manuela Frésil et Pascal Goblot.

France, 64', 1993, 16 mm, prod. La fémis.

Avec les voix d'Axel Bogousslavsky, Clovis Cornillac, Catherine Mouchet et Jean Paul Roussillon. Musique de Jean Pacalet.

Prix de la première œuvre et prix spécial du jury au festival international du film et de la télévision Celtique de Lorient. Grand prix et prix «Armen» au festival de Douarnenez 1993.



Courts métrages : portraits insolites

Panamarenko, portrait en son absence

de Claudio Papienza



«Panamarenko n'a pas de téléphone car cela le distrait. Je me rendis à Anvers, sonnai à sa porte. Il ouvrit. «Monte!», dit-il. Un joyeux désordre m'accueillit où espace de travail et espace de vie se mélangeaient

de manière indescriptible. Son chien était fou de joie et sautait autour de moi. J'avais peur. De gros perroquets survolaient ma tête. La mère de l'artiste était assise dans un coin, muette, absente. Nous parlâmes en flamand. Panamarenko ne me regardait pas dans les yeux. Passablement agacé d'entendre mes propositions de mise en scène, Panamarenko me dit: «Qu'est-ce que j'ai à voir dans le portrait que vous voulez faire de moi ?».

Je commençai ainsi mon film. C'était en avril 1996.»

Claudio Papienza

Belgique/France, 27', 1997, vidéo, prod. Qwazi Qwazi Films, Images Création, Heure d'été Production

The Unknown Secret of Sylvester Stallone

de Pascal Goblot

Lorsque les plaques de verre de *La Mariée mise à nue par ses célibataires*, même furent brisées en mille morceaux par un transporteur peu méticuleux, Marcel Duchamp décida de les reconstituer, tel un puzzle, pour faire renaître l'œuvre de ses cendres. «J'aime ces fêlures, disait-il, parce qu'elles ne ressemblent pas à du verre cassé. Elles ont une forme, une architecture symétrique. Mieux, j'y vois une intention curieuse dont je ne suis pas responsable, une intention readymade toute faite en quelque sorte, que je respecte et que j'aime».

Par quelle nouvelle «intention curieuse» l'une des scènes les plus célèbres de *Rocky* fut-elle, quarante ans plus tard, tournée sur les marches du Museum of Art de Philadelphie, pour ainsi dire «sous les yeux de l'œuvre la plus étrange de tous les temps»? Et pour quelle raison John, le vieux gardien du musée, ne quitte-t-il pas la salle où s'expose *La Mariée*?

Entre documentaire et fiction, hasards et coïncidences, réalité et collage surréaliste, *The Unknown Secret of Sylvester Stallone* sonde les mystères d'une création qui a ouvert à l'art du XX^{ème} siècle de nouveaux horizons.

France, 15', 2008, vidéo, Vostf, prod. Moby Dyck

Ryan

de Chris Landreth



Gentleman mendiant. Pionnier de l'animation canadienne. Finaliste dans la course aux Oscars. Pauvre clochard. Artiste incapable de créer. Dieu observant le monde, ange déchu. Arrogant. Timide. Brisé, mais non anéanti.

Ryan oscille entre l'animation et le documentaire, échappant ainsi à toute définition banale. Le film s'inspire de la vie de Ryan Larkin, un animateur canadien qui, il y a trente ans, a réalisé à l'Office National du Film certaines des œuvres d'animation les plus marquantes de son époque. *Ryan* fait entendre la voix de Ryan Larkin et celles de gens qui l'ont connu par l'entremise d'étranges personnages en 3D, tordus, brisés et désarticulés... des personnages dont les allures bizarres, humoristiques ou simplement troublantes reflètent l'univers psycho-réaliste de Chris Landreth.

Canada, 13', 2004, vidéo, Vostf, prod. Office National du Film, Copper Heart Entertainment Inc.





24 City

de Jia Zhang-Ke

Pour préparer *24 City*, qui traite de la destruction d'une cité industrielle censée laisser place à un complexe immobilier de luxe, j'ai interviewé une centaine d'ouvriers. Je leur ai demandé de se souvenir de leur vie ici afin de recueillir une sorte de mémoire collective du lieu. Il était impossible de faire figurer toutes ces histoires et pourtant, chacune contenait des éléments passionnants. Le mieux était de créer une narration fictive en la concentrant sur quelques personnages, quitte à les faire jouer par des comédiens. Je tenais à ce que la partie de fiction soit aussi crédible que le témoignage direct des ouvriers. Mais c'était néanmoins important que soit malgré tout perceptible cette différence que je fais entre le réel et la fiction, parce qu'il n'y a qu'en rassemblant ces deux formes-là que l'on peut faire part de la richesse, de la complexité de l'histoire, de la réalité de la vie.

Je trouve qu'au cinéma, l'action prend parfois trop d'importance, au détriment de la parole. J'ai voulu que, cette fois, le langage soit l'élément principal de la narration. À travers les témoignages, mais aussi la poésie et le chant.

Actuellement, on assiste à une transformation physique de la Chine, mais en fin de compte ce n'est que la partie visible d'une transformation plus profonde, qui correspond aussi à la fin d'une période de socialisme. J'essaie à travers mes films de rendre visible

les conséquences du passage de l'économie planifiée à l'économie de marché dans la vie quotidienne des Chinois. Ce qui m'intéresse, c'est l'influence de tout ça sur l'individu proprement dit.

Pour moi, la Chine d'aujourd'hui est dans une situation surréaliste, liée à des bouleversements politiques, économiques et sociaux beaucoup trop rapides. Les conséquences dramatiques du récent tremblement de terre en sont la meilleure preuve. Mais ça me conforte dans l'idée qu'il me faut continuer d'enregistrer ces transformations sur pellicule. Personne ne nous encourage à faire ça, mais j'en éprouve le besoin. C'est mon devoir de mémoire.

J'essaie de maintenir un cap et de faire en sorte que mes films puissent être vus par le public chinois. Pour ce faire, je ne veux pas rompre mes relations avec les autorités politiques par des provocations inutiles. J'essaie d'entretenir, sur la forme du moins, de bonnes relations. Mais si on m'oblige un jour à choisir, je privilégierai ma liberté de création envers et contre tout.

Jia Zhang-Ke

Propos recueillis par Stéphane Leblanc pour *20Minutes.fr*
et Jean-Nicolas Berniche pour *Evene*

Chine/Japon, 107', 2008, vidéo, Vostf, prod. Xstream Pictures, Shanghai Film Group Corporation, CR Land (Chengdu)

En compétition au Festival de Cannes 2008 - Sortie salles 2009

Z32

d'Avi Mograbi

Z32 est un objet cinématographique troublé et déroutant, un film sur la culpabilité : celle d'un ancien soldat israélien qui témoigne de ses propres crimes et celle du réalisateur qui recueille et filme son témoignage mais ne devrait ni juger ni pardonner... Dès la deuxième séquence, nous sommes comme le jeune fils d'Avi Mograbi que ce dernier imagine sortant de sa chambre et le voyant s'agiter, une cagoule noire sur la tête, devant sa propre équipe de cinéma : il savait qu'il pouvait s'attendre à tout, mais il ne s'attendait tout de même pas à cela. Ce que Mograbi mime, face à la caméra, c'est la genèse du dispositif auquel il est acculé par le malaise que lui procure son sujet. Aussi convie-t-il le spectateur à assister à l'accouchement intellectuel de son film : Quel masque utiliser ? Quels mots dire ou plutôt *chanter* ? Que faire de cette confession ? Que faire de l'anonymat exigé par le soldat ?

Après 28 minutes de film, la forme du film émerge. La tragédie antique et Brecht sont convoqués pour mettre en scène cet impossible échange de procédés entre le cinéaste et le soldat. Le dispositif s'ajuste avec opiniâtreté à cette quête de vérité tout en dénonçant sans complaisance le rôle de la caméra. La parole du soldat fait l'objet de la plus grande attention mais c'est la parole d'un monstre, de deux yeux et d'une bouche sans visage. Le cinéaste, plus que jamais, s'expose mais échoue à comprendre ses propres motivations, à assumer sa probable compromission. Et les questions affluent toujours : Que penser du soldat ? Comment le traiter ? L'écouter, est-ce l'absoudre ? Et à quel prix ? Ou commence la complicité ? Pourquoi ce film ?

Sa femme lui dit : « *Il se lave de ton regard et tu t'en tires avec encore un film percutant* ». Avec cohérence et lucidité, Avi Mograbi construit son film sur ses propres contradictions : il est à fois drôle, angoissé et rigoureusement réfléchi, instinctif et conceptuel, radical et velléitaire jusqu'au bout. À l'issue de l'expérience, libre au spectateur de juger de la validité morale du chemin parcouru...

Caroline Zéau

Israël/France, 84', 2008, 35 mm, Vostf, prod. Avi Mograbi, Les Films d'Ici
Sélectionné à la Mostra de Venise (Orizzonti) 2008 - Sortie salles 2009.



Avant-première

Puisque nous sommes nés

de Jean-Pierre Duret et Andrea Santana

Brésil. Nordeste. État du Pernambouc.

Une immense station-service au milieu d'une terre brûlée, traversée par une route sans fin.

Cocada et Nego ont 14 et 13 ans.

Cocada a un rêve, devenir chauffeur routier. Il dort dans une cabine de camion et, la journée, il rend service et fait des petits boulots. Son père est mort assassiné, alors il s'est trouvé un père de substitution, Mineiro. Un routier qui prend le temps de lui parler et de le soutenir quand la tentation de l'argent mal acquis se fait plus forte.

Nego, lui, vit dans une favela, entouré d'une innombrable fratrie. Après le travail des champs, sa mère voudrait qu'il aille à l'école pour qu'il ait une éducation, mais Nego veut se sortir de là, gagner de l'argent. Le soir, il rode à la station, fasciné par les vitrines allumées, les commerces qui vendent de tout, la nourriture abondante.

Avec son copain Cocada, ils regardent le mouvement incessant des camions et des voyageurs. Tout leur parle de ce grand pays dont ils ne savent rien.

Avec cette singulière maturité qu'on acquiert trop tôt dans l'adversité, ils s'interrogent sur leur identité et leur avenir. Leur seule perspective : une route vers Sao Paulo, vers un ailleurs.

«C'est un film à l'affût, un film de guetteur. Nous sommes là, à deux, nous ne faisons jamais d'interview. La caméra voudrait elle aussi chausser ses semelles de vent et ne jamais rien prouver mais éprouver, ne jamais s'arrêter de ressentir en fouillant les visages, en scrutant les yeux, comme dans les westerns de Sergio Leone. La preuve de confiance est dans cette intimité où ils s'abandonnent parfois. Ce qui bouillonne en eux est l'empreinte d'une humanité qui nous est commune, qui nous relie à eux, qui nous est indispensable.

Cris de colère, appels modulés des chevriers, sabots des chevaux, bruit de l'eau, beuglements des camions, des animaux, respiration bruyante et arythmique d'une vache malade, babil du dernier-né dans les bras de sa mère, le son, lui aussi, joue sa partition en profondeur. Les lieux sont habités et partagés par les hommes et les bêtes, au sein d'un même univers où chacun se débrouille

comme il peut. Le hors champ sonore dit déjà l'essentiel et nous aide à démultiplier toutes ces sensations, trop nombreuses pour que le cadre limité de la caméra puisse les contenir.

Et si nous n'avions pas de doutes, il vaudrait mieux s'abstenir.»

Jean-Pierre Duret et Andrea Santana

France, 90', 2008, 35mm, Vostf, prod. Ex Nihilo, Jamel Debbouze, Kissfilms, Mikros Image

Sélectionné à la Mostra de Venise (Orizzonti) 2008

Sortie salles premier trimestre 2009.



Hommage à Jacques Krier

*En partenariat avec la Scam - Société civile des auteurs multimédia
et L'Ina - Institut national de l'audiovisuel*

Lorsque je suis arrivé de Nancy en 1966, comme lui 15 ans plus tôt, comme l'étudiant lorrain dans son film *La Montée*, Jacques Krier m'a accueilli avec la chaleur que nous lui connaissons dans le grand bain des Buttes-Chaumont. C'était le début d'une amitié qu'une même conception du monde a fortifiée au fil des années.

Une amitié qui lui a permis de me confier, comme un secret, à Lussas, il y a 4 ans, à l'issue des deux jours de projections qui lui avaient été consacrés : «Tu sais je me demande si je n'ai pas fait une œuvre». Une question étonnante qu'il s'autorisait sans doute pour la première fois, ému et impressionné par l'accueil enthousiaste qui venait de lui être réservé.

Parmi le public, très jeune, beaucoup ignoraient jusqu'à son nom et étaient surpris de ce que la télévision, en d'autres temps, avait pu produire et diffuser. Ce bref parcours, comme un échantillon, leur faisait découvrir une œuvre considérable, riche, sensible, novatrice. Ils avaient pu dialoguer avec un réalisateur généreux, ouvert, attentif à tous leurs questionnements. Pour Jacques, c'était naturel, conforme à son désir, de parler aux gens, aux «simples gens» comme il disait, ceux de son monde, désir ancien qui l'avait fait entrer en «télévision» à sa sortie de l'Idhec au début des années cinquante, non par défaut, mais par choix.

Le corollaire était de proposer à ce public des images de lui-même, des images qui le concernent. «À la découverte des Français», la série initiée par Jean Claude Bergeret, lui a permis de mettre en œuvre sa démarche, de façon emblématique, faisant connaître aux Français en général des Français en particulier.

La même ambition se retrouve dans les nombreux films que Jacques Krier a réalisés pour «Cinq colonnes à la Une» ou pour «Les femmes aussi». La fabrication de lien social dont on nous rebat les oreilles en vain était, alors, au cœur de la télévision de service public.

À la base de tout cela, un patient travail d'immersion, une écoute attentive, respectueuse, une idéologie, une éthique qui deviennent une esthétique. Dans le même esprit, au prix de prouesses techniques que l'on a du mal à imaginer aujourd'hui, pour enregistrer le son synchrone ou pour filmer sans éclairage *Les matinales* dans leur vérité, s'est développée une nouvelle écriture dans le cinéma documentaire.

Parallèlement, constatant que le genre ne permettait pas de traiter tous les sujets, confronté aux réticences compréhensibles de témoins essentiels qu'il ne voulait pas contraindre, Jacques

Krier décide de raconter des histoires, un vocabulaire qu'il aimait, pour aborder certaines questions complexes, délicates. C'est l'invention de ce que l'on a appelé dans la télévision des années soixante «l'écriture par l'image», un néo-réalisme à la française, intégrant les techniques, l'expérience et la manière du reportage et du documentaire. Cette école a été l'un des incubateurs de la «Nouvelle vague»; elle a inspiré et orienté toute une génération de réalisateurs qui, à la télévision, ont parcouru en tous sens la réalité sociale.

L'admirable *Une histoire d'amour* en est l'illustration la plus précieuse.

Réalisateur très engagé, Jacques Krier n'a jamais cédé à la tentation du manichéisme; sa conviction profonde, son honnêteté à toute épreuve, la poésie qui nappe entièrement son œuvre, étaient suffisantes pour éveiller et pour convaincre.

Claude Guisard



L'Expérience de Grenoble (planning familial)

Collection «Cinq colonnes à la une»

C'est à Grenoble que le premier centre du Mouvement français pour le planning familial s'est ouvert, à l'image de ceux que l'on trouve désormais un peu partout en Europe. Il s'y dispense des informations sur tout ce qui concerne la vie du couple : contraception, problèmes sexuels, avortement, régularisation des naissances... Devant la caméra de Jacques Krier, couples, médecins et travailleurs sociaux témoignent.

France, 15', 1961, Vidéo, noir et blanc, prod. Ina, ORTF



La Rue du Moulin de la Pointe

Collection « À la découverte des Français »

A la suite d'un taxi parisien, Jacques Krier nous entraîne dans le 13^{ème} arrondissement, au 10 rue du Moulin de la Pointe. Là, un petit passage aboutit à une courette pavée qui dessert plusieurs immeubles. Les habitants, dont les logements sont sans confort, se retrouvent autour du point d'eau dans la cour, s'occupent des enfants des uns et des autres, et font preuve de cette solidarité propre aux quartiers populaires du Paris des années 50.

France, 25', 1957, Vidéo, noir et blanc, prod. Ina, ORTF



Les Matinales

Collection «Les Femmes aussi»

Paris, entre 4 et 6 heures du matin, est livré aux mains des femmes de ménage. Ces ouvrières nettoyeuses, ignorées du monde moderne, font les matins propres de ceux qui ne commencent leur journée que quelques heures plus tard. Le film dresse un portrait sensible de ces «matinales» que l'on ne voit jamais, à qui personne ne pense, et qui pour 3 francs de l'heure préparent en coulisse le nouveau jour. De l'Opéra de Paris à la salle des pas perdus de la gare Saint-Lazare, de cafés en bureaux, Jacques Krier leur rend, en quelque sorte, justice.

France, 48', 1967, Vidéo, noir et blanc, prod. Ina, ORTF



Une histoire d'amour

Après huit ans de mariage, Anouk et Jean voient la lassitude gagner leur couple. Jour après jour, griefs, non-dits et ressentiment se sont inexorablement amoncés. Pour tenter de sauver leur amour, de retrouver la fraîcheur de sentiments des premiers jours, ils décident de s'isoler pendant quelques jours. Laisant leurs deux enfants, ils quittent Sarcelles et partent en vacances en tête-à-tête dans un petit village de Haute-Provence.

Avec Anouk Ferjac, Marc Michel

France, 51', fiction, 1963, Vidéo, noir et blanc, prod. Ina, ORTF



Jacques Krier est mort [...] à Sainte-Croix-du-Verdon, où il avait acheté une maison à la fin des années soixante, séduit par ce paysage - et ses habitants - qu'un reportage lui avait fait découvrir et dans laquelle il revenait chaque année. Il était né à Nancy le 6 février 1927, et était [...] « monté » à Paris par amour du cinéma et [pour] entrer à l'IDHEC. Journaliste à l'*Écran français* le temps de ses études, il fut, à sa sortie de l'école, assistant d'Yves Allégret pour *La Jeune Folle*. Mais il se tourna très vite vers la télévision naissante, non par nécessité comme d'autres, parce qu'il fallait bien travailler, mais par choix. Il pensait que, plus que le cinéma d'alors, elle lui permettrait d'être au plus près de la vie quotidienne et des préoccupations de tous. Et ce fut le miracle dans cette télévision en quête d'elle-même et par ailleurs politiquement corsetée. De «Cinq Colonnes à la Une» aux «Femmes aussi» d'Éliane Victor, en passant par «À la découverte des Français», il inventa, avec quelques autres, dont Knapp, Bringuier, ce qu'on appela alors « l'écriture par l'image » [...].

[...] Il faut dire aussi l'homme que fut Jacques, et son intransigeante gentillesse, communiste jusqu'au bout et jusque dans ses doutes et ses inquiétudes pour un avenir auquel il avait tant donné, avec toujours le même enthousiasme optimiste. C'est que pour lui, sa vie de militant, à l'échelle quotidienne de la cellule ne se séparait pas de sa vie d'inventeur de formes à la télévision.

Extraits d'un article d'Émile Breton
L'Humanité, 26 août 2008

Filmographie sélective Jacques Krier

(Nancy, 6 février 1927 – Digne-les-Bains, 24 août 2008)

Dans la collection « À la découverte des Français »

La Rue du Moulin de la Pointe, 25', 1957

C'est arrivé en Limousin, 25', 1959

La Pêche au feu, 55', 1960

Le Colonel Corse, 33', 1960

Dans la collection « Les Femmes aussi »

Les Matinales, 48', 1967

Pour le magazine «Cinq colonnes à la Une»

Sarcelles, quarante-mille voisins, 15', 1960

L'Expérience de Grenoble (planning familial), 15', 1961

Le Budget d'un gréviste, 11', 1962

Les Ouvriers noirs de Paris, 25', 1964

Fictions

Une histoire d'amour, 51', 1963

La Montée, 95', 1970

Le Premier voyage, 1977

Le Dernier train, 2x90', 1979

Khady Sylla

Une fenêtre ouverte

de Khady Sylla

Khady Sylla connaît Aminta Ngom depuis 13 ans.

En 1994, fascinée par les fous errants dans les rues de Dakar, Khady Sylla décida de les filmer. Dans ce film, on apercevait Aminta Ngom délirante. Malheureusement, à cause d'un problème de caméra, le film est surexposé. Peu de temps après Khady est tombé malade et trouve Aminta Ngom devant la porte de sa maison. Régulièrement elles se sont retrouvées pour marcher dans les rues de Dakar où Aminta Ngom affichait sa maladie librement.

En sombrant elle-même dans la folie, le regard de Khady Sylla change. Elle voit désormais la maladie mentale de l'intérieur, fait l'expérience de cette souffrance indicible, puisque invisible, impossible à localiser, si difficile à communiquer, à partager avec autrui.

« Créer ou s'anéantir ».

Écrivaine, Khady Sylla a d'abord exprimé en mots sa traversée de la maladie. Des pages et des pages disent la douleur, le désespoir, la solitude et la nécessaire résistance. Puis elle a voulu reprendre le cours de son premier film, le film sur les fous errants, le film avorté et a choisi de le faire avec Aminta Ngom qui, pendant ses années de souffrance, fût sa fenêtre sur le monde.

Sénégal/France, 52', 2005, vidéo, Vostf,

Prod. Athénaise, Guiss Guiss Communication



Le Monologue de la muette

de Khady Sylla et de Charlie Van damme

Le Monologue de la Muette, c'est la vie d'Amy. Au plus proche de la servitude ordinaire qu'elle subit chez ses patrons, dans l'intimité de sa retraite forcée au village où elle donnera naissance à sa fille : une espérance et une impasse, tout à la fois. En écho à cette trajectoire, les paroles d'autres bonnes, la plainte des lavandières, la résistance des femmes du bidonville de la rue 11, dans la Médina. La colère de la stameuse Fatim Poulo Sy.

« C'est ça, une vie de bonne

Commencer à 12 ans, parfois plus tôt

N'avoir ni contrat, ni bulletin de salaire

Pas de sécurité sociale

Pas de caisse de retraite

Travailler de 9 à 12 heures par jour

6 à 7 jours semaine

Être payée au lance pierre

De la main à la main

Ou en nature

Ou pas du tout

Si facile de les accuser de vol, de les rendre responsable de la télé qui ne marche plus

Et de leur filer une solide raclée en guise de leçon

Auprès de qui pourraient-elles se plaindre ? »

Tandis qu'Amy travaille, muette, sa parole imaginaire se fait entendre, et au-delà, celle de toutes les autres.

« Ici, c'est la prison

Je fais le linge dans l'étroit

et sombre lavoir de la cour

Je balaye la cour, le trottoir

La rue

Là-bas, c'est l'enfance

Ici, c'est l'adolescence

Douloureuse et angoissée

Mon corps est bien ici

Mais mon esprit reste là-bas

Je suis au bord de la rivière. Le linge trempe dans l'eau translucide.

Je soulève mon pagne multicolore.

Mon esprit est dans la case de ma mère. Le vent bruisse dans la paille du toit

Il y fait sombre et doux »

Propos extraits du film.

Sénégal/France, 45', 2008, vidéo, Vostf,

Prod. Athénaise, Karoninka Sénégal

SOIRÉE ART GRANDEUR NATURE

Avec « Zones Urbaines Partagées », la biennale d'art contemporain Art Grandeur Nature poursuit cette année la réflexion engagée lors de l'édition précédente, « Mutations urbaines » (2006), sur l'histoire et l'évolution du territoire de la Seine-Saint-Denis et, plus généralement, sur les nouvelles organisations urbaines.

La biennale invite six équipes culturelles à produire des œuvres et des expositions à partir d'une question commune: Quelles sont les manières de vivre et d'habiter la ville d'aujourd'hui ?

Le rapport qu'entretient l'individu avec son territoire connaît depuis peu une évolution inédite: les changements des modes de vie liés à l'omniprésence des outils technologiques (mobiles, ordinateurs portables, Internet, wifi, GPS...) l'amènent en effet à repenser son rapport au temps et à l'espace public. Autant signes de vitalité et de sociabilité que de précarité et d'errance, ces facteurs dynamiques engendrent de nouveaux modes de partages, de conflits, d'échanges et de production.



La biennale d'art contemporain Art Grandeur Nature, « Zones Urbaines Partagées », est organisée par le Conseil général de la Seine-Saint-Denis en partenariat avec le Forum de Blanc-Mesnil, Khiasma aux Lilas, Périphérie et Les Instants Chavirés à Montreuil, La Galerie à Noisy-le-Sec, Synesthésie à Saint-Denis et avec la participation du Ciné 104 à Pantin.

→ www.art-grandeur-nature.com

Ici Prochainement - Ciudad del mar

de Christophe Atabekian



De 2006 à 2008, je me suis rendu - parfois quotidiennement - dans le quartier Cristino Garcia de Saint-Denis, dit "la Petite Espagne", du fait de l'implantation sur ce site d'une importante communauté espagnole au début du XX^{ème} siècle, immigrants économiques à la recherche d'un travail dans les nombreuses industries de la Plaine Saint-Denis. Au delà de la population espagnole, le quartier a accueilli au cours du temps de nombreuses vagues d'immigration: Polonais, Italiens et Espagnols de la fin du XIX^{ème} au début du XX^{ème} siècle, Marocains, Tunisiens et Algériens, pendant la période 50-70 et Maliens, Sénégalais, Roumains, Cap-verdiens au cours des dernières décennies.

En raison du statut particulier des habitations, souvent bâties sans titres de propriété sur des terrains pollués par les industries chimiques et concédés par la municipalité aux premiers migrants, en raison également de l'extrême pauvreté d'une grande majorité des habitants, les opérations d'aménagement, de relogement et d'urbanisme y sont complexes et le quartier conserve un caractère insulaire de "petit village" à quelques centaines de mètres de la Gare RER, du Stade de France et de nombreux immeubles de bureaux. Il est pour l'instant interdit d'y bâtir des bâtiments de plus de quatre étages et la communauté urbaine y privilégie des projets de logements sociaux. De nombreux chantiers sont en cours. Cependant, la revalorisation de ces terrains situés à quelques minutes du centre de Paris, laisse penser qu'ils vont faire l'objet de nombreuses opérations immobilières dans les années à venir.

Malgré la bonne volonté affichée par les urbanistes et les travailleurs sociaux, il est à prévoir que les pauvres seront, comme toujours, repoussés plus loin. Suivant l'idée que le passé aide à comprendre le présent, je me suis plongé durant quelques après-midi dans les archives de la ville de Saint Denis, récoltant au gré de recherches souvent aléatoires des documents

administratifs tels que les comptes de receveurs de la ville au XVIII^{ème} siècle, des circulaires de Police du XIX^{ème} siècle, des comptes rendus d'assemblées générales de mairie au XX^{ème}, des échanges de courrier entre la mairie et des habitants. J'ai monté une sélection de ces textes en regard de séquences tournées aujourd'hui à Saint-Denis, dans le quartier Cristino Garcia, et sur les principaux sites industriels des manufactures et usines des XVIII^{ème}, XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, ainsi que dans les derniers champs de laitues en culture au pied des immeubles à la limite des communes de Saint-Denis et de Stains. Ces ponts jetés à travers le temps et l'espace rendent sensible le projet d'une ville, de son organisation et de son développement au cours du temps, vus au travers du prisme souvent burlesque, poétique et cruel d'un rêve administratif.

Christophe Atabekian

Le film de Sophie Sensier, accueilli par le dispositif *cinéastes en résidence* à Périphérie en 2006, fait écho à *Ciudad del Mar*, tant par sa thématique que par les questions qu'il soulève.

Ici Prochainement - Ciudad del mar
France, env. 75', 2008, Vidéo, prod. Fin Avril

Petite Espagne

de Sophie Sensier

Près du Stade de France, à la Plaine Saint-Denis, un quartier vit s'installer au XX^e siècle, par vagues successives, des milliers d'immigrés espagnols, recréant l'ambiance de leur village natal avec ses petits commerces, ses cafés, ses agitateurs politiques et même son église.

Ce quartier, longtemps connu comme la *Petite Espagne* est aujourd'hui en voie de démolition. Les immeubles modernes remplacent les anciennes *courras* (traduction locale du *patio* espagnol) autour desquelles s'organisait la vie du quartier. L'immigration espagnole, elle, semble s'être fondue dans le paysage français. De ce coin d'Espagne « en banlieue rouge », il reste peu de traces.

Pourtant au 10 de la rue Cristino Garcia (du nom d'un héros de la Résistance en France et de la lutte contre le franquisme en Espagne), on peut encore lire cette inscription : « *el Hogar de los Españoles, réservé aux associés et Espagnols* ». Ici, on vient toujours aussi nombreux en fin de semaine pour jouer aux dominos ou au *parchis* et manger *el cocido* dans l'ancienne salle du Patronato. Une présence renforcée depuis peu par l'ouverture d'un Centre pour retraités espagnols de la Région parisienne. Le film propose un voyage dans le temps à travers les passages et impasses de la petite Espagne afin de retracer l'histoire de ces immigrés espagnols de *la Plena* (traduction de « la Plaine » dans le « fragnol » du quartier), venus principalement des régions pauvres d'Estrémadure et de Vieille-Castille...

Sophie Sensier

France, 60', 2006, Vidéo, Vostf, prod. Yenta Production



Parcours de producteur : Denis Freyd

Rencontre organisée en partenariat avec la Procirep – société de producteurs

Nous avons choisi, pour ce second rendez-vous, de recevoir Denis Freyd. Car ce producteur exigeant, dont le parcours professionnel est exemplaire, fait également preuve d'une grande lucidité dans sa réflexion sur son métier.

Fondateur et directeur des sociétés *Archipel 33* et *Archipel 35*, il a produit de nombreux films documentaires et se consacre aujourd'hui de plus en plus intensivement à la fiction. Il fait partie du Club des 13, réuni autour de Pascale Ferran, qui a publié un rapport sur les problèmes de financement touchant les films à moyen budget (*Le Milieu n'est plus un pont mais une faille*, édité en 2008).

Nous voudrions évoquer avec lui ses débuts (à l'Ina, à la fin des années 70), les différences et les similitudes de la production de documentaires et de fictions, son travail de longue date avec les frères Dardenne (pour qui il est « le troisième frère »), son attachement à la notion d'indépendance. À ce propos, nous avons retrouvé l'une de ses interventions à l'occasion d'un débat public organisé par *Périphérie* :

« Tout passe par l'ordre des désirs. C'est à dire on commence par le désir d'un réalisateur, porteur d'un projet qui suscite le désir d'un producteur, qui va susciter le désir d'un diffuseur. Et tous les courts-circuits ou toutes les inversions dans cette chaîne sont un frein à l'indépendance. »

Nous lui demanderons de revenir sur cette notion qu'il défend farouchement. Si le travail de Richard Copans, que nous recevions l'année dernière, s'inscrit dans un collectif comme *Les Films d'Ici*, Denis Freyd semble défendre cette indépendance de manière plus solitaire. De cela aussi nous aimerions parler avec lui.

→ Jeudi 9 octobre 14h30 – 17h30

Filmographie sélective

Denys Freyd

Au sein des sociétés *Archipel 33* et *Archipel 35*, Denis Freyd a notamment produit :

Documentaire :

Dans un camion rouge de Patrice Chagnard, 2006

L'Affaire Valérie de François Caillat, 2004

L'Origine du christianisme de Gérard Mordillat et Jérôme Prieur, 2004

Histoire d'un secret de Mariana Otero, 2003

Le Convoi de Patrice Chagnard, 1999

Corpus Christi de Gérard Mordillat de Jérôme Prieur, 1997

Les Vivants et les Morts de Sarajevo de Radovan Tadic, 1993

La Commission de la Vérité de André Van In, 1993

Marseille de père en fils (*Coup de Mistral* et *Ombres sur la ville*) de Jean-Louis Comolli, 1989

Fiction :

Home de Ursula Meier, 2008

Le Silence de Lorna de Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2008

Bamako de Abderrahmane Sissako, 2006

Agua de Veronica Chen, 2006

Nocturnes de Henry Colomer, 2006

L'Enfant de Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2005

Le Tango des Rashevski de Sam Garbarski, 2003

Le Fils de Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2002

Saint-Cyr de Patricia Mazuy, 2000

L'Atelier documentaire de La femis, un cas d'étude :

Les Sénégalaises et la Sénégalaise

L'atelier documentaire de La femis accompagne chaque année l'écriture de dix projets de films documentaires pendant huit mois, en huit sessions de 5 jours. L'originalité de cette formation est de mettre en relation l'écriture des projets avec des expériences concrètes de réalisation et la découverte de la diversité du cinéma documentaire.

C'est dans le cadre de cet atelier qu'**Alice Diop** a développé son projet de film documentaire en 2005. À l'occasion de cette rencontre, elle présentera son film-esquisse, puis le film qui en fut l'aboutissement. **Jacques Deschamps**, qui a dirigé son travail pendant l'atelier, analysera avec elle les différentes versions de son scénario, du projet sélectionné par La femis à la version définitive. Son parti-pris de réalisation permettra d'engager une réflexion sur l'évolution de la place de l'auteur dans le film, de l'écriture au tournage puis au montage, et sur la place que peut prendre l'intime dans un projet documentaire.

Alice Diop, titulaire d'un DESS en sciences sociales et image, réalise des documentaires depuis cinq ans. Elle collabore actuellement à l'émission *Karambolage* sur Arte et travaille à un nouveau film, *Itinéraire d'un enfant des 3000* (prod. Mille et une films).

Jacques Deschamps, cinéaste, diplômé de l'IDHEC, a réalisé des films documentaires (*La Ville d'Hugo* - 1987, *Le Regard ébloui* - 1988, *Canova mutilé* - 1992, *Les Mahuzier autour du monde* - 1999, *Paris, 1824* - 2003, *La Victoire de Cézanne* - 2006), des longs métrages de fiction (*Méfie-toi de l'eau qui dort* - 1996, *La Fille de son père* - 2001) ainsi qu'une fiction documentée (*Don Quichotte ou les mésaventures d'un homme en colère* - 2005).

Lundi 13 octobre 14h30-17h30

Les Sénégalaises et la Sénégalaise

d'Alice Diop

«C'est au sein de leur gynécée, dit Nahulé en wolof, que les femmes de Dakar élaborent ruses et stratégies pour échapper au poids trop lourd des traditions. Par le biais d'associations économiques, les tontines, elles construisent leur indépendance économique, et se soutiennent mutuellement dans les épisodes heureux ou malheureux de leur existence. Elles y affirment et y construisent aussi leur féminité : à travers le rite du sabbar, elles exaltent leur pouvoir de séduction, rivalisent de sensualité et d'agilité dans la danse, s'initient aux secrets des plaisirs de la chair. Elles apprennent à maintenir leur place parmi les femmes, à affirmer leur pouvoir face aux hommes...

Française d'origine sénégalaise, ayant perdu ma mère trop jeune, j'apprends en compagnie de mes tantes et de mes cousines de Dakar à entendre ce que cachent les discours de soumission, je découvre au sein du gynécée de leur quartier les dessous d'une société qui fonctionne comme un jeu de mascarade».

Alice Diop

France, 2007, 56', vidéo, prod. Point du Jour



Archives, conservation et circulation des films

Débat

Est-ce que programmer des films de patrimoine en salle (documentaires et fictions) est encore une action légitime ou est-ce devenu un simple combat d'arrière-garde ?

Films parfois très connus introuvables ou difficiles d'accès, copie pellicule non accessible quand il n'existe qu'un exemplaire, plaintes récurrentes de nombreux réalisateurs ayant définitivement perdus leurs films : le temps est venu de nous interroger sur les différentes logiques de conservation des films pratiquées aujourd'hui, et pour quelles diffusions possibles ? Il ne s'agit pas d'opposer les supports vidéo, numérique et pellicule mais simplement, en compagnie de représentants de structures publiques et associatives mais aussi d'éditeurs vidéo et de distributeurs, de comprendre comment s'articulent les activités de conservation, édition et programmation de films de patrimoine à l'attention d'un large public.

Conservation et diffusion, ce double objectif est d'ailleurs inscrit dans la chartre de la FIAFF. La Fédération Internationale des Archives du Film, fondée en 1938, regroupe une majeure partie des institutions consacrant leurs activités à la sauvegarde et restauration des films. Voici un extrait de leur code éthique : «Les archives du film reconnaissent que leur devoir premier est de conserver les collections dont elles ont la charge, de les rendre en permanence accessibles à la recherche, l'étude et la projection publique, à condition que ces activités n'aillent pas à l'encontre de la bonne conservation des collections.». Or, le coût de tirage d'une copie d'un film étant très élevé, la valorisation des collections se réduit souvent à des projections à l'intérieur de l'Établissement détenteur des copies, ou à des partenariats très précis entre certains festivals et cinémathèques. Et le coût pour la sortie d'une copie pour une projection en salle en dehors de ces circuits, lorsqu'elle est possible, est souvent très important.

Outre les questions techniques et de budget, c'est la notion même de *patrimoine cinématographique*, comme souci national de conservation et de valorisation d'un bien commun, qui est mise à mal aujourd'hui.

Quelques prises de conscience au niveau national ont bien eu lieu, telle la mise en place en 1991 du *Plan Nitrate* : Le ministère de la Culture à l'initiative des Archives Françaises du Film, valida et finança pour une durée de 15 ans un plan d'accélération de sauvegarde et de restauration des films anciens appartenant aux collections des Archives Françaises du Film, de la Cinémathèque

française et de la Cinémathèque de Toulouse. Hélas cette prise en compte exceptionnelle de l'urgence patrimoniale par l'État n'a pas eu de suite.

Ces dernières structures, ainsi que plusieurs cinémathèques régionales comme celle de Bretagne ou encore les Archives Départementales continuent aujourd'hui d'être les gardiennes du patrimoine cinématographique national et, en partie, étranger. Or, malgré leur important travail, et l'instauration du dépôt légal pour les films distribués en salles (CNC) ou les films diffusés à la télévision (INA), bon nombre d'œuvres échappent à cette politique de collecte pour différentes raisons : le dépôt légal est une obligation non « sanctionnable » (ainsi moins de 40% des courts métrages y sont déposés), le manque de reconnaissance pour certains pans de la cinématographie, comme les films dits « militants » des années 70 (aujourd'hui en partie restaurés), le manque de synergie avec les collectionneurs privés et, surtout, le nombre croissant d'œuvres qui n'ont ni visa d'exploitation, ni de diffusion à la télévision. C'est le cas notamment d'une bonne partie de la production des documentaires de création, souvent réalisés dans une économie précaire et conservés dans des formats vidéos fragiles et rapidement obsolètes qui, faute de lieu de sauvegarde correcte, a disparu ou est amenée à disparaître. Des pratiques locales permettent parfois de combler ce déficit comme l'accord entre Périphérie et les Archives Départementales de la Seine-Saint-Denis pour le dépôt des films montés dans le cadre du dispositif *Cinéastes en Résidence*.

Face aux mutations de la transmission de la connaissance des œuvres, les politiques de collecte et de programmation divergent d'une région à l'autre. Ainsi la Cinémathèque de Bretagne s'est spécialisée dans l'archivage du film amateur régional suscitant un fort intérêt local du public assistant à sa programmation. Cette pratique singulière consistant à se circonscrire à des limites territoriales est révélatrice des nouvelles stratégies développées pour retrouver une cinéphilie grand public en perte de vitesse, reconstruite en partie par l'édition DVD. Cette dernière permet évidemment d'accéder à des œuvres peu ou pas visibles en salles, et suscite un intérêt croissant chez les critiques (les pages consacrées à la critique des éditions de films en DVD sont souvent plus nombreuses que celles consacrées aux comptes-rendus de festival...). Mais, si le support DVD aujourd'hui est certainement

devenu le support dominant pour la circulation des films et leur visibilité, il bénéficie des interactions fructueuses avec les conservateurs mais aussi avec les programmeurs de salles et de festivals. Les accords entre les distributeurs, éditeurs DVD et cinémathèques se multiplient comme la collaboration entre la Cinémathèque de Toulouse et Carlotta Films par exemple. Les allers-retours sont nombreux aussi entre programmeurs et projections en salles d'un côté et éditeurs vidéo de l'autre. Certaines rétrospectives de réalisateurs présentées en salles sont parfois reprises après coup en Edition Vidéo, ce qui témoigne l'importance de continuer ce type d'activité. De l'autre côté, la multiplication des titres disponibles en vidéo facilite la connaissance des films chez les programmeurs et permet parfois, à défaut, de projeter un film qui n'est pas disponible dans son format original.

Animé donc par le triple souci de la bonne conservation des

œuvres, de leur plus grande visibilité possible et de la pérennité de la projection cinématographique collective, nous proposons le temps d'un débat de comprendre la place de chacun des acteurs et d'évaluer les concordances réelles, possibles et à venir, de leurs pratiques.

Débat animé par Michèle Soullignac, directrice de Périphérie et Tanguy Perron, chargé du patrimoine à Périphérie.

Intervenants : Christophe Gauthier conservateur de la Cinémathèque de Toulouse, Béatrice de Pastre, directrice de collections aux Archives Française du Film, Gilbert Le Traon directeur de la cinémathèque Bretagne, Guillaume Nahon, directeur des Archives Départementales de la Seine-Saint-Denis, Vincent Paul-Boncourt, directeur de Carlotta Films (sous réserve).

→ **Mardi 14 octobre à 14h30**

Journée de formation en partenariat avec Images en Bibliothèques

Pour la troisième année consécutive, le savoureux duo Jean-Patrick Lebel/Cyril Neyrat animera une matinée autour du thème des Rencontres. À partir d'extraits de documentaires intégrant des écritures fictionnelles, un dialogue s'engagera sur le thème très actuel des limites entre documentaire et fiction.

L'après-midi, c'est José Luis Guerín, l'invité des Rencontres, qui prendra la parole pour animer une leçon de cinéma enrichie d'extraits de ses propres films ou de ceux de cinéastes qui ont nourri son travail.

→ **Vendredi 10 octobre**

10h00-13h00

Aux limites avec Jean-Patrick Lebel (cinéaste, président de Périphérie) et Cyril Neyrat (critique et programmeur)

14h30-17h30

Master-class José Luis Guerín

Inscription préalable à Périphérie : 01 41 50 58 27 ou
lesrencontres@peripherie.asso.fr

CALENDRIER

→ Mardi 07/10

20h30 **OUVERTURE**
AVANT-PREMIÈRE **24 City** de Jia Zhang-Ke, 107'

→ Mercredi 08/10

14h00 **ROBERT FLAHERTY**
Louisiana Story de Robert Flaherty, 77' Accompagné par Jean-André Fieschi

18h30 **KHADY SYLLA**
Une fenêtre ouverte de Khady Sylla, 52'
Le Monologue de la muette de Khady Sylla et Charlie Van Damme, 45'

21h00 AVANT-PREMIÈRE *Les Bureaux de Dieu* de Claire Simon, 122' En présence de Claire Simon

→ Jeudi 09/10

14h30 Rencontre **Parcours de producteur : Denis Freyd**

18h30 *Terre Neuvas* de Françoise Bernard, Juliette Cahen, Ariane Doublet,
Manuela Frésil et Pascal Goblot, 63' En présence des réalisateurs

20h30 **Soirée en hommage à JACQUES KRIER** En présence de Lucette Krier, Claude Guisard,
Marcel Trillat, Maurice Failevic, Tanguy Perron...

Planning familial à Grenoble de Jacques Krier, 15'
La Rue du Moulin de la Pointe de Jacques Krier, 25'
Les Matinales de Jacques Krier, 48'
Une histoire d'amour de Jacques Krier, 51'

→ Vendredi 10/10

Atelier public (sur réservation) **Journée de formation :**
10h00-13h00 **Aux limites** Animé par Jean-Patrick Lebel et Cyril Neyrat

14h30-17h30 **Master class José Luis Guerín**
18h00 *Innisfree* de José Luis Guerín, 110' En présence de José Luis Guerín

21h00 AVANT-PREMIÈRE *Bienvenue à Bataville* de François Caillat, 90' En présence de François Caillat

→ Samedi 11/10

14h30 **JOSÉ LUIS GUERÍN**
Tren de sombras - El Espectro de Le Thuit, de José Luis Guerín, 88' En présence de José Luis Guerín

17h00 *En construcción* de José Luis Guerín, 125'

20h30 *Dans la ville de Sylvia* de José Luis Guerín, 84'
Unas Fotos en la ciudad de Sylvia de José Luis Guerín, 67' ... Avec accompagnement musical original de Sophie Amiard et Glenn Marzin

→ Dimanche 12/10

14h30 **ROBERT FLAHERTY**
In the Land of the War Canoes d'Edward S. Curtis, 47'

17h30 *Nanouk l'Esquimau* de Robert Flaherty, 55' Accompagnés par Jean-André Fieschi

20h30 *Industrial Britain* de Robert Flaherty, 22'
L'Homme d'Aran de Robert Flaherty, 80' Accompagnés par Jean-André Fieschi

20h30 AVANT-PREMIÈRE *Puisque nous sommes nés* de Jean-Pierre Duret et Andrea Santana, 90' En présence de Jean-Pierre Duret et Andrea Santana

→ Lundi 13/10

14h30 **Atelier documentaire de La fémis**
Atelier public (sur réservation) *Les Sénégalaises et la Sénégalaise* d'Alice Diop, 56' En présence d'Alice Diop et Jacques Deschamps

18h30 **JOSÉ LUIS GUERÍN**
Unas Fotos en la ciudad de Sylvia, 67'

20h00 **SOIRÉE ART GRANDEUR NATURE**
Petite Espagne de Sophie Sensier, 60' En présence de Christophe Atabekian et Sophie Sensier
Ciudad del Mar de Christophe Atabekian, 75'

→ Mardi 14/10

14h30 **Débat : Archives, conservation et circulation des films** Modération : Michèle Souignac, Tanguy Perron

18h30 **COURTS MÉTRAGES**
Ryan de Chris Landreth, 13'

INÉDIT *Panamarenko : Portrait en son absence* de Claudio Pazienza, 27'
The Unknown Secret of Sylvester Stallone de Pascal Goblot, 15' En présence de Pascal Goblot

20h30 **CLÔTURE**

AVANT-PREMIÈRE *Z32* d'Avi Mograbi, 81' En présence d'Avi Mograbi

Périphérie

Centre de création cinématographique

Vingt ans de soutien à la création documentaire

Grâce à l'appui de Conseil général de la Seine-Saint-Denis, Périphérie soutient la création documentaire depuis plus de vingt ans.

Outre les Rencontres du cinéma documentaire qui se sont développées depuis treize ans en partenariat avec les salles du département, son action est structurée autour de trois pôles :

L'éducation à l'image qui développe une activité d'ateliers scolaires et organise des stages de formation pour les médiateurs culturels.

La mission patrimoine qui valorise le patrimoine cinématographique documentaire en Seine-Saint-Denis et met ses compétences à disposition des acteurs culturels du département.

Cinéastes en résidence qui offre des moyens de montage aux projets retenus et permet aux résidents de bénéficier d'un accompagnement artistique et technique. Ce dispositif est prolongé par une action culturelle autour des films accueillis.

périphérie

CENTRE DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Association Loi 1901

Président : Jean-Patrick Lebel

Direction : Michèle Soullignac

Education à l'image : Philippe Troyon et Julien Pornez

Mission Patrimoine : Tanguy Perron

Cinéastes en résidence : Michèle Soullignac et Jeanne Dubost

Les Rencontres du cinéma documentaire : Corinne Bopp et Abraham Cohen

87 bis rue de Paris – 93 100 Montreuil – Tél : 01 41 50 01 93 / Fax : 01 48 59 36 32 / www.peripherie.asso.fr

Une manifestation de Périphérie,

en partenariat avec le Conseil général de la Seine-Saint-Denis,
avec le soutien financier du Conseil régional d'Ile-de-France,
et de la Procirep - société des producteurs.

Cette édition, **Aux limites**, est organisée avec le cinéma municipal Georges Méliès à Montreuil, avec le concours de la Ville de Montreuil et d'Images en Bibliothèque, en partenariat avec Positif, l'Humanité, l'École nationale supérieure des beaux-arts, La fémis, l'Ina - Institut national de l'audiovisuel et la Scam - Société civile des auteurs multimédia.

Cinéma Georges Méliès - Montreuil

Centre commercial de la Croix-de-Chavaux – patio central // M° Croix-de-Chavaux – Ligne 9 - Tél : 01 48 58 90 13

Le cinéma à l'œuvre en Seine-Saint-Denis

Le Conseil général de la Seine-Saint-Denis s'engage en faveur du cinéma et de l'audiovisuel de création à travers une politique dynamique.

Cette politique prend appui sur un réseau actif de partenaires et s'articule autour de plusieurs axes :

- le soutien à la création cinématographique et audiovisuelle,
- la priorité donnée à la mise en œuvre d'actions d'éducation à l'image,
- la diffusion d'un cinéma de qualité dans le cadre de festivals et de rencontres cinématographiques en direction des publics de la Seine-Saint-Denis,
- le soutien à la création et à la modernisation des salles de cinéma ainsi qu'à leur dynamique de réseau,
- la valorisation du patrimoine cinématographique en Seine-Saint-Denis,
- l'accueil de tournages par l'intermédiaire d'une Commission départementale du film.

« Les Rencontres du cinéma documentaire » s'inscrivent dans ce large dispositif de soutien et de promotion du cinéma.

POSITIF

l'Humanité

Bibliothèque

Beaux-arts
de Paris

La fémis

ib

ina

Scam*

SENGAL
CINÉMA

PROCIREP
Société des producteurs
de cinéma et de télévision

Le droit de
la copie privée

ile de France

Seine-Saint-Denis
Conseil Général