

# 26<sup>èmes</sup> RENCONTRES DU CINÉMA DOCUMENTAIRE

DU 24 AU 30  
NOVEMBRE 2021

CINÉMA LE MÉLIÈS  
À MONTREUIL



**ÉDITORIAUX 3**

**CETTE HISTOIRE**

**C'EST AUSSI LA NÔTRE 8**

**LES FILMS 13**

**FILM D'OUVERTURE 14**

**FILM DE CLÔTURE 16**

**MANUELA FRÉSIL, INVITÉE 18**

**FILMS EN LIGNE 63**

**AUTOUR DES FILMS 68**

**CALENDRIER 76**

## **ÉLOGE DU PARTAGE**

En 2020, grâce notamment au soutien renforcé du Département dans le cadre de son plan de rebond, de nombreuses structures culturelles ont pu maintenir leur activité et proposer une version en ligne ou hybride de leurs événements. Après une 25<sup>e</sup> édition entièrement numérique, je me réjouis que le public des Rencontres du cinéma documentaire puisse retrouver la salle de cinéma et le plaisir des émotions partagées.

Les Rencontres sont un temps fort de l'activité que l'association Périphérie mène tout au long de l'année en faveur de la création, avec l'accueil de résidences de cinéastes documentaristes et la réalisation des « observatoires documentaires », films collectifs tournés avec des habitant.e.s qui se saisissent de l'outil cinématographique pour donner à voir l'invisible.

La thématique de cette 26<sup>e</sup> édition, « Éloge du partage », résonne fortement avec les valeurs portées par l'association. Elle est visible dans les œuvres présentées cette année, qui ont pour caractéristique d'avoir été réalisées « avec » les personnes filmées, proposant ainsi une expérience de démocratie en acte. Cet « éloge du partage » se prolonge aussi en salle à l'issue des projections, lors de stimulants échanges avec le public. Pour aller plus loin, dans la lignée de cette thématique généreuse et engagée, les Rencontres organisent également un atelier de pratique documentaire avec le Centre social Espéranto de Montreuil. Enfin, comme l'an dernier, Périphérie lance un appel à films amateurs et invite chacun à s'emparer de la caméra et à proposer un film de 2 minutes.

Je salue l'ensemble de ces initiatives qui font écho aux ambitions de notre politique culturelle et contribuent à faire de la Seine-Saint-Denis un territoire culturel, inclusif et solidaire. Elles viennent enrichir le Mois des images, que le Département initie dès cette année et souhaite fortement développer en 2022, pour mettre en lumière le dynamisme de l'écosystème de l'image sur notre territoire.

Avec Karim Bouamrane, Vice-président chargé de la culture, nous vous souhaitons à toutes et tous d'excellentes Rencontres.

**STÉPHANE TROUSSEL**  
PRÉSIDENT DU DÉPARTEMENT  
DE LA SEINE-SAINT-DENIS



Les Rencontres du cinéma documentaire de Périphérie n'ont pas de raison d'être sans votre présence. Nous sommes heureux grâce à cette magnifique programmation, de pouvoir vous retrouver enfin. Il n'y a pas de cinéma sans partage. Cela pourrait être un manfesté. Ce sera en tout cas le thème de ces Rencontres qui ont choisi de mettre en avant une manière de faire qui trouve une nouvelle nécessité aujourd'hui. Confronté à la toute-puissance du politique et aux menaces qui pèsent sur la démocratie et nos libertés, le cinéma invente ou revisite sans cesse les formes. Le partage du cinéma, entre tous ses acteurs, interroge autant l'acte de filmer que sa fonction dans la société, qu'il met en récit et nous aide à questionner. Nous ne sommes pas là pour nous engluer dans la reproduction du réel, mais pour nous y confronter. Nous ne sommes pas hors du temps, au contraire. Et si le cinéma filme la mort en direct, comme l'affirmait Cocteau, au sens où il filme le temps, il est avant tout vivant, au cœur de la cité, de ses enjeux et de ses luttes.

DANIEL CLING  
CINÉASTE,  
CO-PRÉSIDENT DE PÉRIPHÉRIE



Le cinéma direct, cinéma documentaire de l'implication des corps, du déploiement au présent de l'action, met en jeu avec force la relation entre ceux.elles qui filment et les personnes filmées. Filmer « avec » l'autre est sa raison d'être, le centre à partir duquel s'établissent les mises en scène du réel possibles, admises, souhaitables.

Les films que nous présentons partent de ces postulats et en repoussent les limites, en actualisent les prérequis. Le statut d'auteur.e y est remis en cause, remis en jeu avec des amateurs, des femmes et des hommes qui se réapproprient leur récit de vie en prenant leur part de la création du film. Ces films sont « faits ensemble ». La caméra peut s'échanger, circuler, être partagée ; la voix off s'écrire à quatre mains ; la mise en scène se concevoir et se mettre en œuvre à chaque étape, de part et d'autre de la caméra.

Ce bouleversement profond des pratiques cinématographiques trouve son origine dans les expériences du cinéma militant et son développement dans le champ de l'anthropologie visuelle. C'est au sein de cette discipline que s'expérimente, parallèlement et en lien avec les évolutions du cinéma documentaire, un travail de décolonisation des esprits et des pratiques, la possibilité pour les communautés de se représenter elles-mêmes. Démarche politique assumée, joyeux partage de leur fabrication, ces films réactivent cette démocratie en acte. Inscrits dans la modernité du cinéma documentaire, ils contribuent à en définir de nouveaux contours.

Ce sont toutes ces dimensions du partage, de sa formulation et des films qui en sont de stimulants exemples que proposent la programmation, les moments d'échange autour des films et les textes de ce catalogue.

**CORINNE BOPP**  
DÉLÉGUÉE GÉNÉRALE





# ÉLOGE DU PARTAGE

# CETTE HISTOIRE C'EST AUSSI LA NÔTRE

CAROLINE ZÉAU

MAÎTRESSE DE CONFÉRENCES ET RESPONSABLE  
DU MASTER « LE DOCUMENTAIRE : ÉCRITURES  
DU MONDE CONTEMPORAIN » À L'UNIVERSITÉ DE PARIS,  
CO-PRÉSIDENTE DE PÉRIPHÉRIE

L'air du temps exige la souveraineté narrative. Les peuples et les communautés invisibilisés, minorisés, marginalisés et tenus au silence ne veulent plus être racontés par d'autres. « Ce qui nous concerne nous inclut », telle est leur revendication. Au Canada, dans le contexte du processus de réconciliation entre les peuples autochtones et non-autochtones, une charte des « protocoles et chemins cinématographiques »<sup>1</sup> a été rédigée en 2019 pour substituer à l'Indien du western, objet des fantasmes de l'homme blanc, l'entièrre expression de la culture et des histoires des Premiers peuples. « Respect - réciprocité - responsabilité - consentement » sont les principes qui fondent ces protocoles ; ils induisent la collaboration, la participation – « prendre part », « apporter une part », « recevoir une part »<sup>2</sup> – et le partage.

Ceci apparaît comme l'aboutissement d'un long processus au cours duquel les peuples autochtones se sont familiarisés avec les pratiques médiatiques pour répondre à leurs besoins spécifiques de visibilité, de mémoire, de transmission et de création. Faye D. Ginsburg décrit ainsi ce processus émancipateur :

*« Le cinéma, la vidéo et la télévision [...] offrent aussi la possibilité de "répondre" aux schémas coloniaux qui ont été créés pour contenir les autochtones, en les dépassant. Bien sûr, ce ne sont pas les technologies elles-mêmes qui rendent cela possible, mais le moment et le contexte social de leur développement. En dépit de son aisance avec la caméra, la participation d'Allakariallak au film de Flaherty n'a pas été reconnue et les structures qui lui auraient permis de faire son propre usage de la "Aggie" [c'est le nom qu'il donnait à la caméra n.d.r.] n'existaient*

*pas. Alors que pour les Inuits qui, cinquante ans plus tard, étaient politiquement mobilisés et conscients de leur assujettissement, l'accès à un satellite a été crucial pour relier les communautés à travers l'Arctique (et le Canada) de manière culturellement et politiquement puissante ».*<sup>3</sup>

« Rien sur nous sans nous » peut aussi être entendu comme l'expression d'une violence – ce qu'elle est indéniablement – voire d'un rejet, d'une fermeture, comme l'invalidation de la curiosité pour l'autre, inséparable d'une certaine extériorité, qui fonde le geste documentaire et comme la négation de la légitimité du ou de la documentariste, de son droit à filmer l'autochtone s'il ou elle n'est pas autochtone, l'Africain s'il ou elle n'est pas africain.e, le migrant s'il ou elle n'est pas migrant.e, la femme s'il est homme, la personne LGBTQ s'il ou elle est hétérosexuel ou cisgenre...

De cette lecture résulte une crise de la légitimité, en particulier chez les jeunes documentaristes contemporains de ces luttes pour le droit à se représenter soi-même, dont ils partagent les revendications. Or, parce que le rapport à l'autre y est depuis longtemps taraudé par la culpabilité d'avoir été, d'abord, un outil de prédateur au service de l'ordre colonial, il se trouve que le documentaire est celui de tous les arts de la représentation qui détient la plus grande expertise de la participation. Au « film d'exposition », qui épingle l'indigène et cultive la distance entre filmeur et filmé, a succédé dans les années 1960 le « cinéma de participation » et les potentialités de la « caméra participante » (Luc de Heusch, 1962) qui est apparue comme la réponse au caracte-

terie irréductible de l'altérité : pour Jean Rouch et pour d'autres avec lui, participer et faire participer fut le moyen de rendre l'extériorité désirable en partageant les bénéfices (politiques, thérapeutiques, épistémologiques) du travail du film. En réalité, la période « décoloniale » que nous traversons, aussi turbulente qu'elle puisse paraître, n'est dans ce domaine que le deuxième temps d'une réflexion sur les enjeux éthiques et politiques de la mise en scène documentaire suscités par le basculement postcolonial. Partager la mise en scène, déléguer l'usage de la caméra : l'idée et les pratiques ne sont pas nouvelles mais, amplifiées par le moment technologique, elles sont devenues indissociables des questions de représentation liées aux courants de pensée qui animent notre présent politique.

Le partage de la mise en scène revient à fabriquer collectivement un film qui soit un espace de reconnaissance. « Reconnaître quelqu'un est lui faire une place en un lieu qu'on est prêt à partager » a écrit Joëlle Zask et c'est ce qui est à l'œuvre dans le film de Manuela Frésil intitulé *Nous, les femmes du Château Rouge*. La scène inventée est une laverie, un espace traditionnellement féminin, une alcôve d'étoffes porteuses de leurs histoires. C'est un espace précaire mais protecteur, un écrin pensé pour accueillir les témoignages de leurs inavouables vulnérabilités. La reconnaissance qui est à l'œuvre ici est bien sûr emblématique du désir de la cinéaste de co-habiter, en dépit des différences, dans le même monde, en commençant par écouter leurs épopées, mais elle opère aussi entre les femmes qui y prennent part. À l'issue d'ateliers d'écritures orales, desti-

nés à recueillir un matériau documentaire, la réalisatrice a écrit ces récits avant de procéder, dans un deuxième temps, à une redistribution des « rôles » destinée à distancier et donc à rendre possible l'expression, sans dommage pour leur fierté, des échecs et des souffrances intimes liées à leur condition de femmes en exil. Le travail de répétition préalable à l'interprétation de ces histoires donne lieu à la cristallisation de ce « nous » du titre : l'histoire dite, c'est celle d'une autre mais chacune d'entre elles l'a vécu et il faudra affronter ensemble la difficulté de la dire pour répondre à la nécessité d'être entendues. Des fragments d'histoires s'emboîtent, les rôles s'échangent – « Je suis Michelle et je joue le rôle de Sarah... » – une chaîne se crée entre les corps, les gestes et les regards accompagnant les paroles de l'autre, à l'affut de l'émotion qui est là, tout au bord, prête à trahir. Ainsi, la mise en scène rétablit une communauté de destins à partir d'histoires solitaires initialement collectées au cours d'un modeste travail d'atelier. Et, incidemment, elle renoue avec la porosité entre scène et public qui caractérise les formes spectaculaires africaines qui engagent toute la communauté.

Comme Manuela Frésil, **Mehdi Sahebi**, le réalisateur de *Mirr* est extérieur à la communauté qu'il filme, celle des paysans Bunong au Cambodge qui ont été dépossédés de leurs terres au profit des entreprises de caoutchouc. Dans les deux cas les discussions collectives sur l'implication que requiert ce travail commun nous sont montrées et le passage par le jeu rend le partage possible et permet le retour aux théâtralités populaires, fondées sur l'oralité.

Le projet du film est d'abord exposé à l'assemblée des villageois, avec l'aide de Binchey, un paysan qui, le premier, a accepté d'y prendre part, devenant ainsi l'*alter ego* du cinéaste en même temps que le personnage principal. Au cours de cette première discussion collective, la question de l'utilité du film pour la communauté est posée par un paysan et les villageois, guidés par l'aîné du village, décident qu'ils doivent collectivement prendre part au film car il permettra de faire connaître leur tragédie dans le monde. Dès lors, chaque scène reconstituée, et dont le contenu fut décidé en fonction de discussions entre Binchey, sa famille et d'autres villageois, sera soumise à l'évaluation de l'assemblée, réunie pour ce rituel devant un poste de télévision. Les discussions, qui se transforment parfois, devant la caméra, en d'incroyables exercices de psychodrame, appellent de nouvelles scènes et chaque étape est ponctuée par le chant de l'aîné du village soutenant les efforts de Binchey pour exprimer leur souffrance. À la fin, les villageois réunis expriment leur approbation face à la caméra : « tout est vrai », « je suis d'accord avec le film, et vous ? » et « cette histoire c'est aussi la nôtre ». Là encore, même si le film ne peut pas changer leur réalité, la reconnaissance de leur drame a eu lieu. Impuissants à maintenir l'équilibre économique de leur village, ils ont pu œuvrer collectivement à son inscription dans l'histoire. En partageant le récit incarné de leur déchéance, ils redeviennent les acteurs de leur vie. Le film prolonge la réflexion menée par les ethnologues-cinéastes pour rétablir la continuité et le dialogue entre les peuples notamment grâce à l'usage du feed-back qui pour Jean Rouch garantissait une « participation

totale ». Il témoigne de la collaboration pleine et entière de la communauté, depuis l'intention initiale qui prend en charge ses besoins jusqu'à la réception du film par l'assemblée des participants elle-même réunie pour l'occasion. Dès lors l'extériorité inhérente à l'acte de filmer l'autre se négocie d'abord depuis l'intérieur de la communauté et postule que ses membres en seront les premiers spectateurs.

*My Afghanistan* de Nagieb Khaja commence par le constat que l'histoire de la guerre dans ce pays a toujours été racontée par d'autres, en l'occurrence les militaires occidentaux qui y ont pris part. Pour remédier à cela le réalisateur décide d'engager des civils qui y sont confrontés quotidiennement et de leur déléguer le pouvoir de produire leurs propres images en leur confiant des téléphones portables. Ce faisant, il leur délègue aussi le danger et la responsabilité de la mise en scène en milieu hostile. Cet ultime partage, en prenant le risque de l'amateurisme, déploie une esthétique du fragment, du décadrage, de l'adresse à la caméra, de la séparation qui exprime la difficulté de voir sans le truchement d'un « autre », d'imaginer ce que cet autre pourrait y voir, de se dédoubler, chacun à sa manière, pour rétablir la médiation que le cinéma permet. Le caractère accidenté des images n'est plus contingent, il évoque l'extrême difficulté de préserver, dans la réalité chaotique de la guerre, ce qui maintient en vie. Les images pixellisées, saccadées, latentes disent l'inscription de la précarité de leur mode de production dans la matérialité de l'image. De révolution en coup d'état documentés sur internet, elles sont

devenues le signe immédiatement reconnaissable de l'instabilité du monde et du besoin impérieux pour celles et ceux qui les produisent de lutter contre les représentations dominantes, les discours officiels ou les simplifications médiatiques. Le film montre aussi l'inconfort et l'inquiétude du réalisateur, impuissant et tenu à l'écart d'une mise en scène qu'il a lui-même initiée par cet ultime geste de délégation.

Aujourd'hui chacun peut revendiquer le droit d'être filmé et de dire « nous » en produisant ses propres images. La décentralisation des moyens cinématographiques que Mario Ruspoli appelait de ses vœux se poursuit, radicalement, avec l'exigence de décoloniser, profondément, les représentations. Mais ce faisant, il est aussi nécessaire de poursuivre la voie ouverte par le cinéma direct, celle d'une poïétique du partage, de la participation et de la fraternité, d'un cinéma capable d'autocritique et de prendre en charge toutes les dimensions de l'altérité, un cinéma déterminé à réduire la distance entre les êtres et les peuples et à partager la responsabilité de la réconciliation.

1 Un guide de production médiatique pour la collaboration avec les communautés, culture, concepts et histoires des peuples des Premières nations, Métis et Inuits. 2019

2 Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Le bord de l'eau, coll. Les voies du politique, 2011.

3 Faye D. Ginsburg, « Screen memories. Resignifying the Traditional in Indigenous Media », in *Media Worlds : Anthropology on New Terrain*, Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin (dir.), Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002, p. 51.



**9 M<sup>2</sup> POUR DEUX** 64   **L'ARGENT NE FAIT PAS LE BONHEUR DES PAUVRES** 26   **AVANT QUE LE CIEL N'APPARISSE**\* 30   **BLANC NINJA** 71   **LE BON GRAIN ET L'IVRAIE** 24   **CHANG** 16   **L'ÉCUME DES MÈRES** 64   **ENTRÉE DU PERSONNEL** 22   **FADING** 32   **FAMOURAS**\* 34   **LES FEMMES DU SOLEIL : UNE CHRONOLOGIE DU REGARD** 65   **FINDING PHONG** 65   **INLAND SEA** 66   **LESSONS FROM A CALF**\* 36   **MADAME SAÏDI**\* 38   **ME MISS ME**\* 40   **MIRR** 14   **MY AFGHANISTAN, LIFE IN THE FORBIDDEN ZONE**\* 42   **NOUS LA MANGERONS, C'EST LA MOINDRE DES CHOSES**\* 44   **NOUS, LES FEMMES DU CHÂTEAU ROUGE**\* 28   **OF LAND AND BREAD**\* 46   **LE PENDULE DE COSTEL**\* 48   **POUR DE VRAI** 20   **RIEN À FOUTRE**\* 50   **RIO DE VOZES**\* 52   **SI BLEU, SI CALME – LA PRISON INTÉRIEURE** 66   **SILABARIO** 67   **SOY LIBRE** 54   **STELLA**\* 56   **SUBSTITUTE**\* 58   **SYMPHONY OF THE URSUS FACTORY** 67   **ZONA FRANCA** 60

DE MEHDI SAHEBI

# MIRR

FILM  
D'OUVERTURE

Suisse/Cambodge, 2016, 91',  
DCP, VOSTF, prod. et  
dist. Cinéma Copain

**Mehdi Sahebi, vous êtes ethnologue de formation, comment avez-vous réalisé un film distribué en salles ?**

*Mirr* a été pensé dès le début comme un projet de cinéma. L'idée qu'un film ethnographique est « scientifique », « objectif » et destiné uniquement au contexte de la recherche est complètement dépassée. L'anthropologie visuelle discute depuis des décennies et reconnaît que, tant dans les médias visuels que dans les textes, la subjectivité de l'auteur est toujours présente.

**Comment avez-vous choisi votre sujet ?**

C'était un projet de recherche de l'Université de Lucerne à la base. Dans le cadre d'un financement du Fonds national suisse (FNS), on m'a demandé de réaliser un film sur le thème de « l'appropriation des terres » des Bunong au Cambodge, c'est-à-dire le problème de l'expropriation des agriculteurs cambodgiens par des multinationales. Je me suis senti très concerné, surtout par Binchey, le principal protagoniste. Peut-être parce que j'ai été forcé de fuir l'Iran dans les années 80

et que j'ai fait, en quelque sorte, l'expérience d'être forcé de partir de chez moi. Les Bunong ne perdent pas seulement leurs terres, mais aussi leur culture, au nom d'un soi-disant « développement ». Binchey s'oppose à son sort, ne recule pas. Cela m'a vraiment impressionné et je peux très bien m'identifier à lui.

**Assez rapidement, les paysans se demandent en quoi le film peut leur être utile. Est-ce que c'est une question que vous vous êtes posée ?**

C'était un grand coup de chance pour moi qu'un jeune agriculteur ait posé cette question lors d'une réunion convoquée par les anciens du village. C'était très important pour moi que le processus de coopération entre mon protagoniste et moi, et surtout les réflexions qui ont eu lieu dans ces réunions, soient présents dans le film. J'ai trouvé passionnant que l'agriculteur pose la question fondamentale de ce qu'un tel film peut accomplir, pour lui et sa communauté. En tant que cinéaste, elle me préoccupe aussi. Même si je suis convaincu que le monde ne

peut pas changer grâce au cinéma, je pense que nous pouvons au moins influencer la perception d'un sujet.

**Dans votre documentaire, la limite entre la mise en scène et l'observation est floue. D'ailleurs, les habitants se demandent s'ils réussiront à jouer à être eux-mêmes. Vous avez gardé dans le film ce passage qui montre les enjeux de construction du documentaire, pourquoi ?**

Lors du premier travail de recherche sur place, je me suis aperçu que ce ne serait pas possible d'assister spontanément à des événements significatifs, qui ne peuvent pas être anticipés et n'ont presque jamais eu lieu pendant la courte période de mon séjour. De surcroît, les représentants des entreprises de caoutchouc ne voulaient pas être filmés. Toutes les mises en scène et les dialogues du film sont basés soit sur des conversations avec Binchey, les membres de sa famille

et d'autres villageois, soit sur des observations que j'ai faites. J'ai discuté toutes les scènes avec Binchey parce que je voulais savoir ce qu'il considérait comme important. Peu à peu, j'ai embarqué tout le village dans ce processus. D'où la scène de l'assemblée dans laquelle Gilang, le doyen du village, demande au village entier de soutenir le film. Cette scène est purement documentaire. Pendant que je tournais, je savais que ce serait une scène du film, dans laquelle la communauté réfléchit à son propre rôle dans le projet et avec laquelle je pourrais indirectement montrer le processus cinématographique lui-même.

PROPOS RECUEILLIS EN JANVIER 2017  
PAR PASCALINE SORDET

- Sortie en salles le 9 novembre 2016 (Suisse)
- Festival Jean Rouch, 2017



DE MERIAN C. COOPER  
ET ERNEST B. SCHOEDSACK

# CHANG

FILM  
DE CLÔTURE

États-Unis, 1927, 70', DCP, muet,  
prod. Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack,  
dist. Les Films du Paradoxe

À l'instar de *Nanook l'esquimau* de Robert Flaherty, *Chang* est un « documentaire romancé », un documentaire en grande partie mis en scène. Il raconte l'histoire de la famille de Kru, habitants de Siam – la Thaïlande d'aujourd'hui, confrontée, avec les autres villageois, à la nature hostile de la jungle (panthères, tigres, serpents...). Le récit est mené tambour battant, avec un rythme et une dynamique qui n'ont rien à envier aux fictions les plus haletantes. Le fait qu'en 1933 Cooper et Schoedsack réaliseront *King Kong*, leur chef d'œuvre, ne saurait être sans lien avec ce film. En effet, les deux hommes, avec *Chang*, misent sur l'émerveillement du public et négligent, avec bonheur, la mission pédagogique trop souvent attachée aux documentaires. Si l'enchantement est toujours intact, il faut cependant, au spectateur d'aujourd'hui, accepter une relation aux bêtes qui s'inscrit dans un moment historique heureusement

dépassé. Ici, il n'y aura pas de carton spécifiant « qu'aucun animal n'a été blessé pendant le tournage du film » mais bien plutôt « un nombre impressionnant d'animaux a trouvé la mort dans ce film ». Pour autant, nulle inutile cruauté ici, où la présence animale est centrale. Cette présence donne au film, sans ambiguïté, sa dimension véritablement « documentaire », de surcroît lorsque les plans réunissent proies et prédateurs, hommes et bêtes.

En effet, pour tourner, sans aucun effet spécial, les cinéastes ont réalisé d'acrobatiques et dangereuses prouesses. En témoignent un gros plan d'un tigre qui, selon toute vraisemblance, se frotte le museau sur la caméra, une scène où le troupeau d'éléphants fonce directement sur une caméra à ras le sol, puis détruit un village sur pilotis, ou encore plusieurs scènes comiques mettant en vedette Bimbo, le singe de la famille. Ce sont des scènes dont

l'apparente simplicité ne doit pas nous tromper : elles étaient, avec les moyens techniques du muet, assurément très difficiles à tourner, et avaient toutes les chances d'impressionner les spectateurs.

On comprend aisément la présence de *Chang* dans la seconde catégorie « meilleur film » des Oscars et son succès public. Ainsi, en plus de ses qualités esthétiques, le film témoigne d'une époque où plusieurs régions du monde restaient inconnues où ne se risquaient que de rares et téméraires explorateurs.

ALEXANDRE LECLERC  
CINE-HISTOIRE.CA, 3 DÉCEMBRE 2019

- Sortie en salles le 29 avril 1927 (États-Unis)
- Nomination Academy Awards, 1929



L'INVITÉE DE  
 CETTE 26<sup>E</sup> ÉDITION

# MANUELA FRÉSIL



© D.R.

Formée au montage à la Fémis, Manuela Frésil réalise des films documentaires depuis plus de 20 ans et anime de nombreux ateliers de cinéma. Elle y mène un travail de recueil de parole, y propose une participation active aux premières étapes de ses projets. Elle explique : « Je filme avec les gens et je suis responsable de ce qu'il.elle.s partagent, de ce qu'il en advient. Mais nous sommes, ensemble, co-auteur.e.s de la mise en scène. » *Nous, les femmes du Château Rouge*, dont nous projetons un nouveau montage de 2021, met en relief, sur un mode qui emprunte au théâtre, les destins des femmes africaines de la Goutte d'Or qui se sont confiées à la cinéaste. À partir des récits de chacune, la mise en scène est pensée et composée en commun. Dans le cadre des Rencontres, cinq films sont projetés, notamment ses trois documentaires les plus récents qui ont connu un remarquable parcours, en salles et à la télévision. Pour une master classe en dialogue avec la cinéaste Dominique Cabrera, Manuela Frésil revient sur ses films qui « sont nés d'un questionnement, d'un trouble, d'une sidération parfois. »

## FILMOGRAPHIE

- **Nous, les femmes du Château rouge**  
(montage 2021)
- **L'argent ne fait pas le bonheur des pauvres**  
(2020)
- **Le bon grain et l'ivraie**  
(2019)
- **Entrée du personnel**  
(2011)
- **Les Nuits de la préfecture**  
(2010)
- **Voisine(s)**  
(2008)
- **Pour de vrai**  
(2003)
- **Si loin des bêtes**  
(2003)
- **Notre campagne**  
(2000)
- **Seconde Épouse**  
(1993, fiction)
- **Terre-Neuvas**  
(1992, réal. collective)

DE MANUELA FRÉSIL  
INVITÉE

# POUR DE VRAI

France, 2003, 52', DCP,  
prod. Les Films du village,  
dist. Zaradoc Films

Jeu extrêmement codifié, la « partie de Barbie » s'apparente à une potion magique : prenez un héros, un ami, un méchant, une fin et surtout de nombreuses péripéties qui rendent l'histoire palpitante. Ces règles sont appliquées à la lettre par Louise et Simone (11 et 12 ans), qui récusent le côté « vie en rose » de Barbie et inventent un conte loufoque et cruel, sorte de sitcom décalée : Ken viole la nièce de sa femme ; il s'en suit un quiproquo digne des pires mélodrames...

Manuela Frésil nous fait ainsi découvrir le monde vu par sept fillettes de 6 à 12 ans. Nous les regardons avec amusement et un brin de nostalgie inventer, raconter et interpréter des histoires où se mêlent contes de fées et réalité parfois très crue. Amour et mariage sont au rendez-vous mais, dans le jeu du « pour de vrai », les clichés du bonheur côtoient des thèmes plus surprenants : l'homosexualité, la mort, la solitude, le suicide, la

folie... À travers leurs mises en scène, les fillettes recomposent l'image qu'elles se font de l'univers des adultes et se créent un double qui n'est ni tout à fait l'une d'elles, ni tout à fait autre, mais dont les problèmes se résolvent toujours. Par le biais du populaire mannequin siliconé, Manuela Frésil traque aussi le processus de création : comment et pourquoi invente-t-on une histoire ? Quelles en sont les règles ? Pourquoi finissons-nous par nous en désintéresser ?

- *Depuis que j'ai perdu mon amant, je me sens seule.*
- *T'as qu'à t'en acheter un autre !*

« J'ai entrepris ce travail documentaire pour comprendre ce qui se passe derrière la porte de la chambre des petites filles quand elles jouent avec leur Barbie. Jouer, se raconter des histoires, jouer à se raconter des histoires : comme toutes

les petites filles, cela avait été le privilège de mon enfance, mais j'avais oublié. Je leur ai donc demandé d'inventer pour moi, j'ai regardé et j'ai écouté. J'ai découvert que l'image que l'on m'a renvoyée, enfant, de Barbie femme-objet n'était pas vraie. Le corps sexué de femme de Barbie, les enfants l'utilisent pour se projeter et malgré des stéréotypes de genre, s'inventer des histoires de femmes puissantes ».

MANUELA FRÉSIL

ARTE MAGAZINE, JUIN 2003



DE MANUELA FRÉSIL

INVITÉE

# ENTRÉE DU PERSONNEL

France, 2011, 59', DVD,  
prod. Ad libitum, dist. Shellac

« Au début, on pense qu'on ne va pas rester. Mais on change seulement de poste, de service. On veut une vie normale. Une maison a été achetée, des enfants sont nés. On s'obstine, on s'arc-boute. On a mal le jour, on a mal la nuit, on a mal tout le temps. On tient quand même, jusqu'au jour où l'on ne tient plus. C'est les articulations qui lâchent. Les nerfs qui lâchent. Alors l'usine vous licencie. À moins qu'entre-temps on ne soit passé chef, et que l'on impose maintenant aux autres ce que l'on ne supportait plus soi-même. Mais on peut aussi choisir de refuser cela. »

Le vrai film gore de la semaine n'est pas le remake d'*Evil Dead*, mais *Entrée du personnel*, documentaire sur un abattoir industriel en Bretagne. On a déjà vu de telles scènes, au moins depuis *Le Sang des bêtes* de Franju, mais jamais aussi précisément le travail de la mort à la chaîne.

Vision éprouvante, dont la résultante inéluctable est le bout de viande méconnaissable dans la barquette de supermarché. C'est la répétition de ce massacre industriel ordinaire segmenté en micro-étapes qui rend le film si obsédant. Mais au-delà de la dimension esthético-horrifique, c'est surtout un film sur les ouvriers et ouvrières de cet abattoir : « l'enjeu de ce film est bien la question du travail », dit Manuela Frésil. On touche du doigt non seulement la pénibilité du travail dans un tel environnement, malgré son aseptisation, mais aussi l'accélération pharamineuse des cadences qui tend à transformer en robots les humains qui ne peuvent pas (encore) être remplacés par de vraies machines. On jurerait d'ailleurs que certaines séquences sont accélérées. Cela a des conséquences directes sur la santé des ouvriers : problèmes moteurs (tendinites et autres douleurs incapacitantes) et psychologiques (cauchemars).

Un double travail de destruction du vivant :  
d'un côté les bêtes, de l'autre les humains.  
Aucun n'en sort gagnant.

On peut être un peu dérouté par la rareté de témoignages directs de ces ouvriers, le plus souvent remplacés par leurs voix off, manifestement écrites et lues plutôt que dites spontanément. Ce procédé participe de la différence de ce documentaire fort, dont la plus belle séquence est filmée en plein air : côte à côte, des ouvriers miment leurs actions répétitives dans la chaîne de l'usine. Pantomime poétique qui est le supplément d'âme de cette symphonie de la mort industrielle.

VINCENT OSTRIA  
LES INROCKUPTIBLES, 30 AVRIL 2013

- Sortie en salles le 1<sup>er</sup> Mai 2013
- Grand prix de la Compétition Française, FIDMarseille, 2011
- Expériences du regard, Lussas, 2011
- Mention spéciale du jury, Escales documentaires, La Rochelle, 2012



DE MANUELA FRÉSIL

INVITÉE

# LE BON GRAIN ET L'IVRAIE

France, 2019, 94', DCP,  
prod. Cinédoc Films et  
La Traverse, dist. Juste Doc

Le bon grain et l'ivraie fait référence à une parabole de l'*Évangile selon Matthieu*, qui évoque le tri des âmes lors du Jugement dernier. « Le cultivateur qui retire l'ivraie du grain fait une moins bonne récolte que celui qui ne le retire pas », explique la réalisatrice à Franceinfo Culture. « Et les enfants n'ont pas à être triés ».

Le documentaire interroge ainsi la résilience d'enfants confrontés à une situation dramatique qui n'est certainement pas de leur âge : ils sont sans logement. Ils sont kosovars, albanais, guinéens, rwandais, arméniens, géorgiens. Ils ont vite appris le français, écoutent les tubes du moment et aiment par dessus tout retrouver leurs copains, comme tous les enfants. Semblables et pourtant différents, car ils n'ont pas de foyer et sont hébergés avec leurs parents par « le Centre », une ancienne colonie de vacances reconvertie en foyer d'accueil d'urgence sur les hauteurs d'Annecy.

Jusqu'à ce que le préfet décide en 2015 de fermer l'établissement, « pour une raison mystérieuse » nous dit Manuela Frésil. Les familles trouvent alors, pour la plupart, refuge dans un parc à côté de la gare. Caméra en main, la réalisatrice les y accompagne. Nous sommes en 2015, elle va tourner pendant un an.

Le film, saisissant, sans commentaire, a un propos dont l'actualité est toujours brûlante. Rigoureux et intransigeant à documenter le labyrinthe infernal dans lequel se perdent les adultes à la recherche de papiers, de stabilité, de protection, il offre également quelques belles échappées que les enfants, avec une énergie indomptable et joyeuse, investissent de leurs chants et de leurs chorégraphies. Le film emprunte alors à la comédie musicale et Manuela Frésil accueille avec bonheur le désir de vivre, l'appétit d'apprendre et les émerveillements des enfants. Au fil des saisons, ce seront les pentes enneigées que

l'on descend en luge, les fleurs de pissenlit qui voltigent lorsque l'on souffle fort, le lac ensoleillé comme un bord de mer.

Mais la terrible réalité du quotidien les rattrape, eux et leurs familles. « C'est un film sur le débordement », souligne Manuela Frésil qui a tenu à garder contact avec tous les enfants qu'elle a filmés. « Après la fermeture du centre, les familles ont été mises dehors, avec parfois de tous petits enfants. J'ai été embarquée dans une histoire que je ne maîtrisais pas. J'avais la trouille, car chaque fois que je revenais à Annecy, la situation était pire que ce que j'imaginais. » Certaines familles ont été renvoyées dans leur pays, d'autres attendent d'être régularisées, broyées par les lenteurs administratives. Une lenteur que la cinéaste dénonce.

« On ne peut pas imposer ça à des enfants. Au nom des droits de l'Enfant, mais aussi de l'efficacité sociale », défend la documentariste. « Laisser des familles à la rue, ça donne des gamins fracassés. Et il faudra investir pas mal pour les remettre d'aplomb... » Le film parvient ainsi à livrer un témoignage implacable sur l'impuissance de notre société à protéger les enfants, d'où qu'ils viennent.

MÉLISANDE QUEINNEC  
FRANCEINFO CULTURE,  
25 OCTOBRE 2020

- Sortie en salles le 28 octobre 2020
- Cinéma du réel, 2019
- Traces de vie, Clermont-Ferrand, 2019



DE MANUELA FRÉSIL

INVITÉE

# L'ARGENT NE FAIT PAS LE BONHEUR DES PAUVRES

France, 2020, 59', DCP,  
prod. et dist. Quark Productions

Les trains ne s'arrêtent plus depuis 2012 à Bessèges (Gard), dont la population ne cesse de baisser. Si sa petite gare est aujourd'hui désaffectée, les commerces de cette commune, qui prospéra au XIX<sup>e</sup> siècle avec l'exploitation du bassin houiller des Cévennes, sont en partie fermés. Sur le parking d'un Carrefour Market, Alec chante pourtant l'amitié en grattant sa guitare. Il dessinera plus tard les plans d'une fontaine qu'il aimeraient installer au centre de Bessèges pour lui donner une âme.

Sur une rive de la Cèze, où les usines sont depuis longtemps arrêtées, un copain d'Alec arrange un espace bucolique pour les amoureux. Chacun s'occupe comme il peut. Une vieille dame sur le pas de sa porte, compte les voitures. Le temps s'écoule comme la rivière, près de laquelle un homme sans

domicile passe ses nuits et s'inquiète de ce que ses parents soient sans nouvelles de lui depuis qu'il a perdu son téléphone.

*L'argent ne fait pas le bonheur des pauvres* s'attache à ces vies minuscules que chacun, selon ses maigres moyens, s'efforce d'enchanter. Des précaires, qui opposent aux aléas de l'existence un authentique sens poétique et une forme salutaire de solidarité. La tendresse avec laquelle les films Manuela Frésil est pour beaucoup dans le charme de cette œuvre modeste, comme le sont ceux et celles qu'elle donne à entendre et à voir, prenant bien soin de ne jamais les interroger sur les circonstances, certainement douloureuses, qui les ont relégués sur le bord du chemin.

FRANÇOIS EKCHAJZER  
TÉLÉRAMA, 7 OCTOBRE 2020

« Je suis en train de lancer le bruit qu'une ville sans fontaine c'est une ville sans âme. Je suis sûr de ça d'ailleurs. Il faut mettre une fontaine à Bessèges c'est clair. En plus on n'est pas dans le désert, il y a de l'eau partout ici. »

« Ça fait un kilomètre. Je fais ça tous les jours. Je perds un kilogramme par semaine. C'est une rue intemporelle, parfois elle est longue parfois elle est courte. »

« Ça fait à peu près une semaine que je dors là, près de la rivière. Et je me sens bien, je suis seul. En plus, le bruit de la rivière pour s'endormir c'est magnifique. Je pense beaucoup à ma famille et comme j'ai perdu mon téléphone, je peux plus les appeler. Ma mère doit être inquiète et je suis inquiet qu'elle s'inquiète. Même si on me prête un téléphone, j'ai plus les numéros. »

« C'est difficile des fois mais faut y aller. Faut pas écouter les gens qui se moquent de toi parce que t'y arrives pas. À un moment t'y arrives. Faut se battre. »

« On a l'impression de plus être le même qu'avant. On vit dans un univers où on est presque prisonnier. Et à un moment donné tu traînes une inertie et puis tu te dis pourquoi on serait plus mal ici qu'ailleurs ? Ça, ça dépend aussi de ta vie antérieure et des problèmes que t'as eu. C'est vrai que tu peux le remarquer, il y a beaucoup de gens qui ont eu des vies tourmentées qui sont là. »

- Étoile de la Scam, 2021
- Voir grand avec La Lucarne, Centre George Pompidou, 2021



DE MANUELA FRÉSIL

INVITÉE

# NOUS, LES FEMMES DU CHÂTEAU ROUGE

France, 2021, 51', DCP,  
prod. Zaradoc Films et Arcadi Île-de-France,  
dist. Zaradoc Films

J'habite à Montreuil et depuis toujours, je croise les femmes africaines de mon quartier. Nos enfants grandissent ensemble ; quant à nous, nos relations s'arrêtent sur le pas de nos portes. Un jour pourtant, l'une d'elle m'a raconté son arrivée en France : les visages tous blancs qui l'avaient effrayée, le froid, et l'ennui l'après-midi qui lui « mettait la tête à l'envers ».

Immigrées en France, ces mères africaines sont pour leurs enfants « français » celles qui ne savent rien. Elles n'ont ici plus aucune raison de dire ces choses essentielles qui se transmettent habituellement à travers les coutumes et l'éducation. Nul lieu collectif où leurs filles puissent les écouter rire et tempêter, se réjouir ou se désoler.

À la Goutte d'Or, des femmes africaines du quartier se retrouvent chaque samedi midi au sein de l'association URACA (Unité de Réflexion et d'Action des Communautés Africaines). Ensemble, elles préparent un repas, mangent, papotent et se racontent.

Cet espace de convivialité s'appelle L'Assemblée des Femmes.

En 2008, j'ai proposé à ces femmes d'accueillir un premier travail cinématographique. Au-delà du dispositif d'éducation à l'image dans lequel s'inscrivait le projet, il s'agissait d'établir un dialogue entre nos deux mondes. Le film s'est écrit avec ces mots, ces tournures de phrases et les anecdotes que les femmes énoncent lors des ateliers d'écriture. Les femmes se répartissent en 4 groupes. Les plus âgées se chargent de raconter leur enfance au village. Les secondes disent l'histoire des femmes venues avec le regroupement familial, et dont les enfants sont nés ici. Les « nouvelles » racontent les circonstances de leur arrivée en France et la vie qu'elles y mènent maintenant. Les « petites » sont les jeunes filles nées ici, et qui ne connaissent pas l'Afrique.

Les femmes qui ont participé à ce premier travail, les « anciennes » comme les « nouvelles », souvent déçues par leur parcours

de migration, craignaient par-dessus tout que leur histoire soit connue ou reconnue en Afrique. Cette contrainte de l'anonymat est devenue notre force. Elle nous a permis d'inventer des « gestes de cinéma », de ne pas filmer la réalité « frontalement », mais de la représenter. Nous avons donc commencé ce nouveau travail. Ce n'est plus seulement à moi qu'elles s'adressent, les langues se délient, les récits circulent entre les participantes, elles parlent par détours, par métaphore, par allusion, et c'est souvent drôle. La précision poétique avec laquelle elles s'expriment raconte leur résistance. D'un côté, il y a des textes que nous sommes en train d'« écrire » ensemble, écrits pour

être dits, proclamés. D'un autre côté, il y a le quotidien des femmes, avec ce que cela suppose de problèmes de papiers, de logement, d'argent, de santé, de difficultés familiales, mais aussi le plaisir rare de se retrouver pour cuisiner et coudre. Chaque jour vers 17 h 30, Macalou, le médiateur de l'association, ferme le rideau de fer. Les femmes continuent de papoter sur le trottoir, mais chacun, ici, sait qu'une partie d'entre elles ne savent pas où elles dormiront ce soir.

MANUELA FRÉSIL



DE DENIS GHEERBRANT

# AVANT QUE LE CIEL N'APPARAISSE

France, 2021, 85', DCP, VOSTF,  
prod. Les Films d'ici et Mal'famés films,  
dist. Les Films d'ici

*Avant que le ciel n'apparaisse* n'est pas la recherche d'une vérité unique sur un peuple, mais une quête des vérités, plurielles et diverses qui, à l'instar des fibres d'une tapisserie, s'entrelacent et changent de couleur apparente selon leur exposition. Le réalisateur, Denis Gheerbrant, y saisit la manière de penser d'un peuple, à travers le langage, l'interprétation ou encore l'expression artistique. Ainsi le peintre Rouslan Tsrimov – en mise en abyme du travail du réalisateur – relève-t-il le double défi de trouver sa propre vision tout en restant fidèle à l'épopée de Nartes, l'œuvre centrale de sa culture Tcherkesse. C'est une quête individuelle et artistique, mais aussi identitaire, au sens communautaire, mythique et ancestrale. En entretien pour Cinéma du réel, Denis Gheerbrant a déclaré : « Je ne suis pas l'auteur du film, je suis le metteur en forme ». C'est ainsi qu'on comprend le choix d'un montage qui n'est pas linéaire, mais poétique, où le cinéma accueille la réflexion.

La fille du peintre, Lina, écrivaine, traductrice et co-auteure du documentaire, revient sur cette réalisation : « Il laisse de l'espace au spectateur pour penser, voilà ce qui est essentiel ».

Des villageois, historiens ou artistes, s'interrogent et parlent de leur rapport avec l'épopée de Nartes. Le peintre raconte que c'est en apprenant à lire dans le texte, dans la langue des Tcherkesses – adyguén ou circassien – qu'il a pu accéder enfin au sens des écrits. Un autre villageois explique que ce n'est qu'après avoir entendu l'épopée sous forme de chant épique qu'il a pu en ressentir toute l'émotion, en comprendre toute la profondeur : « Quand on l'écoute avec de la musique on le perçoit comme un art, avec la version en prose on perd beaucoup ». Ainsi les co-auteurs nous amènent-ils à réfléchir, avec une grande finesse, aux relations entre langue et objet, entre parole et concept.

L'histoire, la politique et la religion sont des prismes d'interprétation qui évoluent au cours du temps. Les Tcherkesses d'aujourd'hui se souviennent de la manière dont ils ont pris conscience de leur singularité identitaire, effacée des livres d'histoire et en but à la volonté d'annihilation de la part des Soviétiques. Cet héritage, ils l'ont investi pour qu'il continue de s'écrire au présent. « Ce qui ressort de ce non-savoir, la parole l'éclaire, l'épopée donne des réponses à propos de ce qui a disparu, de ce qui est à venir », commente l'un des intervenants.

L'épopée de Nartes narre le courage des héros qui se sont donnés la mort plutôt que se rendre à l'ennemi et, dans le même mou-

vement, l'amour du peuple Tcherkesse pour les danses traditionnelles, les paysages du Caucase où courrent les chevaux sauvages, le riche répertoire de chants et de musique. Cette culture, comme l'explique Lina Tsimova, mérite plus que ce qu'en retient l'histoire : une résistance à l'impérialisme russe puis à l'état Soviéto. « Il est urgent de se représenter en dehors de la dichotomie du XIX<sup>e</sup> siècle, coloniale ». Elle évoque un chant mystique, miroitant, contrasté, un royaume entre le jour et la nuit, « avant que le ciel n'apparaisse ».

SOFIA GAVILAN YELOU  
AVOIR-ALIRE.COM, AVRIL 2021

• Cinéma du réel, 2021



D'OLIVIER ZABAT

# FADING

France, 2010, 59', DCP,  
prod. et dist. Olivier Zabat

*Fading* a été présenté dans la section Orizzonti lors de la dernière Mostra de Venise. Pour des raisons forcément mauvaises, nous n'avions pas eu le temps de nous attarder sur cette œuvre singulière et passionnante d'Olivier Zabat, dont une distribution en salle serait fort bienvenue.

*Fading* est un de ces films inclassables, notamment du fait de son statut expérimental et hybride, avec ses « personnages du réel » que le geste cinématographique accompagne dans leurs trajectoires. À leur côté, Olivier Zabat vit et éprouve l'expérience, entraînant avec lui caméra et spectateurs. Si l'on devait convoquer quelques références, un bien étrange équipage se formerait : *Irène* d'Alain Cavalier, *REC* de Paco Plaza, *Eraserhead* de David Lynch, Apichatpong Weerasethakul [plutôt *Syndromes and a Century*], et quelques autres. On se dit aussi que si Jacques Tati s'était lancé dans le film d'effroi, son sens de la dilatation et de la contamination des effets aurait pu donner quelque chose d'assez proche. Mais cette petite liste n'engage à

rien, car il faut surtout mentionner qu'Olivier Zabat et son dernier film n'appartiennent qu'à eux-mêmes.

Le cinéaste nous propose une plongée dans les ténèbres, ceci à deux échelles au moins : l'une visuelle – deux lieux souterrains hautement anxiogènes, un parking en sous-sol et les interminables corridors d'un hôpital – et l'autre immatérielle, que l'on définira comme les tourments de l'âme. Seconde dualité que cette alternance entre un duo de gardiens de nuit aspiré dans le flux et les profondeurs de champ du dédale de couloirs et cette sorte de vieux punk – tatoué, percé, scarifié, qui ne tardera pas à se piquer – vivant reclus dans un trou faisant figure de béance entre le monde des vivants et celui des morts. Perçu longuement en focale courte dans la scène d'ouverture, ce corps presque statufié ne se trouve déjà plus en relation avec un autre plan et champ que lui-même. Il est son seul objet et sujet, se photographiant et filmant obsessionnellement avec son téléphone portable, compo-

sant une sorte de monstrueuse vanité à la beauté mélancolique foudroyante.

Au-dessus de la chaussée, dans le monde des « encore-vivants », on jouit, malgré la nuit, d'un peu de lumière et du frisson de la vitesse, sur deux ou quatre roues, seul ou en meute. Puis, il s'agit bientôt pour Marco et Verlisier de s'aventurer dans d'autres limbes : un lieu de travail où ils sont persuadés d'une présence désignée par « ils » et « eux ». L'idée d'un monde en proie à la paranoïa – notamment avec l'intervention de différents régimes d'images – résonne avec puissance dans *Fading*, où à force de surveiller, on est forcément assailli, et qu'à défaut d'une réalité de la menace, on peut toujours inventer ou imaginer cette dernière. De cette dimension disons politique, des questions de

cinéma tout à fait essentielles s'inscrivent en écho. Notamment celle de la croyance dans les mécanismes de l'apparition et de la projection, ceci étant une fonction humaine qui n'a pas attendu l'apparition de la technique du cinématographe. Très ancré dans le contemporain, *Fading* s'avère aussi, par un mouvement de balancier, marqué par une forme de primitivisme résidant dans cette lumière qui vacille appelée cinéma, et dans cet œil qui la regarde, l'imagine.

ARNAUD HÉE  
CRITIKAT, 12 OCTOBRE 2010

• Orizzonti, Mostra de Venise, 2010



D'AMANDA ROBLES

# FAMOURAS

France/Belgique, 2015,  
50', DCP, prod. Bobi Lux et Cerravhis,  
dist. Bobi lux et Agence du court métrage

Une petite maison, perdue dans l'immensité des alpages, abrite un berger et sa famille. Vincent, Julie et leur petit garçon Robin vont vivre ici durant quatre mois, de juin à octobre. L'arrivée de la neige les obligera alors à redescendre dans la vallée, vers le confort et la sécurité. Après dix années d'estive, l'assurance tranquille de ce jeune couple est palpable. L'arrivée de l'enfant dans ce refuge d'altitude ne semble pas perturber profondément les règles de vie, si ce n'est que Julie ne peut plus accompagner Vincent et le troupeau dans la journée, mais doit rester à la bergerie avec Robin. Laisser son compagnon partir seul dans les alpages fait découvrir à la jeune femme l'attente et l'inquiétude qui en découle.

Pour ne rien perdre de ce qui pourrait se passer au même moment à la maison et dans les alpages, la réalisatrice confie à ses personnages la responsabilité de se filmer avec leurs téléphones en son absence.

Un geste peu surprenant de la part de l'auteure d'une thèse sur Alain Cavalier, filmeur altruiste doué pour mettre ses personnages en lumière en leur donnant la parole et en magnifiant des voix jusqu'alors inaudibles. Ici, Amanda Robles ouvre une autre voie en cassant la position « sacrée » du réalisateur-cadreur et estime avec humilité – et raison – que les images de ses personnages auront autant de poids que les siennes. Tout en étant en accord avec l'esprit du lieu, le procédé s'avère rapidement fructueux. Car sous l'apparente douceur de vivre de ce petit paradis verdoyant sourd une menace bien réelle : le loup, synonyme de danger pour les moutons, mais aussi pour les chiens et les hommes. Une tension et un suspense bien distillés au cours du montage permet au récit de tenir le spectateur en haleine : des premiers indices de la présence du prédateur – un cadavre de mouton égorgé, retrouvé dans une ravine et filmé par Vincent – à la vision de la bête sur une crête, à la

tombée du jour. Malgré la panique – il se met à hurler des ordres à ses chiens d'une voix haletante qui trahit sa peur –, Vincent a la présence d'esprit de filmer la scène. Il est en danger en tant qu'humain, mais aussi en tant que personnage ; le berger aguerri, taciturne et rassurant se mue soudain en homme effrayé, craignant pour ses animaux et sa famille. Une peur qui ne se transforme cependant pas en haine. Le respect, teinté d'admiration, pour l'animal sauvage Vincent l'exprime à plusieurs reprises même dans le vif de l'action.

*Famouras* parle avec simplicité de la vie et de la mort, et juxtapose de façon radicale des séquences qui en sont de parfaites illustrations : une chienne qui allaite ses petits et l'annonce d'un vol de vautours à proximité ; un agnelet plein de vie qui gambade dans les

hautes herbes tandis que le cadavre gonflé d'un mouton est traîné sur un sentier poussiéreux ; les vers blancs qui infestent une plaie précédant un plan fixe – magnifique – d'un rocher couvert de mousses lumineuses ; les notes enjouées d'un accordéon interrompues par les aboiements d'alerte des chiens.

Vincent et sa famille connaissent et acceptent les dangers de cette vie quasi sauvage. Ils semblent en revanche découvrir que « famouras » – nom de ce lieu où ils vivent quelques mois chaque année – signifie « faire mourir ». Mais comme le dit Julie, cela aurait pu aussi bien signifier « faire l'amour ».

FABRICE MARQUAT  
CAHIERS CRITIQUES, AVRIL 2017



DE KORE-EDA HIROKAZU

# LESSONS FROM A CALF

MOU HITOTSU NO KYOIKU - INA SHOGAKKOU HARU GUMI NO KIROKU

Japon, 1991, 47', DCP, VOSTF,  
prod. et dist. TV Man Union

Kore-edo raconte, avec beaucoup d'humour, que le projet de *Lessons from a Calf* n'est pas né sous les meilleurs auspices : la jalousie et la frustration l'ont poussé à s'y engager. Végétant dans une société de production télévisuelle, il cherchait un premier film à réaliser depuis longtemps quand il voit un reportage sur des élèves de primaire qui vont prendre soin d'une jeune vache durant leur année scolaire. Il envie ces enfants, tient son sujet. Il veut voir de plus près ce que donne cette école innovante, cette pédagogie aux antipodes de sa propre scolarité, conventionnelle et peu enthousiasmante. Ces mauvais sentiments ne durent guère et ne transparaissent à aucun moment du film. Kore-Eda se prend vite d'affection pour ces enfants qui discutent passionnément de la vie, la mort, la responsabilité et la perte. Il découvre, en même temps qu'il avance dans le tournage, les exigences du cinéma du réel. Il sait que le documentariste doit se déprendre de la toute puissance de l'auteur

de fiction mais il expérimente, concrètement, la disponibilité, les capacités d'adaptation et la rapidité de choix dont il doit faire preuve. Il veut également trouver son espace d'expression et ne pas se contenter d'être un observateur. Cinéaste en herbe et documentariste débutant, il apprend vite, trouve la juste distance aux enfants, ne provoque pas d'interactions, à quelques rares exceptions près, mais se fait accepter de bonne grâce. Les enfants qu'il filme sont de toutes façons trop investis dans leurs tâches, trop concentrés pour lui prêter beaucoup d'attention. Il choisit d'être souvent proche des visages, de capter la moindre des expressions. L'école invite les enfants à développer leur sens de l'initiative, leur autonomie mais également à exprimer leurs sentiments, oralement et par écrit. Sans fausse pudeur, ils ne retiennent pas leurs émotions devant leurs camarades et les poèmes qu'ils ont composés et qu'ils lisent en off sont de petits joyaux, à la fois candides et profonds, que Kore-edo semble

avoir beaucoup de plaisir à inclure dans son récit. En filmant les écoliers, le cinéaste fait également des arrêts sur image. Ces derniers enrichissent le vocabulaire visuel du film, donnent tour à tour la qualité de portrait à une physionomie ou suspendent le temps trop vite passé de l'année scolaire. Mais la raison principale pour laquelle il use de cette figure de style est qu'elle rend sensible au spectateur qu'il assiste bien à un film, avec sa subjectivité, sa fabrication et ses artifices.

Il n'est pas rare qu'en littérature comme en cinéma les auteurs se servent des enfants pour développer ce qui leur est habituellement associé : la nature de l'innocence, la subordination aux adultes, le pouvoir de l'imagination, le lien entre le passé et

le présent... Les enfants dans ces œuvres y sont donc réduits à des figures, de bien utiles métaphores. À d'autres artistes, dont Kore-eda fait partie, il importe avant tout de rendre justice à la réalité de l'enfant, d'entendre les désirs qui lui sont propres, de respecter la conscience qu'il a de lui-même. Cette dimension de *Lessons from a Calf*, tout modeste documentaire soit-il, révèle une sensibilité qui deviendra caractéristique de toute l'œuvre du cinéaste.

ARTHUR NOLLETTI JR.  
FILM CRITICISM, HIVER/PRINTEMPS 2011  
(EXTRAITS TRADUITS DE L'ANGLAIS)

- Festival de Films Asiatiques  
Hong Kong, 2006



DE PAUL COSTES  
ET BIJAN ANQUETIL

# MADAME SAÏDI

France, 2016, 59', DCP, VOSTF,  
prod. L'atelier documentaire et Le Fresnoy,  
dist. L'atelier documentaire

Réaliser un documentaire en Iran ne saurait être évident, ni facile. Et particulièrement si celui-ci porte sur une figure féminine. Mais Madame Saïdi, le personnage du film de Bijan Anquetil et Paul Costes, n'est pas une femme comme les autres. Son fils Reza a été tué sur le front de la guerre Iran-Irak. Elle est donc mère de martyr, situation dont elle tire un prestige certain. La perte de son enfant lui a bien sûr causé une grande douleur. Mais en tant que bonne musulmane et exemplaire citoyenne de la république islamique, elle se doit d'accepter ce sacrifice. Il ne faut pas s'attendre d'un personnage aussi alerte qu'il en reste là et se repose sur les honneurs qui lui sont rendus. Madame Saïdi, déjà âgée, est également actrice et même vedette de la télévision où elle interprète avec brio des rôles de mère de martyr dans des séries populaires. Le portrait va prendre alors une nouvelle tournure et développer la question de la rémunération du protagoniste dans un documentaire.

Pour les rôles qu'elle a joués jusque-là, Madame Saïdi était bien évidemment payée. Avec son mari, elle se demande donc pour quelles obscures raisons les réalisateurs français qui veulent la filmer ne lui signeraient pas un contrat précisant sa rémunération. Cela peut sembler hors de propos en France, mais nous sommes en Iran, et les réalisateurs n'ont pas d'autres solutions que de se plier aux exigences de la « star ». Ils le font d'ailleurs avec un certain humour, puisqu'ils n'hésitent pas à filmer les négociations et à donner à ces séquences une place importante dans leur film.

Paul Costes et Bijan Anquetil auraient eu tort de refuser – tout en marchandant âprement – de payer un « salaire » à leur personnage, tant elle crève l'écran. Parlant sans discontinuer, elle est une véritable experte de la communication, un tourbillon d'énergie, et l'on imagine que les réalisateurs n'ont pas eu beaucoup de peine à solliciter ses interventions. Suivie alors

qu'elle prononce un discours officiel dans une cérémonie consacrée aux martyrs de la guerre, dans un taxi où le chauffeur lui fait faire « le tour de la ville » dans une situation qui rappelle le film de Jafar Panahi, *Taxi Téhéran* ou enfin chez elle, avec son mari et ses voisines, elle occupe toujours le premier plan, et considère tous ceux qu'elle côtoie avec hauteur et parfois même un certain mépris. Elle reproche ainsi constamment à son fils de ne pas chercher activement à se marier, et fait voler en éclat les idées préconçues à propos des femmes iraniennes

soumises et réservées. C'est ainsi que ce portrait, non seulement documente les conditions de réalisation du cinéma documentaire mais ouvre à une représentation inattendue, grinçante et drolatique, de l'Iran contemporain.

JEAN-PIERRE CARRIER  
LE CINÉMA DOCUMENTAIRE DE A À Z,  
7 AVRIL 2017

- Étoile de la Scam, 2020
- Côté Court, Pantin, 2016
- Rencontres du moyen métrage, Brive, 2017



DE GWENDOLYN LOOTENS  
ET LUBNAN AL WAZNY

# ME MISS ME

Belgique, 2019, 85'

DCP, VOSTF,

prod. et dist. Savage Film

Avec la caméra que lui a confiée Gwendolyn Lootens, Lubnan Al Wazny documente le centre où il est hébergé. Il nous emmène dans son quotidien dans l'urgence, le besoin brûlant de fixer sa propre présence, de vérifier qu'il est bien vivant, ici, en Belgique. Dans ces gestes de « filmeur » se retrouve l'attrait pour les choses simples, les petits bonheurs du quotidien. La nourriture que l'on prépare, que l'on partage, les caches pour ses affaires personnelles, les chambres des amis, le soin que l'on prend de soi.

*Me Miss Me* s'ouvre sur les premières sensations de Lubnan lorsqu'il est arrivé en Europe. Avec humour, il raconte et compare son rapport aux femmes en Irak et en Belgique. Là-bas, les relations se limitent à quelques appels téléphoniques, à une main inaccessible que l'on entrevoit... Ex-militaire de l'armée de Saddam Hussein, Lubnan a quitté l'Irak pour

arriver en Syrie et effectuer la traversée en mer afin de rejoindre la Grèce. Gwendolyn Lootens intègre au portrait du jeune homme les temps morts de la longue et difficile attente qui a succédé à son périple. Elle témoigne et questionne, déconstruit une appréhension fantasmée de l'immigration. Elle déploie un espace dans lequel Lubnan retrouve la visibilité que l'administration lui refuse.

*Me Miss Me* possède une forme et une approche très libre, où la caméra passe de main en main. La force du film tient dans la simplicité d'un dispositif au service d'un récit puissant, qui évite tout pathos ou story-telling. Gwendolyn Lootens parvient à consigner le présent du combat de Lubnan de façon à ce que son vécu arrive par vague, par réminiscence, égrené au fil du récit et c'est ce mouvement qui nous emmène dans un voyage intime, existentiel. Le jeune

irakien passe régulièrement de l'euphorie à l'angoisse et Gwendolyn tente de le protéger, comme elle le peut, de ce grand huit émotionnel. C'est ce film qu'ils créent ensemble, ponctué d'humour et de belles rencontres, qui offre à Lubnan l'appui le plus solide pour garder espoir.

BERTRAND GEVART  
CINERGIE.BE, 28 SEPTEMBRE 2020



INÉDIT EN FRANCE

DE NAGIEB KHAJA

# MY AFGHANISTAN

## LIFE IN THE FORBIDDEN ZONE

### (MIT AFGHANISTAN : LIVET I DEN FORBUDTE ZONE)

Danemark/Norvège,  
2012, 87', DCP, VOSTF,  
prod. et dist. Magic Hour Films

Le film de Nagieb Khaja, *My Afghanistan - Life in the Forbidden Zone* nous frappe car il nous fait prendre conscience du peu que nous savons, en Occident, de la réalité vécue en Afghanistan mais surtout comme il est inhabituel – unique – qu'il soit donné à des afghans de prendre en charge, eux-mêmes, la représentation de leur quotidien. Ce dont nous avons l'habitude, ce sont les caméras embarquées avec des soldats, dans des zones de combat, ou avec des reportages qui, sur quelques images de corps ensanglantés et d'immeubles détruits, plaquent un commentaire attendu, voire des images de l'Afghanistan qui flirtent avec l'orientalisme.

Ici, le réalisateur, dont les parents afghans se sont exilés et vivent désormais au Danemark, a voulu documenter des lieux où nulle caméra professionnelle ne peut pénétrer. Pour cela, il a réuni des villageois et leur a donné les moyens légers (smartphones équipés de caméra HD), de filmer la cam-

pagne de Lashkar Gah où ils vivent. Les rares conseils que Nagieb Khaja leur donne sont les plus adéquates indications pour réaliser un documentaire de cinéma : tenir le plan, le plus longtemps possible ; se placer à hauteur de regard ; filmer ce qui leur importe et surtout pas ce qu'ils supposent être l'attente du réalisateur. Ils doivent se sentir libres et ils s'emparent très rapidement, avec un enthousiasme joyeux, de cette opportunité qui leur est offerte.

Nagieb Khaja assure seul le montage des séquences qui lui sont rapportées, elles sont à la fois intimes et universelles, inédites et familiaires. Nous comprenons le peu de temps que les habitants consacrent à penser ou parler de la guerre, pourtant toujours très présente. De ces moments, qui existent tout de même dans le film, le montage n'accentue pas la violence par un rythme plus soutenu, au contraire : lorsque des coups de feu s'échangent, le montage respecte le filmur

qui s'attarde sur des parents qui protègent comme ils le peuvent leurs enfants des blessures et de la peur, sur le geste d'une grande sœur qui appuie ses mains sur les oreilles de la cadette. Les femmes s'expriment peu, à notre grand regret et à celui du réalisateur : les deux courageuses qui s'étaient engagées dans le projet ont été obligées de déclarer forfait mais les quelques images qu'elles ont tournées ont été montées. L'une y filme ses enfants, l'autre affirme son souhait de devenir journaliste. Ce sont des séquences dont la simplicité ne doit pas occulter l'importance, où rien n'est anecdotique, où tout fait sens. Marquées par la singularité de leur auteur, elles peuvent tour à tour nous faire rire ou nous émouvoir, sans jamais nous laisser indifférents.

Le film ne se perd pas dans les thématiques politiques, dont il ne fait cependant pas l'économie : le réalisateur qui est resté en ville, rend compte des check-points, des discours ampoulés des représentants américains et des autorités locales, de la police nationale. Nagieb Khaja monte les images dont il a suscité le tournage avec un évident respect, une grande loyauté, qui se lisent dans la manière dont il met en valeur les nombreux moments de cinéma, réalisés, sans lui, par les filmeurs.

AARON RUBIN  
WARSCAPES.COM, 13 DÉCEMBRE 2013

• IDFA, 2012



D'ELSA MAURY

# NOUS LA MANGERONS, C'EST LA MOINDRE DES CHOSES

Belgique/France, 2020,  
67', DCP, prod. et dist. CVB

Lorsque j'étais enfant, le lapin à la moutarde était l'un de mes plats préférés. Cependant, sa douceur crèmeuse et acidulée était inévitablement aussi le signe d'une disparition. Selon une convention courante dans les campagnes, mes parents nous défendaient de donner des noms aux bêtes que nous élevions pour manger... comme si donner un nom rendait immangeable, comme si ne pas donner de nom rendait l'animal abstrait (et donc forcément mangeable), comme si il fallait nécessairement être détaché pour manger. Une stratégie qui n'est, selon moi, en rien nécessaire à la consommation de chair animale. Dans mon souvenir d'enfant, la distance et le détachement avec les animaux que nous mangions n'avait rien d'évident et j'ai donc appris à m'attacher différemment, à pleurer les morts différemment.

C'est à partir de cette histoire que j'ai voulu réaliser un film qui s'intéresse au processus de transformation d'animaux en viande. Suivre dans des gestes de travail et du quotidien des manières d'être attaché à des animaux et de les manger – inviter à considérer cela comme une forme de compétence, un savoir-faire et un savoir-vivre que l'on acquiert et que l'on développe. J'ai fait le choix de suivre Nathalie, qui élève des moutons dans le piémont des Cévennes parce que c'est une jeune bergère pour laquelle rien n'est évident. Elle est sensible, attachante et attachée à ses bêtes.

« Les manières de vivre et de mourir avec lesquelles nous nous solidarisons – celles-ci et pas ces autres – importent. »

DONNA HARAWAY

Je voudrais me saisir de cette citation de Donna Haraway pour situer mon point de vue. Car j'ai opté pour une perspective qui se solidarise, avec la bergère et avec les moutons, en faisant corps avec la pratique de Nathalie, en m'attardant sur ses manières de converser corporellement avec des animaux, et de les manger, jusqu'au bout. Lorsque la philosophe Donna Haraway évoque des formes de solidarité à propos des manières de vivre et de mourir, elle précise aussitôt que ces manières diffèrent, et que cela importe. Après plusieurs années de recherche, j'ai très soigneusement choisi mon éleveuse. J'ai eu une confiance absolue dans mon personnage et dans son appréhension de ces délicates questions de morts.

Le récit que je porte dans le film n'est pas uniquement le mien, mais d'une certaine manière le nôtre, puisqu'il reprend des textes que Nathalie m'a envoyé. Elle y expose le cheminement de sa pensée, revient sur des événements qui se passent dans son élevage. Je voulais qu'ainsi le film puisse accompagner sa réflexion et accueillir l'expérience des multiples manières d'intriquer des vies humaines et animales.

ELSA MAURY

- Visions du Réel, 2020
- États généraux de Lussas, 2021



D'EHAB TARABIEH

# OF LAND AND BREAD

Palestine/Israël, 2019, 89',  
DCP, VOSTF, prod. B'Tselem,  
dist. Ehab Tarabieh

Imaginez : Vous vous levez, aux aurores, et grimpez sur l'antique tracteur que votre grand-père conduisait déjà, bien avant votre naissance. Ce n'est pas un jour comme les autres : c'est le début des moissons. Tout semble parfait : le temps est idéal et toute votre famille est là, pour fêter l'événement. Le soleil brille, tout le monde est heureux lorsque brusquement, tout s'assombrit. Un étranger surgit de nulle part et vous oblige à vous arrêter. Il vous assène, tranquillement, que cette terre que vous avez héritée de votre grand-père lui appartient. Vous tentez de lui démontrer que c'est faux, mais qui va vous entendre, qui va vous donner raison ? Lui prétend que c'est Dieu lui-même qui lui fait don de cette terre. La fête est finie et vous vous en voulez terriblement. Comment avez-vous pu vous lever, plein d'entrain, et oublier l'occupation ?

Imaginez : Cela fait des jours que vous n'avez plus raconté d'histoires, le soir, à vos enfants. Mais aujourd'hui, vous vous êtes promis de le faire car vous êtes bien moins fatigué que d'habitude. Tout simplement car vous n'avez pas dû attendre 3 heures au check-point pour aller travailler. Il fait nuit. Les enfants sont fatigués mais cela ne va pas vous empêcher de leur raconter leur histoire favorite. Ils tiennent le coup jusqu'à la fin puis s'endorment très vite, heureux. Vous êtes fatigué, vous aussi, et vous vous étendez. Vous avez à peine fermé les yeux que votre porte est fracassée. D'un bond, vous sautez sur vos pieds. Des soldats envahissent la pièce, armés jusqu'aux dents. Vos enfants réveillés en sursaut regardent, pétrifiés, les soldats saccager votre maison puis repartir... Les enfants ne veulent plus retourner au lit et aucune histoire ne pourra les rassurer. Vous vous en voulez maintenant. Comment avez-vous pu vous endormir, tranquillement, et oublier l'occupation ?

Imaginez : c'est enfin votre jour. Félicitations ! Vous êtes mort. Aujourd'hui, vous êtes enfin quelqu'un. Vous ne levez pas le petit doigt. Vous êtes lavé, revêtu de vos plus beaux vêtements et vous êtes le centre de l'intérêt, on ne parle que de vous. Autour de vous, tous évoquent vos qualités et vous disent adieu, en larmes. C'est le début des funérailles qui réunissent des voisins et des amis que vous n'avez pas revus depuis très longtemps. Ils vous soulèvent, vous portent sur leurs épaules et ouvrent le cortège. Il fait chaud, le soleil est magnifique. Aujourd'hui, vous êtes quelqu'un. Soudain, tout s'immobilise, des trombes d'eau vous tombent dessus. Vous voilà trempé, vos vêtements en loques. Votre cercueil tombe brutalement par terre. Tous se sauvent et vous vous retrouvez seul. Une puanteur

d'égout envahit tout. Vous reconnaissiez cette odeur, c'est celle du produit qu'ils répandent sur les manifestants. Il est impossible de l'oublier et c'est la dernière chose que vous emporterez. Vous vous en voulez. Comment avez-vous pu être assez idiot pour mourir et oublier l'occupation ? Maintenant imaginez : vous ne pouvez pas marcher, pourtant vos jambes ne sont pas en cause. Vous ne pouvez pas respirer, même si vous avez suffisamment d'oxygène. Imaginez que vous soyez palestinien.

EHAB TARABIEH

• Visions du Réel, 2020



DE PILAR ARCILA

# LE PENDULE DE COSTEL

France, 2013, 68', DCP, VOSTF,  
prod. et dist. Kamatomi Films  
et Ab Joy Production

## Quelle est l'origine de ce projet ?

Au départ, il y a cette vision d'hommes et de femmes charriant dans des poussettes mille objets glanés dans les poubelles de Marseille. Venant de Colombie, cette image me frappe par sa familiarité puisque depuis longtemps, dans les grandes villes colombiennes la précarité a poussé un grand nombre d'habitants à survivre du recyclage des poubelles. Les croisant régulièrement à Marseille, j'ai voulu savoir qui ils étaient, d'où ils venaient. Une amie parlant roumain qui avait fait un article sur eux m'a présenté Costel et sa famille. Après quelques visites dans leur squat, j'ai proposé à Costel de le filmer dans sa déambulation quotidienne à travers la ville. En proie à une frénésie médiatique qu'ils jugeaient hostile et pesante, Costel et les siens ont apprécié mes premières images muettes en super 8 noir et blanc. De squat en squat une relation de confiance s'est nouée puis épanouie lors de notre passage dans leur village en Roumanie.

## Comment avez-vous travaillé avec eux ?

Quand j'ai rencontré Costel et sa famille élargie, ils avaient déjà une pratique de l'auto-filmage et de l'archive familiale grâce au téléphone portable. Peut-être pour compléter mes propres images en noir et blanc, peut-être par volonté de documenter son quotidien, Costel m'a demandé de lui prêter ma caméra vidéo. Ces images, qui faisaient en premier lieu l'objet de compilations DVD et de vidéo-lettres, se sont imposées comme une source à part entière dans la structure de mon film. Je ne donnais pas d'instructions à Costel et malgré mes invitations il ne voulait pas monter ses images, mais nous sentions tous deux que cet échange pouvait enrichir le film. Quand j'ai découvert les images tournées par Costel du départ nocturne en bus vers la Roumanie, il m'est apparu très clairement qu'elles devaient figurer au montage et dialoguer avec mes propres images.

Pouvez-vous revenir sur le choix du noir et blanc, qui, comme le travail du son, donnent au film une atmosphère singulière ?

Il s'est imposé dès le début du projet, je voulais échapper aux flux d'images journalistiques, rompre avec le misérabilisme et l'impersonnalité des images vidéo. En Super 8 noir et blanc, les signes de leur précarité s'estompent au profit des présences humaines. Ces images en pellicule constituent une sorte d'archive du présent, une trace de leur passage. Je voulais aussi jouer avec les repères temporels, que les squats et les destructions d'aujourd'hui puissent faire écho aux bidonvilles et bombardements d'hier. Pour accompagner ces images silencieuses, j'ai souhaité travailler

avec un créateur sonore pour composer un son mêlant rumeurs de ville et objets sonores non identifiés. Pali Mersault a répondu à ma demande en proposant une partition sonore rappelant des strates de villes superposées. Le son n'est pas daté, il laisse place comme le Super 8 à l'imaginaire et, j'espère, participe à une prise de recul sur la situation des communautés Roms de Roumanie en Europe.

PROPOS RECUEILLIS PAR  
NICOLAS FEODOROFF

JOURNAL DU FIDMARSEILLE, 2013

- FIDMarseille 2013
- États généraux de Lussas, 2013



D'EMMANUEL MARRE  
ET JULIE LECOUSTRE

# RIEN À FOUTRE

Avec Adèle Exarchopoulos, Mara Taquin, Alexandre Perrier  
Belgique/France, 2021, 110', DCP,  
VOSTF, prod. Wrong Men et Kidam,  
dist. Condor Distribution

**Julie Lecoustre :** Notre premier long métrage, encore sans titre et que nous sommes en train de monter, est un film sur une jeune femme de 27 ans, à qui Adèle Exarchopoulos a donné corps, qui a décidé d'exercer le métier d'hôtesse de l'air dans une compagnie *low cost* pour découvrir de nouveaux horizons. Elle trouve une forme d'arrangement dans ce mode de vie épuisant, mais qui offre l'opportunité d'une perpétuelle fuite en avant...

**Emmanuel Marre :** Le point de départ était de filmer non pas quelqu'un qui se sent agressé par la proposition néo-libérale du « chacun pour sa gueule », mais qui s'en accorde. J'avais initié une méthode qui avait abouti au *Film de l'été* (Prix Jean Vigo du court-métrage en 2017, ndlr) et que Julie et moi avons mûrée sur *D'un château l'autre*. Elle consiste à éprouver les choses : on a une donnée, des personnages, et le film se déploie au fur et à mesure, au tra-

vers de l'expérience du tournage. L'idéal serait en fait qu'il y ait la mention « Un film pensé et fabriqué par ».

**Julie Lecoustre :** Le scénario est comme une partition musicale, un thème de départ qu'on partage avec les comédiens et l'équipe, puis que chacun interprète.

**Emmanuel Marre :** Équipe toujours réduite au minimum (ici dix personnes). Les comédiens s'habillent, se maquillent et se coiffent seuls, le chef opérateur et l'ingénieur du son travaillent aussi seuls, sans éclairages, avec des micros HF, la préparation déco s'inscrit dans un dispositif documentaire, la costumière a un stock dans lequel on pioche juste avant de tourner. On ne veut pas de frontière entre l'espace de jeu et la zone où l'équipe se place, comme si la caméra pouvait tourner à 360°. On prépare une scène pendant une heure, mais on se laisse la possibilité de tourner autre chose

si un événement important advient. Paradoxalement, il y a eu un énorme travail de production et de préparation, c'est un film un peu cher par rapport au dispositif : il a fallu recréer une compagnie aérienne, des uniformes, recruter un casting de vraies hôtesses et stewards, tourner dans de vrais avions en vol. Le film se situe à des endroits que le Covid a frontalement remis en question : par exemple, on devait profiter de la période estivale pour tourner des scènes d'aéroports bondés, or d'un coup tous les avions du monde étaient cloués au sol.

**Julie Lecoustre :** On ne voulait pas le faire entrer dans la narration en tant que tel, mais voir jusqu'où le réel nous rattraperait. C'est ce qui s'est passé, d'ailleurs, à un endroit qui pour nous avait du sens. Ce à quoi touche le virus, l'hyper-mobilité, le voyage, le contact et le lien entre les êtres et comment ça impacte nos vie aujourd'hui, étaient au cœur du film. Mais ces questionnements prennent un sens encore plus fort au regard de la situation.

PROPOS REÇUEILLIS PAR  
EVA MARKOVITS  
CAHIERS DU CINÉMA, FÉVRIER 2021

- Sortie en salles le 2 mars 2022
- Semaine de la critique, Cannes, 2021
- Entrevues Belfort, 2021



AVANT-PREMIÈRE

D'ANDREA SANTANA  
ET JEAN-PIERRE DURET

# RIO DE VOZES

Brésil / France, 2019, 93', DCP,  
VOSTF, prod. Santa Luzia Filmes,  
dist. Documentaire sur Grand Écran

Le Rio les fait vivre, malgré les sécheresses de plus en plus importantes, la déforestation massive des berges au profit d'une agriculture industrialisée, qui accapare toute l'eau et la pollue par les énormes quantités de produits chimiques nécessaires aux plantations de millions de manguiers, dont les fruits sont exclusivement destinés à l'exportation. Ce même cycle inéluctable raréfie les différentes espèces de poissons, empoisonne l'eau, de tous temps bue par les riverains. La monoculture désapproprie les petits paysans et entraîne le travail esclave. Tout est lié.

Nous filmons des visages, des regards, des barques, au fil de l'eau, ce peuple du fleuve qui nous donne une leçon de vigilance, de courage et d'intelligence, de patience et d'optimisme. Le dur travail, la beauté des gestes, « la pêche existe depuis

le commencement du monde », mais aussi l'amour pour cette terre, son âme souriante et joyeuse, ses légendes. Ils, elles, sont orgueilleux de leur histoire et de leur identité. « On doit être fiers de ce que l'on est », répété comme un mantra, pour reprendre pied, devant soi et les autres, pour ne plus se laisser dominer. « Plus nous sommes incultes, plus ils sont contents ».

« Sans le Rio, nous sommes comme des poissons hors de l'eau et s'il venait à disparaître, notre vie s'en irait avec lui ». Les pierres qui affleurent au lit du fleuve témoignent de son assèchement progressif mais lui aussi, parfois encore, pourrait rugir de colère. »

ANDREA SANTANA  
ET JEAN-PIERRE DURET

Leur dernier film documentaire, *Rio de Vozes*, est un regard sur « ces gens invisibles » « pour autant ce n'est pas un film sur la pauvreté mais sur la richesse des gens », comme le souligne Jean-Pierre Dutret. Ce n'est pas un film sur le fleuve mais un film sur les rencontres humaines car ce sont les personnes qui intéressent avant tout les deux réalisateurs. C'est tout un monde de pêcheurs qui parlent de leur vie, de leur avenir, de leurs difficultés avec un fleuve qui se tarit de jour en jour mais aussi les paroles des jeunes générations qui, malgré tout, sont prêtes à prendre le relais différemment... Des regards, de l'émotion, tout est capté avec justesse et bienveillance sans jamais tomber dans le pathétique.

VÉRONIQUE SACHETTI  
LA DÉPÈCHE, 5 OCTOBRE 2020



AVANT-PREMIÈRE

DE LAURE PORTIER

# SOY LIBRE

France/Belgique, 2021, 78'

DCP, prod. Perspective Films  
et Need Productions,  
dist. Les Alchimistes

C'est au détour d'une réponse d'Arnaud, jeune homme dont *Soy Libre* est le portrait, que la filmeuse signale furtivement le lien qui l'unit au filmé : une mère dépressive, violente, celle dont Arnaud raconte à quel point elle lui a fait du mal, qui est aussi la mère de la cinéaste. De leur histoire familiale commune, il ne sera rien raconté de plus, et toute l'épaisseur de leur relation, mais aussi de ce qui les tient à distance, se jouera au moment de filmer. Il n'y a qu'à voir comment cela commence : montée sur un scooter derrière Arnaud, Laure s'accroche pour le filmer. Le scooter fonce avec fracas, et la réalisatrice compose avec cette place paradoxale, collée à son frère mais réduite à ne capter de lui que la nuque. Au départ pourtant, Arnaud se plie de bonne grâce au protocole documentaire de sa sœur. Il répond aux questions, raconte son enfance de famille d'accueil en prison, de prison en foyer, il joue avec son scooter et essaye de « proposer

autre chose » devant la caméra. Mais son enfance lui a forgé un corps fait pour s'évader, la muscu et la peinture ne suffisent pas à le calmer. Il cherche toujours le point de fuite, et s'échappe irrémédiablement vers le large, la profondeur de champ, condamnant sa sœur à le filmer en train de partir. Pourtant quand il parle de « refaire sa vie en Espagne » après avoir lu un courrier de justice le menaçant de poursuites, on croit au rêve illusoire d'un garçon que la société ne cherche qu'à enfermer.

C'est à ce moment-là que *Soy Libre* bascule et prend une autre ampleur. Car en Espagne, Arnaud y va, et il ne s'arrête pas là : il ira jusqu'au fin fond du Pérou. Avec ce départ, c'est tout le portrait d'Arnaud qui se dédouble. D'un côté les images de Laure, documentariste avec un projet, des plans en tête, et de l'autre les images d'Arnaud lui-même, journal-filmé qui documente son trajet solitaire pour sa sœur. D'un côté le

personnage qui nourrit une forme cinématographique consciente tout en résistant aux injonctions de mise en scène (Arnaud voit clair dans le projet de la réalisatrice), de l'autre l'autoportrait d'un jeune homme en quête du personnage qu'il veut devenir, changeant de mode de vie comme de coiffures et de styles vestimentaires. Si *Soy Libre* est si émouvant, c'est parce qu'il ne tranche pas entre ces deux versions d'Arnaud, mais les superpose, au contraire. Il en émane un personnage à l'émotivité radicale : c'est le même bouillonnement qui lui fait brûler des scooters, et pendant de longues minutes, pleurer à chaudes larmes au chevet de sa grand-mère moribonde parce qu'il apprend qu'elle mange

toute seule à chaque repas. Le portrait est d'autant plus impressionnant que la rébellion d'Arnaud contre son sort et contre la société se fond dans une autre rébellion : son désir de fuite et sa rage plus ou moins contenue est celle de toute une génération, la jeunesse avec laquelle il manifeste dans les rues de Lima, s'attaquant frontalement à un monde qui ne veut pas d'elle. Arnaud se sentait rejeté par la France ; il lui aura fallu ce voyage pour découvrir peut-être qu'il n'est pas seul.

LOUIS SÉGUIN

CAHIERSDUCINEMA.COM, 11 JUILLET 2021

- Sortie en salles le 9 mars 2022
- ACID Cannes, 2021
- Entrevues Belfort, 2021



DE VANINA VIGNAL

# STELLA

France, 2007, 77',  
DCP, VOSTF,  
prod. et dist. Novembre Productions

« Quand j'ai commencé le film, je savais qu'il fallait que je me donne le temps. Je crois que là se trouve le secret. Je ne suis pas venue avec une idée bien définie, un scénario à moi. Les premiers mois, je n'ai rien mis sur papier, j'ai tout simplement filmé, en cherchant l'angle le plus adapté aux trois acteurs impliqués : moi, la caméra et Stella. »

VANINA VIGNAL

On l'a peut-être croisée dans un couloir du métro. Accent de l'Est et fichu sur la tête, Stella fait la manche à la station Oberkampf. Puis, dos voûté, pas fatigués, elle rejoint son bidonville en banlieue parisienne. Une cabane-caravane bricolée sous un pont, entre voie ferrée et autoroute, qu'elle partage avec son mari, Marcel, et sa sœur, Gabi. Stella est venue de Roumanie pour

faire soigner Marcel. Aujourd'hui, Marcel va mieux. Maintenant, c'est Stella qui est épuisée. Stella qui se sent usée, qui perd espoir d'un avenir meilleur en France, où, sans papiers, elle est « plus pauvre et misérable qu'en Roumanie ». À travers des instantanés du quotidien saisis sans commentaires, c'est d'abord la vie d'une immigrée, entre précarité et clandestinité, espoir et renoncement, que Vanina Vignal rend extrêmement concrète.

La toilette au seau d'eau, le séchoir à linge sur la décharge, le quotidien âpre du bidonville. Mais aussi, la couture avec les copines, un coup de brosse devant le miroir, des éclats de rire pendant le cours d'apprentissage du français... Avec le temps, à force d'observation empathique et de confiance gagnée, la réalisatrice parvient à donner une dimension plus large à son documentaire, film impressionniste

qui dépasse alors la simple observation de la condition d'étranger marginalisé. Car *Stella* est aussi un portrait de femme. Une femme « ordinaire » qui rêve. Qui soupire. Qui espère. « Stelutsa », comme dit affectueusement Marcel, y apparaît comme une amoureuse à la fougue adolescente, prête à tout pour son homme.

C'est aussi l'histoire d'une Roumaine déboussolée par la chute du communisme, mais qui n'a rien oublié des horreurs de l'ère Ceausescu. Le destin d'une ouvrière laissée sur le carreau, qui regrette l'usine d'autrefois, même si elle y a laissé un doigt. Comment ne pas s'attacher à Stella, si lasse

et si intense ? Et comment ne pas regarder autrement, alors, toutes ces silhouettes anonymes croisées dans le métro ?

VIRGINIE FÉLIX  
TÉLÉRAMA, 13 OCTOBRE 2007

- Prix du patrimoine, Cinéma du réel, 2007



DE VIKASH DHORASOO  
ET FRED POULET

# SUBSTITUTE

France, 2006, 70', DCP,  
prod. Label Bleu Production et  
Local Films, dist. Ad Vitam

*Substitute* est à peine un film sur le football, il en garde pourtant une caractéristique : l'art du dribble. Contre-pied et contre-temps, voilà en quelques mots le descriptif de ces cinéastes joueurs qui dribbrent entre les lignes des conventions médiatiques. *Substitute* est un vrai film de cinéma dont le kitsch désuet agace ou séduit, mais ne laisse jamais insensible. Car il y a dans cette façon de mettre en scène un geste amateur (Dhorasoo apprend progressivement à se servir de sa Super 8) comme le déploiement d'un fétichisme délicat dont le plus grand mérite est d'être incontestablement anti-télévisuel. Non pas que la télé soit à honnir ou à blâmer, mais qu'elle soit dans l'incapacité de produire des images qui ne soient pas dans une univocité de sens avec le fait qu'elles sous-tendent. *Substitute* s'impose comme un journal filmé, une plongée en temps et en espace dans l'univers d'un footballeur délaissé par son entraîneur et réduit à sa

plus simple expression de cireur de banc. Vikash dans sa chambre d'hôtel, face à sa glace. Vikash dans son lit, une édition de la NRF entre les mains. Vikash en silence, dans le couloir. Vikash se parlant à lui-même, un dictaphone entre les mains. Ce qui surprend bientôt dans ce petit film libre, c'est la variété de tons employés, de l'ironie à l'humour en passant par la mélancolie, l'aigreur ou la lucidité. La caméra devient bientôt un catalyseur, ce qui par sa simple présence suscite et recueille les sentiments du footballeur désœuvré, reclus dans sa chambre.

Mais le film ne s'enferme jamais dans les profondeurs de son désenchantement. Sa plus grande richesse provient de l'audace du dispositif mis en place. Car *Substitute* n'est pas seulement l'histoire d'un footballeur désabusé, c'est aussi une histoire d'amitié et de cinéma. Dans le contrechamp, Fred Poulet, l'ami de

Dhorasoo, filme ce qu'il voit. De l'un à l'autre se tisse une complicité malicieuse faite de coups de fil et de rendez-vous drolatiques. Fred c'est le copain, tour à tour supporter (« ce soir je porterai mon maillot ! »), oreille attentive ou soutien moral (le texto). C'est dans ce va-et-vient ludique que *Substitute* échappe à toute tentation narcissique et s'invente des allures de fable, des airs de réconciliation.

NICOLAS GIULIANI  
CRITIKAT.COM, 16 FÉVRIER 2007

- Sortie en salles le 14 février 2007
- Forum, Berlinale, 2006
- Entrevues Belfort, 2006



DE GEORGI LAZAREVSKI

# ZONA FRANCA

France, 2016, 100', DCP, VOSTF,  
prod. Les Films du Poisson,  
dist. Ciaofilm

Au commencement, il y a les vues infinies de paysages et reliefs que l'on croirait d'un autre monde, roches hirsutes, glaciers immenses et cieux colorés de cent nuances inconnues, au milieu desquels s'élèvent les derricks et grues de forage, comme un affront au mirage d'éternité de tels tableaux et des activités humaines immémoriales qui s'y exercent – on continue ici de quêter l'or, grain par grain, au fond des rivières. Une terre dite « de feu », striée de barbelés s'ingéniant à cercler l'immensité sans contour, où ces confins absolus du monde, naguère une colonie pénitentiaire pour forçats, font désormais l'objet d'un marketing et d'une signalisation standardisée. Et puis, peut-être attiré d'abord en ces extrémités patagoniennes par la fascination pour tant de splendeurs minérales, *Zona Franca*, beau documentaire tourné par Georgi Lazarevski à la pointe sud du Chili, opère vite un recadrage à la fois très vif et sensible sur quelques figures dont la stature

humaine éclipserait presque le paysage, glacé alors qu'on est là au cœur de l'été. Le réalisateur, qui parcourt les anciens abattoirs devenus hôtel de luxe comme les pâturages désertés par les moutons au nom desquels s'effectua voilà un siècle l'extermination des peuples indigènes par les colons, voit se nouer un conflit entre population locale et instances gouvernementales, à l'annonce d'une augmentation des prix du gaz appelée à accentuer la misère profondément enracinée. Se met alors en place un blocus des bourgades alentour, dont la plupart des touristes débarqués d'un bus ou d'un paquebot géant se trouvent captifs, victimes régimbantes d'un siège auto-administré par les habitants, sur lequel planent à la fois la menace d'une intervention des forces spéciales et une foule d'issues toutes indécidables. Le documentariste sonde cette dispute immobile dans tous les vacillements qui trament sa complexité, ménageant une

place dans ses plans tant pour les prises de conscience et les doutes de part et d'autre de la lutte que pour les marginalités obstinées ou ataviques qui dérivent dans ses franges. Et le film alors, par-delà l'histoire circonscrite au bout du monde qu'il fait mine de relater, de se faire ainsi une cruelle et lucide leçon d'histoire universelle, dans le jaillissement d'une mémoire des peuples que ceux qui président à leur marche se verraient bien envoyer au bûcher.

JULIEN GESTER  
LIBÉRATION, 14 FÉVRIER 2017

- Sortie en salles le 15 février 2017
- Cinéma du réel, 2016
- Traces de Vies, Clermont-Ferrand, 2016
- Étoile de la Scam, 2019
- Festival de Lasalle (Doc Cévennes), 2017

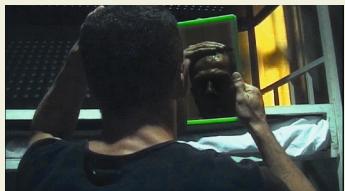






**FILMS  
EN LIGNE**

**TËNK / MEDIAPART**



**9 m<sup>2</sup> pour deux**  
de Joseph Césarini  
et Jimmy Glasberg

France, 2005, 94',  
prod. Agat Films & Cie,  
dist. Shellac

Ce sont de solides séquences, de véritables unités de narration, que les protagonistes de *9 m<sup>2</sup>* ont composées. Chacune d'elles, écrite et jouée avec rigueur et conviction par les détenus eux-mêmes, témoigne avec force de l'intérêt et l'inventivité qu'ils ont investi dans l'expérience proposée par les deux cinéastes. Le plateau de tournage, la cellule-décor est utilisée par les hommes, le plus souvent en duo mais parfois seul, dans toutes ses dimensions : métaphoriques, prosaïques et mentales. La pièce est ainsi, successivement, lieu de détresse et d'ennui, salle de sport, intérieur à tenir impeccable... La diversité des usages et des univers est telle que nous ne nous lassons pas d'en relever les récurrences et les singularités. Les limites de ce tout petit espace se déploient ou se replient, suivant l'humeur et les confidences, les bons mots et les transgressions.

CORINNE BOPP



**L'Écume des mères**

de Séverine Mathieu

France, 2008, 86',  
prod. et dist. Les Films  
du Tambour de Soie

Pendant un travail d'écriture au long cours, quatre femmes ont confié à Séverine Mathieu le souvenir d'un moment important, le plus souvent traumatisque, qu'elles ont vécu avec leur mère. La réalisatrice leur a alors proposé de les filmer en train de diriger des comédiennes qui joueraient cette même scène. Les femmes, revenues à leur position de filles, se prennent au jeu le plus sérieusement du monde, insistent sur l'exactitude des mots prononcés, miment un geste, corrigent une intonation de voix. Toutes à leur émotion, elles savent et oublient dans le même mouvement représentation et réel, fiction et documentaire. Avec les récits de chacune, qui s'entrelacent et se répondent, se construit une communauté féminine, résiliente et fraternelle.

C.B.



## *Les Femmes du soleil : une chronologie du regard*

de Hamed Zolfaghari

Iran/France, 2020, 87', VOSTF  
prod. Agat Films & Cie,  
dist. Hamed Zolfaghari

Le film fait le récit d'une double émancipation. Des jeunes femmes, investies dans un atelier vidéo, sont amenées à braver tous les interdits du village iranien où elles vivent. Elles créent en parallèle une coopérative de tissage qui connaît un énorme succès. Le film prend alors des airs de conte de fées, joyeux et exemplaire. La réussite financière de la coopérative est telle que les hommes n'ont plus voix au chapitre. Cette liberté nouvellement acquise, leur sens insoupçonné des affaires n'altèrent pourtant en rien l'attachement que ces femmes portent à leur communauté. Elles décident d'investir l'argent qu'elles ont gagné pour faire venir l'eau au village. À tout conte qui se respecte, il faut une morale qui pourrait être ici : la confiance faite aux femmes, jamais ne se regrette.

C.B.



## *Finding Phong (Tim Phong)*

de Swann Dubus  
et Phuong Thao Tran

Vietnam/Singapour, 2015, 93',  
VOSTF, prod. Discovery Com.,  
Varan Vietnam, dist. JHR Films

Phong, un jeune homme vietnamien dont le désir profond est de retrouver en lui la femme qu'il a toujours été, entreprend sa transformation. Le film tient un équilibre fragile car il n'est pas aisément pour les spectateurs d'être témoins des accès de colère, des plaintes ou des provocations de Phong, y compris lorsqu'il se filme lui-même. À plusieurs reprises elle semble prête à basculer. Les réalisateurs, au tournage comme au montage, sont dans une justesse rigoureuse, accompagnant Phong avec loyauté et bienveillance, la protégeant d'elle-même, de la détresse qui, parfois, la submerge. Mais le ciel peu à peu s'éclaircit pour Phong, pour ses proches, les réalisateurs et les spectateurs. La sérénité gagne sur l'angoisse et l'ultime opération chirurgicale, si longtemps redoutée, ne s'avère guère plus qu'une simple formalité.

C.B.



### ***Inland Sea (Minatomachi)***

de Kazuhiro Soda

États-Unis/Japon, 2018,

122', VOSTF,

prod. et dist. Laboratory X

Dans un village de la Mer Intérieure du Japon, vivent essentiellement des habitants très âgés, gardiens de traditions en sursis. Si Soda documente cette mort annoncée, il s'engage également, avec délicatesse et détermination, sur le chemin de la fiction. La dimension métaphorique de la structure circulaire du film et l'abstraction du noir et blanc tirent le propos vers une rêverie miroitante, trouée d'ombres. *Inland Sea* s'ouvre et se clôt sur le travail de Wai-shi, le pêcheur solitaire et taiseux et sur la parole continue de Kumi, la commère. Ces gestes, ces visages, ces confidences sont-elles réelles ou nées de l'esprit de ces chats qui peuplent le village ? Chats sauvages repus qui se laissent manipuler sans révolte et observent le petit théâtre humain avec une distance hautaine. Privilège de leurs nombreuses vies, les félins, souverains du lieu, survivront sans dommage à sa disparition.

C.B.

### ***Si bleu, si calme – La Prison intérieure***

d'Éliane de Latour

France, 1996, 80', prod. Les Films

d'ici, dist. CNRS Images

Par son dispositif, *Si bleu, si calme* travaille la diffraction et l'écart. Il trouve ainsi sa forme cinématographique et fait état de l'infranchissable séparation de deux mondes : dans la prison et en dehors. Chaque côté des murs se constituant comme le hors champ de l'autre. Le dedans caché aux regards, qui ne s'appréhende que par l'expérience, l'extérieur inaccessible, juridiquement, physiquement et bientôt mentalement. À la temporalité spécifique du médium photographique à la fois présent perpétuel – instantané – et fixation pour un temps indéfini – photos souvenirs – la bande sonore oppose sa matérialité et sa continuité. Les qualités littéraires ou concrètes des paroles de détenus, toujours entendues off, le cours des cris et des chuchotements, participent à la construction d'une communauté que l'image, en l'occurrence les photographies, individualise.

C.B.



## *Symphony of the Ursus Factory (Symfonia Fabryki Ursus)*

de Jaśmina Wójcik

Pologne, 2018, 61', VOSTF,  
prod. et dist. Wajda Studio

L'immense usine polonaise de tracteurs Ursus a été démantelée lors de la chute de l'Union Soviétique. Avec la complicité active des hommes et des femmes qui y ont travaillé, Jaśmina Wójcik monte le projet un peu fou d'une mise en scène qui emprunte à la comédie musicale, au cinéma russe, à l'opéra. De chacune de ces formes, le film intègre les audacieuses et le lyrisme. Les anciens ouvriers commencent à mimer les gestes du travail, se mettent en mouvement, représentations vivantes du réalisme soviétique. L'action culmine dans un cortège gigantesque de tracteurs rutilants et d'hommes en marche vers ce qui s'avère n'être pas tout à fait un avenir radieux mais plutôt une chorégraphie circulaire, dont l'élan finit lové sur lui-même. Qu'importe. L'expérience a fait renaître l'image de liesse et de fierté de temps révolus, où l'homme nouveau était le proléttaire ; et le travailleur, un héros.

c.B.

## *Silabario*

de Marine de Contes

France, 2021, 14', VOSTF,  
prod. et dist. L'Atelier  
documentaire

Un homme surplombe un royaume. Face à lui règne l'immensité des roches et des forêts. Des torrents de brume roulent sur les flancs des montagnes et l'aube dévoile une vallée silencieuse. Seuls s'échappent de ce silence les sifflements de ceux qui ont appris à habiter en oiseau. Dans de nombreuses régions et depuis toujours, des hommes et des femmes ont chanté ce langage, le silbo, fait de syllabes sifflées, en écho avec les occupants des airs. Les îles Canaries, pourtant îles aux chiens (provenant du peuple canarii, du latin canis) n'ont pas donné leur nom à des oiseaux sans motif : perchés sur leurs collines, des hommes et des enfants apparaissent et disparaissent pour élever ces vibrations ancestrales capables d'atteindre d'autres oiseaux ou hommes-oiseaux nichés au loin, de l'autre côté de la vallée.

CLÉMENCE ARRIVÉ,  
CINÉMA DU RÉEL, MARS 2021

# AUTOUR DES FILMS

## MASTER-CLASS

### MANUELA FRÉSIL

Manuela Frésil s'attache à articuler cinéma et politique, à déployer un cinéma direct où interaction et partage avec les personnes filmées prennent une place centrale. Ces questions sont développées par Manuela Frésil, en dialogue avec la cinéaste Dominique Cabrera, à propos de ses films les plus récents.

## EN LIGNE

### DÉBAT DU SPI

#### Documentaire d'histoire et storytelling : les (r)évolutions d'un genre

En direct sur [facebook.com/lesrencontresducinemadoc](https://facebook.com/lesrencontresducinemadoc)

##### Animateur / Modérateur :

Olivier de Bannes, producteur, 02B Films  
Intervenants : Marie-Hélène Barbéris, documentaliste ; François Bertrand, CLPB media ; Fabrice Coat, Program33 ; Fanny Glissant, Gédéon Programmes ; Corine Janin, Cocottes Minute Productions ; Charlotte de Luppé, documentaliste ; Lucie Pastor, productrice freelance.

En partenariat avec  
la Procirep - Angoa

## TABLE RONDE

### ANTHROPOLOGIE VISUELLE ET COLLABORATION DOCUMENTAIRE

Modérée par Michel Tabet, anthropologue et réalisateur, avec la participation de Caroline Zéau, maîtresse de conférences, responsable du master « le documentaire : écritures du monde contemporain » à l'Université de Paris et co-présidente de Périphérie, cette table ronde réunit Jessica De Largy Healy (Lesc-CNRS), chercheuse en anthropologie, et Nicolas Jaoul, chargé de recherche au CNRS et chercheur à l'IRIS. La question de la participation, de la collaboration et de l'engagement connaît aujourd'hui un intérêt croissant chez de nombreux documentaristes. L'anthropologie visuelle participe de ce mouvement. Elle a même été engagée dans le développement de ce type de dispositif depuis le milieu des années 1970, à travers des projets visant à produire des images qui incluent les représentations des communautés filmées, que ce soit en les incluant dans la réalisation ou en travaillant en étroite collaboration avec elles.



### INSTALLATION VIDÉO

## LA BASE

de Vadim Dumesh

2020, installation vidéo,  
boucle de 30',  
prod. et dist. Le Fresnoy

Un futur proche, ou peut-être un passé récent. La Base Arrière Taxi est un centre de transit et de file d'attente gigantesque isolé aux abords de l'aéroport Roissy-Charles de Gaulle. De plus en plus de chauffeurs de taxis parisiens vieillissants, d'origines diverses, y passent de longues heures, en attendant d'être dispatchés vers les courses depuis les terminaux. Ils y trouvent un refuge contre la fatigue et la concurrence exacerbée de la métropole. Au fil des années, cet endroit singulier, hors-temps et hors-lieu, suspendu entre circulations et immobilité, situé au carrefour de frontières éphémères, s'est transformé en un deuxième chez-soi pour les chauffeurs de tous horizons. L'apprentissage, la spiritualité, les loisirs, et la créativité font irruption dans ce non-lieu, dont la fonction première de contrôle est détournée. L'artiste Vadim Dumesh suit les personnages depuis la première crise du métier

du taxi liée à l'arrivée des VTC en 2015. Le projet s'appuie sur un dispositif de co-création. Face aux grandes disruptions et crises de leur époque, face à l'incertitude du monde qui tremble, les chauffeurs se réapproprient le temps et l'espace, et munis des caméras de leurs smartphones, – ces mêmes outils numériques qui transforment leur métier- archivent leurs savoirs, paroles, mémoires et imaginaires. Tissant ces témoignages de première main, glissant entre dystopie et utopie, *La Base* est leur bouteille à la mer, une chronique, une proposition.

### TABLE RONDE

## UN PARTAGE DE LA MISE EN SCÈNE

Ariane Papillon, doctorante en Cinéma et Audiovisuel et réalisatrice, anime une discussion entre les réalisateur.trice.s Pilar Arcila, Fred Poulet et l'artiste Vadim Dumesh à propos des films *Le pendule de Costel*, *Substitute* et *La Base*, trois documentaires qui engagent ce que la chercheuse nomme un « partage de la mise-en-scène », c'est-à-dire des dispositifs de co-création ou de délégation de la caméra entre réalisateur.trice.s et leurs personnages.

## PRÉSENTATION DE PROJETS

# FILMS DE CINÉASTES EN RÉSIDENCE

Parmi les films accueillis par le dispositif Cinéastes en résidence à Périmphérie, trois projets en cours de montage sont présentés en séance publique, à des professionnel.le.s de la diffusion et de la production.



### *Machtat*

de Sonia Ben Slama

montage : Young-Sun Noh

production : Élise Hug (Alter Ego)

À Mahdia en Tunisie, la vie des femmes est rude, répétitive, épuisante. Fatma et ses deux filles, Najeh et Waffeh sont différentes de leurs voisines. Elles jurent, fument et gagnent beaucoup d'argent l'été : elles sont machtat, musiciennes de mariage. Le reste de l'année, elles sont ouvrières aux champs.



### *Mauvaises filles*

d'Émérance Dubas

montage : Nina Khada

production : Frédéric Feraud  
(Les Films de l'œil sauvage)

Quatre femmes partagent un même secret. Pourtant, elles ne se connaissent pas. Au fil de la relation que je tisse avec elles, Éveline, Édith, Michèle et Fabienne brisent le silence et révèlent leur placement en maison de correction.



### *L'Bnat*

de Karim Hapette

montage : Christine Bouteiller

production : Adrien Lioure  
(La Petite Ellipse)

Chaque année, durant le mois du ramadan, la ville de Khénifra, au Maroc, organise un tournoi de football mixte entre les équipes des différents quartiers. Le soir, à la rupture du jeûne, les joueuses racontent leurs journées à des parents fiers et inquiets.

## DIALOGUE MUSICAL

Les élèves de l'atelier cinéma muet de Gwendal Giguelay sont invité.e.s à dialoguer musicalement avec des courts métrages des collections *Minutes* initiées en 1996 par le Grec pour célébrer le centenaire du cinéma.

La commande faite à une trentaine de cinéastes était de réaliser des films d'une minute en un seul plan, sans montage, à la manière des opérateurs Lumière. En partenariat avec le Conservatoire à rayonnement départemental de Montreuil et Le Grec (Groupe de recherches et d'essais cinématographiques).



## ÉPILOGUE III AVEC CINÉMAS 93

### *Blanc Ninja*

d'Esther Mysius et Camille Rouaud

AVANT-PREMIÈRE

France, 2020, 27', DCP,  
prod. Trois Brigands Productions

Abel, cartographe pour la Genghis Khan Company, une gigantesque entreprise d'extraction minière, est envoyé en mission solitaire dans la steppe mongole. À la suite d'une soirée bien arrosée où le jeune homme perd toutes ses affaires, Abel se perd dans l'immensité glaciale en plein hiver. Heureusement, il va tomber sur une bande de nomades, gang de motards, chasseurs de drones et mineurs illégaux : des ninjas.



### FILM EN COURS

## UNDERLIFE

Laureline Delom présente son film en cours, réalisé avec Fawad, un jeune homme parti de Kaboul à l'âge de 13 ans. Depuis que Fawad a été débouté de l'asile à sa majorité, il est venu vivre chez Laureline à Marseille. De là est né ce projet : partager images et mots, raconter l'histoire de Fawad et le lien qui s'est créé et se développe entre eux.

### ATELIER

## PARCOURS FESTIVAL

Une approche du cinéma documentaire est proposée à un groupe de personnes qui fréquentent le Centre Espéranto de Montreuil et le cours de socio-linguistique de Betty Tenne. Ils et elles découvrent les Rencontres du cinéma documentaire et tournent un entretien avec la réalisatrice Marion Lary.

En partenariat avec  
le Centre social Espéranto.

# TOUS ENSEMBLE ? LA QUESTION DU PARTAGE AU SEIN DU CINÉMA MILITANT

TANGUI PERRON

CHARGÉ DU PATRIMOINE AUDIOVISUEL  
À PÉRIPHÉRIE

Parce qu'il nous représente mal, nous diffame souvent et ignore notre vie réelle, il y a nécessité, face au cinéma « bourreux de crânes », de construire un autre cinéma, un véritable cinéma du peuple, un cinéma qui reflèterait enfin nos souffrances, nos luttes et nos espoirs. Quelque soit son nom, du libertaire Cinéma du Peuple, créé fin 1913, aux collectifs qui militent actuellement sur la toile, « le cinéma militant » se veut une réponse à des représentations et discours dominants ainsi que la promesse d'un art nouveau ou, en tout cas, l'incarnation d'un média réellement populaire. Tenter d'appréhender ce cinéma nécessite cependant de cerner ce « nous » qui l'anime.

Le cinéma militant est très généralement lié à des collectifs qui entendent couvrir des moments communs. La question du partage est alors cruciale. Mais, dans l'his-

toire de ce cinéma, avant de s'interroger sur la délicate question de l'effectivité réelle du partage du scénario, des rôles, de la caméra, du banc de montage ou de la bande son (quand elle existe), il faut aussi souligner l'importance, au préalable, d'une idéologie commune. Parce que le cinéma militant, longtemps lié à l'histoire du mouvement ouvrier, est généralement réalisé de manière collective (soit au niveau de sa conception, de sa réalisation ou de sa distribution), parce qu'aussi il entend prôner la révolte, prêcher la révolution ou valoriser des expériences collectives, il est, dans son essence même, lié aux notions de partage et de commun, comme il fut longtemps tributaire d'une vie politique et sociale structurée par des espoirs messianiques – nous nous situons donc ici avant l'ère des théories de la collapsologie...

Au sein de la longue histoire du cinéma militant [que l'on n'a nommé comme tel qu'à partir des années 1970], on peut distinguer les périodes suivantes : une brève et première période libertaire et syndicaliste révolutionnaire avant 1914 [Le Cinéma du Peuple], une longue histoire dominée par le mouvement communiste, des années 1920 jusqu'à la fin de la guerre d'Algérie, et les années 1968, s'achevant en 1981, dominées par les extrêmes gauches et des recherches audiovisuelles nouvelles. (Par commodité, nous nommons ces trois périodes du cinéma militant, « la préhistoire du cinéma militant », son « âge classique » et son « âge baroque »). Le cinéma militant meurt donc d'une première mort, concordante de l'arrivée de la gauche au pouvoir et précédant d'assez peu le règne du libéralisme et la « communication ». En 1995 – qui marque un retour contrarié de la question sociale – dans des conditions radicalement nouvelles, on observe une renaissance du cinéma militant - mais doit-on encore l'appeler ainsi ? Fer de lance des grèves interprofessionnelles (touchant surtout les transports et la fonction publique), les cheminots, avec des « camescopes », ont en effet saisi des centaines d'heures de leurs actions et défilés. Si cette profession était encore fortement syndiquée, il s'agit ici d'une démarche d'amateurs, non concertée. Ce n'est plus le parti, le syndicat, le collectif ou le groupe de réalisation qui commande et commente ces actualités ouvrières. Ce mouvement social ouvrant une nouvelle phase de conflictualités sociales et politiques, d'autres mobilisations ont été filmées par des militants et des cinéastes, amateurs ou non : marches des chômeurs, luttes des travailleurs sans-

papiers, rassemblements altermondialistes... La mobilisation de 1995 aurait donc ouvert la voie à un « nouveau cinéma militant », basé sur une démocratisation radicale de la réalisation et de la diffusion des images, elle-même démultipliée par les nouvelles technologies. [Ni les si puissants mécanismes capitalistes de diffusion globale ni l'aliénation culturelle n'en ont été enravés pour autant]. Le « nouveau cinéma militant » renoue aujourd'hui avec une fonction de preuves documentaires et d'agitation propagande. Les révoltes populaires, les violences policières (dans les quartiers, sur les places des grandes villes ou les ronds-points), le sort inique réservé aux migrants et aux migrantes ainsi que les dévastations écologiques et la souffrance animale, sont constamment filmés malgré les entraves et, à l'exception des derniers cas, souvent auto-filmés. La circulation de ces images est à l'image de ces mobilisations : ni hiérarchisées, ni coordonnées.

Dans ce cinéma, en général, la frontière entre ceux qui filment et ceux filmés est bien moins grande que sur le plateau d'un tournage d'une fiction à gros budget. Le premier film du Cinéma du Peuple, *Les Misères de l'aiguille* (dont il ne reste que de larges fragments) qui entendait dénoncer l'exploitation des femmes travaillant à domicile, a été en partie conçu dans les locaux du syndicat des travailleuses de l'habillement. Il valorise de plus la coopérative l'Entraide, créée par la militante féministe Gabriel Duchêne. Joris Ivens disait quant à lui qu'il fallait « amener sa caméra bien plus tard », sous-entendant qu'il était d'abord nécessaire de se faire accepter par celles et ceux qui allaient être filmés.

À l'époque de l'âge classique du cinéma militant, ses mots de passe devaient être les mots « Révolution », « Syndicat » ou « Parti ». Les mineurs et leur famille, qu'Ivens et Henri Storck filment dans *Misère aux Borinage* (1932) ont en tout cas accepté de bonne grâce, sans doute au nom d'un idéal commun, de rejouer devant leur caméra une manifestation. Les dockers de la façade atlantique et ceux de Marseille ont accepté de faire de même avec Robert Ménégoyz puis Paul Carpita pour *Vivent les dockers* (1951) et *Le Rendez-vous des Quais* (1955). Les ouvriers sont ici acteurs de leur propre rôle.

Dans cet exercice de partage et de transmission, sans doute faut-il rendre hommage à quelques démarches pionnières et à quelques cinéastes. On connaît le rôle considérable dans l'histoire du cinéma anticolonial d'*Afrique 50* de René Vautier [auquel il faut adjoindre le nom du cinéaste Raymond Vogel] mais les deux cinéastes ont aussi bénéficié de la complicité active de militantes et de militants du Rassemblement démocratique africain (RDA) cachant les cinéastes et transportant clandestinement la pellicule vers la France, alors que les deux réalisateurs avaient été expulsés du continent africain. C'est bien un même militantisme anticolonial qui a permis la réalisation de ce film longtemps interdit par la censure.

Ce partage peut aller plus loin, en passant par la remise en cause volontaire par les cinéastes eux-mêmes de leur statut de réalisateurs. Cette démarche conduit au legs de leur caméra à des individus ou collectifs ou à leur effacement derrière des groupes.

D'abord signé par le comité Maurice Audin et un groupe de techniciens, *J'ai huit ans* (1962) fut en fait réalisé par Olga Poliakoff, Yann Le Masson et Jacqueline Mépiel – l'idée du film revient à René Vautier. Le générique du film précise cependant, sans doute avec raisons, que les véritables auteurs du court métrage sont les enfants algériens réfugiés en Tunisie dont les dessins et commentaires constituent l'essentiel de ce film dénonçant les exactions de l'armée française. Après la réalisation pour la télévision de *Rio Chiquito* (1965) de Jean Pierre Sergent, Bruno Muel, alors opérateur sur le film, a laissé quant à lui sa caméra au mouvement de guérilla colombien (les Farc). Ce don politique est à l'origine de *Viernes santo e policarpa* (1966), court métrage collectif et anonyme qui retrace l'occupation de terres par des groupes de mal-logés. Le négatif du film fut introduit clandestinement en France par les militants colombiens dans la doublure de leur vêtement. Des décennies plus tard, pour René Vautier, la démarche est relativement identique mais le contexte géopolitique est tout autre. Suite à un jumelage entre la ville de Sevran (Seine-Saint-Denis) et celle d'Adjoudj en Mauritanie, Vautier a aussi laissé sa caméra à un jeune habitant de la ville, Hamid. Comme on l'apprend dans le documentaire de Michel Le Thomas, *De sable et de sang* (2012), cette histoire se conclut cette fois de manière tragique : en tentant de traverser la Méditerranée et de rejoindre l'Europe, le jeune mauritanien a filmé sa propre noyade.

Durant les années 68, cet idéal de partage, qui ne concerne pas que la caméra, a pro-

duit des utopies concrètes. Réunissant cinéastes, ouvriers et employés, les groupes Medvedkine de Besançon puis Sochaux en sont légitimement les exemples les plus célèbres. Dans un mouvement paradoxal, parce qu'il commençait à s'éloigner du groupe de Sochaux qui s'épuisait, Bruno Muel a signé de son propre nom *Avec le sang des autres* (1974) mais il a laissé une partie de la bande-son à un ouvrier lui-même pilier du groupe de Sochaux, Christian Corouge. Cela ne fut pas sans impact ni sur l'histoire même du cinéma documentaire (on entend en voix off, pour une première fois, le témoignage d'un ouvrier qui lie l'intime et le politique), ni sur celle des sciences sociales (le sociologue Michel Pialoux, rejoint plus tard par Stéphane Beaud, entamait alors une vaste enquête sur la classe ouvrière du pays de Montbéliard). Dans cette histoire esquissée de la démocratisation du commentaire et de la bande son, on peut aussi pointer une première étape : les voix off des *Morutiers* de Jean-Daniel Pollet et Daniel Lalou (1966) – images de Yann Le Masson – sont celles de ces prolétaires de la mer qui s'expriment sur leur métier.

Une fois de plus, idéologie et technologie sont ici liées. Le temps des masses en mouvement (mais muettes) et de leurs porte-paroles infaillibles était alors en passe d'être révolu. Les caméras légères, le son synchrone et la remise en cause des anciennes hiérarchies ont permis la découverte et la participation de nouveaux groupes et l'émergence de nouvelles questions sociétales et politiques. Dans

le domaine du cinéma, c'est souvent par la vidéo militante que les groupes féministes se sont exprimés et, plus tard, les jeunes des quartiers populaires issus de l'immigration. En Bretagne, c'est avec des caméras Super 8 que Jean-Louis Le Tacon et son groupe Torr-e-benn, quant à eux, ont voulu voir et donner la parole à ceux qu'ils nommaient les « sauvages » ou « les fous », soit les ouvriers les plus radicaux rétifs aux consignes syndicales.

Il ne faudrait pas peindre en rose ces années rouges, capables aussi d'aveuglement et de sectarisme, mais dans la longue histoire (inachevée) du partage de la caméra, l'apport du cinéma militant, lui-même porté par des utopies politiques, est considérable. Les rapports de classe et de domination ne s'arrêtent pas non plus à ses portes. Cependant, une fonction et un objectif du cinéma militant étaient aussi de briser l'isolement des individus et de les constituer en groupe si ce n'est en classe. En ce sens, la projection collective, sur un écran plus ou moins grand, accueillant les réactions des spectatrices et spectateurs et généralement suivie d'allocutions (durant la préhistoire et la période classique du cinéma militant) ou de débats (durant son âge baroque), constitue aussi une étape fondamentale de ce moment de partage. En bref, partager un lien internet, fût-il accompagné de commentaires, n'est pas la seule étape de la co-construction d'une connaissance émancipatrice.

# CALENDRIER

\* film éligible au prix du public

## MARDI 16/11

PRÉLUDE HORS LES MURS • Bibliothèque Robert Desnos (Montreuil)

<b>19H</b>	<i>Entrée du personnel</i> de Manuela Frésil (59') En présence de la réalisatrice • Entrée libre
------------	---

## DU 24 AU 30 NOVEMBRE AU MÉLIÈS

## MERCREDI 24/11

<b>10H</b>	FILM EN COURS • <i>Underlife</i> de Laureline Delom • Durée : 3 h
<b>14H30</b>	TABLE RONDE • Un partage de la mise-en-scène Animée par Ariane Papillon • Entrée libre • Durée : 3 h
<b>18H</b>	<i>Le pendule de Costel</i> * de Pilar Arcila (68')
<b>20H</b>	OUVERTURE • <i>Mirr</i> de Mehdi Sahebi (91')

## JEUDI 25/11

<b>10H</b>	TABLE RONDE • Anthropologie visuelle et collaboration documentaire • Par Michel Tabet • Entrée libre • Durée : 3 h
<b>14H30</b>	PRÉSENTATION DE PROJETS • <i>L'Bnat</i> de Karim Hapette • <i>Mauvaises filles</i> d'Émérance Dubas • <i>Machtat</i> de Sonia Ben Slama • Entrée libre • Durée : 3 h
<b>18H30</b>	<i>Stella</i> * de Vanina Vignal (77') En présence de la réalisatrice et de Pascale Cassagnau
<b>20H30</b>	AVANT-PREMière • <i>Avant que le ciel n'apparaisse</i> * de Denis Gheerbrant (85') • En présence du réalisateur et de Lina Tsrimova

## VENDREDI 26/11

<b>10H</b>	EN LIGNE • Débat du SPI • En direct sur Facebook • Durée : 3 h
<b>14H30</b>	MASTER-CLASS • Manuela Frésil En dialogue avec Dominique Cabrera • Durée : 3 h
<b>18H45</b>	<i>L'argent ne fait pas le bonheur des pauvres</i> de Manuela Frésil (59') • En présence de la réalisatrice
<b>20H30</b>	<i>My Afghanistan - Life in the Forbidden Zone</i> * de Nagieb Khaja (87') • En présence du réalisateur

## SAMEDI 27/11

<b>11H</b>	<i>Famouras</i> * d'Amanda Robles (50') • En présence de la réalisatrice
<b>14H</b>	<i>Substitute</i> * de Vikash Dhorasoo et Fred Poulet (70') En présence de Fred Poulet
<b>16H</b>	<i>Le bon grain et l'ivraie</i> de Manuela Frésil (94') En présence de la réalisatrice

<b>18H15</b>	AVANT-PREMIÈRE • <i>Rien à foutre</i> * d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre (110') • En présence d'E. Marre et J. Lecoustre
<b>21H</b>	<i>Nous, les femmes du Château Rouge</i> * de Manuela Frésil (51') • En présence de la réalisatrice

### DIMANCHE 28/11

<b>11H</b>	DIALOGUE MUSICAL • Avec les élèves du Conservatoire de Montreuil • Entrée libre • Durée : 1 h
<b>14H30</b>	<i>Pour de vrai</i> de Manuela Frésil (52') • En présence de la réalisatrice
<b>16H</b>	<i>Me Miss Me</i> * de Gwendolyn Lootens et Lubnan Al Wazny (85') • En présence de G. Lootens, L. Al Wazny et de représentant.e.s de la Cimade
<b>19H</b>	AVANT-PREMIÈRE • <i>Rio de Vozes</i> * de Jean-Pierre Duret et Andrea Santana (93') • En présence de J.-P. Duret et A. Santana

### LUNDI 29/11

<b>18H15</b>	<i>Madame Saïdi</i> * de Paul Costes et Bijan Anquetil (59') En présence des réalisateurs
<b>20H</b>	<i>Lessons from a Calf</i> * de Kore-edo Hirokazu (47')
	<i>Nous la mangerons, c'est la moindre des choses</i> * d'Elsa Maury (67') • En présence de la réalisatrice

### MARDI 30/11

<b>18H15</b>	<i>Of Land and Bread</i> * d'Ehab Tarabieh (89')
<b>20H</b>	CLÔTURE • <i>Chang</i> de Merian C. Cooper et Ernest B. Schöedsack (70') Accompagnement du film au piano par Gwendal Giguely

### MARDI 11/01/2022

ÉPILOGUE HORS LES MURS • Cinéma Le Cin'Hoche (Bagnolet)	
<b>20H30</b>	<i>Zona Franca</i> de Georgi Lazarevski (100') En présence du réalisateur • Tarif 3.5 €

### LUNDI 17/01/2022

ÉPILOGUE HORS LES MURS • Centre Georges Pompidou (Paris 4 <sup>e</sup> )	
<b>20H</b>	<i>Fading</i> d'Olivier Zabat (59') En présence du réalisateur • Tarifs 5 € / 3 €

### JEUDI 20/01/2022

#### ÉPILOGUE AVANT-PREMIÈRES • AU MÉLIÈS

<b>20H15</b>	<i>Blanc Ninja</i> d'Esther Mysius et Camille Rouaud (27') • En présence de E. Mysius et C. Rouaud • Aide au film court / Cinémas 93 • Entrée libre
	<i>Soy Libre</i> de Laure Portier (78') • En présence de L. Portier • Cinéastes en résidence / Péphérie • Entrée libre

# REMERCIEMENTS

Frédérique André, Pablo Feix (Atelier la galande noire) - Kristoffer Barslund (Magic Hour Films) - Stephan Bauer - Jean-Pierre Becker - Sonia Ben Slama - Cyril Bibas, Philippe Cotte (CVB) - Frank Beauvais - Yohana Benattar - Olivier Borgo (Zaradoc Films) - Nicolas Brevière (Local Films) - Guilhem Brouillet (DOC-Cévennes) - Dominique Cabrera - Pascale Cassagnau (Le Cnap) - Caroline Châtelet, Eva Tourrent (Ténk) - Coralie Coiffard - Léa Colin, Constance Rossignol (Cinémas 93) - Lucie Commiot (Condor Films) - Olivier de Bannes (O2B Films) - Jessica De Largy Healy - Laureline Delom - Joëlle Dimbour - Timothée Donay, Violaine Harchin (Les Alchimistes) - Sophie Dufau (Mediapart) - Barberine Feinberg (Festival Jean Rouch) - Manuela Frésil - Dominique Garnier (Librairie L'invit'à lire) - Gwendal Giguelay - Nina Gripe, Rayane Mezioud (Juste Doc) - Eleni Giotti, Emmanuel Lefrant (Light Cone) - Karim Hapette - Nina Hasni - Arnaud Hée (Cinémathèque du documentaire à la Bpi) - Louise Heugel - Pauline Horovitz - Dimitri Ianni - Nicolas Jaoul - Nina Julien (L'atelier documentaire) - Stéphane Kahn (Agence du court-métrage) - Jean-Marc Lamoure (Ab Joy Productions) - Marion Lary - Antoine Laurent - Anne Luthaud, Marie-Anne Campos (Le Grec) - Eva Markovits - Hugo Masson (Documentaire sur Grand Écran) - Emmanuelle Mauger, Sébastien Meunier, Manuelle Pefferkorn (SPI) - Hervé Meimoun, James Bantos (Loca Images) - Anne-Laure Morel (Les Films du Paradoxe) - Javier Packer Comyn (CBA) - Céline Païni (Les films d'ici) - Ariane Papillon - Jean-Claude Penrad - Tangui Perron - Benoit Pezzana, Annabelle Ravier (Bibliothèque Robert Desnos) - Rachel Paul - Chantal Richard - Anna Sauvage - Frank Sescousse (Cin'Hoche) - Michel Tabet - Ehab Tarabieh - Betty Tenne (Centre social Espéranto) - Natalia Trebik, Mike Dijon (Le Fresnoy) - Bart Van Langendonck (Savage Film) - Michèle Wannaz (Cinéma Copain) - Makoto Watanabe (TV Man Union) - Caroline Zéau - Nadine Zwick (Arte GEIE)

Les équipes du cinéma Le Méliès et de Périphérie et toutes celles et ceux qui nous ont aidés et soutenus de mille façons.

# PÉRIPHÉRIE C'EST...

UN CENTRE DE RESSOURCES  
ET DE CRÉATION DÉDIÉ AU CINÉMA  
DOCUMENTAIRE.

**Cinéastes en résidence**  
accueille chaque année des films en montage et permet aux résidents de bénéficier d'un accompagnement artistique et technique. Ce dispositif est prolongé par une action culturelle en Seine-Saint-Denis.

**L'éducation à l'image**  
développe une activité d'ateliers scolaires et d'observatoires documentaires en milieu professionnel.

**La mission patrimoine**  
valorise les archives audiovisuelles de la Seine-Saint-Denis et met ses compétences à disposition de différents acteurs culturels.

## CRÉDITS

couverture & illustration  
Louise Heugel  
graphisme & maquette  
Joëlle Dimbour

# ÉQUIPE

## PÉRIPHÉRIE ASSOCIATION LOI 1901

**Co-Présidence**  
Daniel Cling  
Caroline Zéau  
**Directrice**  
Agnès Jahier  
**Cinéastes en résidence**  
Eva Markovits  
**Observatoires documentaires**  
Julien Pornet  
**Patrimoine audiovisuel**  
Tanguy Perron  
**Ateliers d'éducation à l'image**  
Carole Grand  
**Service technique**  
Corentin Loterie  
**Dispositif La Passerelle**  
Matéo Brossaud  
**Communication**  
Farah Chouikh  
**Stagiaire**  
Cyndi Portella  
  
PÉRIPHÉRIE /  
LES RENCONTRES  
DU CINÉMA DOCUMENTAIRE  
**Déléguée générale**  
Corinne Bopp  
**Coordinatrice**  
Sophie Walle  
**Stagiaires**  
Aïa Ali  
Mia Alouf

# Péphérie CINÉMA DOCUMENTAIRE

UNE MANIFESTATION DE PÉPHÉRIE SOUTENUE,  
PAR LE DÉPARTEMENT DE LA SEINE-SAINT-DENIS  
ET LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE, LA PROCIREP, SOCIÉTÉ  
DE PRODUCTEURS, LA SCAM ET LA CINÉMATHÈQUE  
DU DOCUMENTAIRE. ORGANISÉE AVEC LE CINÉMA  
LE MÉLIÈS À MONTREUIL, AVEC LE CONCOURS  
D'EST-ENSEMBLE ET DE LA VILLE DE MONTREUIL.  
ACTION SOUTENUE DANS LE CADRE DU « MOIS  
DES IMAGES », INITIÉ PAR LE DÉPARTEMENT  
DE LA SEINE-SAINT-DENIS.

## OÙ

**AU CINÉMA LE MÉLIÈS**  
12, PLACE JEAN-JAURÈS  
93100 MONTREUIL  
tél. 01 48 58 90 13  
[www.meliesmontreuil.fr](http://www.meliesmontreuil.fr)

> Dans le cinéma, un espace  
restauration et une librairie  
vous sont proposés.

## ACCÈS

**Mairie de Montreuil**  
/ ligne 9

### BUS

arrêt Mairie de Montreuil  
102 / 115 / 122 / 121 /  
129 / 322 / N16 / N34

### VÉLIB'

station 31022

## RENSEIGNEMENTS

tél : 01 41 50 58 27

✉ [lesrencontres@peripherie.asso.fr](mailto:lesrencontres@peripherie.asso.fr)

web : [www.peripherie.asso.fr](http://www.peripherie.asso.fr)

**f** [facebook.com/  
lesrencontresduscinemadoc](https://facebook.com/lesrencontresduscinemadoc)

**t** [twitter.com/Peripherie\\_](https://twitter.com/Peripherie_)

**i** [instagram.com/peripherie\\_/](https://instagram.com/peripherie_/)



INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL

