



**les  
rencontres**  
14<sup>e</sup> édition  
du  
**cinéma  
documentaire**  
**Personne / Personnage**

**6 au 13 octobre 2009**  
**Cinéma Georges Méliès de Montreuil**

Cette 14<sup>ème</sup> édition des Rencontres du cinéma documentaire, *Personne / Personnage*, a été organisée en partenariat avec le cinéma Georges Méliès de Montreuil



Déléguée générale : Corinne Bopp  
Coordination générale : Abraham Cohen  
Stagiaires : Théophile Rausch, Laure Nillus  
Attachée de presse : Anne Berrou

Conception graphique et maquette du catalogue :  
Damien Rossier - Scope Éditions - www.scope-editions.com  
Impression : SPEI  
Dépliant programme d'après une conception originale d'Osido

Tous nos remerciements à :

Frédérique André, Jean-Pierre Alaux, Jean-Michel Ausseil, Olivier Delpoux et le service audiovisuel de l'Ambassade de France en Chine, Antoine Barraud, BFC Productions, Antoine Boutet, Élodie Brosseau, Dominique Cabrera, Jean-Marie Casanova, Cheng Xiaoxing, Jacky Evrard, Patrice Lacanal et le Ciné 104, Linda Boissinot-Verger et Cinédoc, Delphine Maine et Les Éditions Choiseul, Amandine Larue et Cinémas 93, Gerald Collas, Colette Crevasse, Annick Peigné-Giuly et Documentaire sur Grand Écran, Daniela Elstner et Doc and Co, Marie-Pierre Duhamel-Muller, Catherine Dussart, Martine Markowitz et l'École nationale supérieure des beaux-arts, Chen Zhiheng et l'Est Films Group, Aude Védrinnes et le Festival d'Automne à Paris, Luc Douzon et le FID de Marseille, Blanche Guichou, Xuân-Lan Guyot, Cécile Tourneur et Histoire(s) de voir, Claudio Pазienza et Komplot films, Alla Kovgan, Arielle Pannetier et La fémis, Jean-Patrick Lebel, Nathalie Streiff et le Ministère des affaires étrangères, Thierry Laurentin et Mars Distribution, Stéphane Goudet, Serge Fendrikoff, Marie Boudon, Philippe Patros et toute l'équipe du Méliès, Ambre Murard, Michèle Soullignac et toute l'équipe de Périphérie, Stan Neumann, Jacqueline Jalladeau et l'association Renc'Art au Méliès, Eve-Marie Cloquet et la Scam, Sophie Dulac Distribution, Sublimage, Katia Kirby et Red Star Cinema, Fabian Terrugi et Softitrage, Caroline Zéau, Zhang Xianmin, et à tous ceux qui nous ont soutenu et aidé, de mille façons.

## Sommaire

Éditoriaux .....	p.1
L'indépendance personnelle de Huang Wenhai par Marie-Pierre Duhamel-Muller .....	p. 4
L'itinéraire vers soi par Zhang Xianmin .....	p. 8
Carte blanche à Huang Wenhai :	
<i>S21, La machine de mort Khmère rouge</i> de Rithy Panh .....	p. 10
Soirées d'ouverture / de clôture .....	p. 12
Où commence le personnage ? par Caroline Zéau .....	p. 14
<i>Archipels Nitrate</i> .....	p. 16
<i>Personne/personnage</i> .....	p. 17
Séances spéciales .....	p. 26
Courts-métrages .....	p. 28
Rencontres, ateliers, débats .....	p. 29
Calendrier .....	p. 33

## Index des films

<i>Archipels Nitrate</i> de Claudio Pазienza .....	p. 16
<i>Au Camp d'entraînement militaire</i> de Huang Wenhai .....	p. 9
<i>Below Sea Level</i> de Gianfranco Rosi .....	p. 19
<i>Clean Time</i> de Didier Nion .....	p. 22
<i>Danse, le ballet de l'Opéra de Paris (La)</i> de Frederick Wiseman .....	p. 12
<i>17 ans</i> de Didier Nion .....	p. 22
<i>Écume des mères (L')</i> de Séverine Mathieu .....	p. 18
<i>Épine dans le cœur (L')</i> de Michel Gondry .....	p. 13
<i>Exil et le royaume (L')</i> d'Andrei Shtakleff et Jonathan Le Fourn. .....	p. 24
<i>Julie, itinéraire d'une enfant du siècle</i> de Dominique Gros .....	p. 27
<i>Madam Butterfly</i> de Tsai Ming Liang .....	p. 29
<i>Nora</i> d'Alla Kovgan et David Hinton .....	p. 28
<i>Nous</i> de Huang Wenhai .....	p. 9
<i>Plein pays (le)</i> d'Antoine Boutet .....	p. 17
<i>Poussière hurlante</i> de Huang Wenhai .....	p. 9
<i>Rachel</i> de Simone Bitton .....	p. 26
<i>Sans toi</i> de Wei Hu .....	p. 28
<i>S21, la machine de mort Khmère rouge</i> de Rithy Panh .....	p. 10
<i>Tahar l'étudiant</i> de Cyril Mennegun .....	p. 16
<i>Tumultueuse Vie d'un déflaté (La)</i> de Camille Plagnet .....	p. 20
<i>Vie sombre trois fois, se relève sept et neuf fois flotte à la dérive... (La)</i> de Xuân-Lan Guyot .....	p. 30
<i>Voyage poétique (Le)</i> de Huang Wenhai .....	p. 9
<i>Yves d'Olivier Zabat</i> .....	p. 21
<i>Zone of Initial Dilution</i> d'Antoine Boutet .....	p. 17

Pour leur 14<sup>ème</sup> édition, les Rencontres du cinéma documentaire organisées par Périphérie, donnent à voir le documentaire et sa place importante dans le cinéma contemporain. En effet, ce genre montre autrement, à travers le regard d'un artiste, une réalité du monde. Par sa singularité et la multiplicité de ses formes, il représente aujourd'hui un pan essentiel de la création cinématographique et audiovisuelle.

Malgré cette importance, le documentaire de création repose encore souvent sur une économie fragile et sur un circuit de diffusion parfois trop confidentiel. Les Rencontres et l'ensemble des actions de Périphérie, contribuent à faire découvrir aux publics de la Seine-Saint-Denis et d'ailleurs, son originalité et sa richesse, et de favoriser la rencontre entre les films, les cinéastes et les publics.

Cette année, la manifestation met en avant, avec la thématique « Personne / Personnage », la relation complexe « filmeur/filmé » qui est au cœur du cinéma documentaire, grâce aux films de l'invité d'honneur, le réalisateur chinois, Huang Wenhai, mais aussi de Simone Bitton, Didier Nion, par exemple. A travers sa programmation artistique de haute tenue, la manifestation crée des opportunités uniques de rencontres et des conditions privilégiées d'échanges avec les réalisateurs : une master class, des débats, des actions en direction du jeune public, des ateliers...

Pour toutes ces raisons, les Rencontres du cinéma documentaire représentent un temps fort de l'année cinématographique de la Seine-Saint-Denis, auquel Emmanuel Constant, Vice-président du Conseil général chargé de la culture et moi-même sommes heureux d'apporter notre soutien et souhaitons une pleine réussite.

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

**seine-saint-denis**  
LE DÉPARTEMENT

# La part irréductible du réel

> Jean-Patrick Lebel, *Président de Périphérie*

*Personne/personnage*, le thème de ces 14<sup>èmes</sup> *Rencontres de Périphérie*, est dans la continuité logique de celui des précédentes, *Aux limites*, car il ré-alimente la réflexion sur les rapports entre documentaire et fiction, et donc sur le cinéma en général.

En effet, le personnage est une figure constitutive du cinéma depuis ses origines, fiction comme documentaire. Mais le documentaire introduit une dimension supplémentaire : derrière le personnage, ou plutôt à la fois en deçà et au-delà de lui, il y a une personne réelle.

Le personnage naît toujours de la relation entre la personne réelle et le cinéaste, quelles que soient les formes différentes et multiples qu'emprunte ce travail. Il y a vraisemblablement autant de formes différentes de cette relation qu'il y a de films différents. Et c'est cette passionnante diversité que nous permettra d'appréhender la sélection faite par Corinne Bopp. Mais, même si, *in fine*, c'est le réalisateur qui a le « final cut » sur le personnage, celui-ci est toujours une création commune, dont la force émotionnelle tient à la richesse de ce que la personne *donne* d'elle-même et de ce que le cinéaste *construit* avec ce qu'elle lui donne.

La fiction certes, induit une supposée « personne réelle » derrière le personnage qu'elle crée, mais celle-ci reste prisonnière des limites que lui octroie le personnage.<sup>1</sup> Celui-ci n'a pas d'autre avenir, ni d'autre transcendance, que ceux que lui ouvre la fiction. C'est elle qui en fixe les éléments et les déterminants. Les cartes sont distribuées par elle. Elle le rive à un destin, lui assigne une fin (dans les deux sens du mot : à la fois une finalité et un terme).

Alors que le documentaire, tout en nous révélant un personnage dans la personne, nous laisse entendre que ce personnage n'est pas le tout de la personne. Ce n'est qu'un moment d'elle-même. Elle excède son personnage, même si celui-ci fait apparaître quelque chose d'insoupçonné en elle. De ce fait, la tension entre la personne réelle et le personnage filmique introduit dans le cinéma documentaire une béance qui n'existe pas dans le cinéma de fiction.<sup>2</sup>

Bien sûr, le talent du documentariste c'est de faire surgir, de l'opacité et de la complexité de la personne réelle, la *singularité* d'un personnage. À l'instar du cinéaste de fiction, il choisit les aspects *marquants* de cette personne. Il lui confère une singularité affichée, il donne un sens à son existence, une histoire à sa vie (quelles que soient la complexité et les dimensions contradictoires de cette histoire). Et, plus elle est complexe, riche et multiple, plus elle m'intéresse comme spectateur par son imprévisibilité. Mais il y a toujours un mot de la fin ; aussi « ouvert » que se veuille le film. Il opère ce que la fiction opère avec

ses créatures : en donnant un sens à leur vie, il leur assigne un destin. Toutefois, la personne reste irréductible à son personnage. Dans ce qu'on appelle « le cinéma du réel », il faut bien que le réel garde sa part. Si le cinéma est la seule réalité de la fiction cinématographique, dans le « cinéma du réel », le cinéma est certes le réel du film, mais le réel, dans son altérité, perdure au-delà du film. La personne aussi. Et il est sans doute bien qu'il en soit ainsi.

1 Hormis le décalage qu'introduit la part de la personnalité de l'acteur irréductible au personnage qu'il incarne. Mais celle-ci fait aussi partie du « monde du cinéma », surtout quand l'acteur (ou l'actrice) suscite un mythe qui transcende ses rôles.

2 Même si de grands films de fiction, comme *Citizen Kane* par exemple, font de cette béance leur objet même.

## Personne / Personnage

> Corinne Bopp

Nous sommes particulièrement heureux d'accueillir le cinéaste chinois Huang Wenhai aux *Rencontres du cinéma documentaire*. Il a, à 38 ans, réalisé quelques films qui ont à chaque fois trouvé le chemin d'un festival important mais qui restent à découvrir, faute d'une autre diffusion pour ces oeuvres étonnamment actuelles et politiques. Dans chacun des trois films de sa trilogie « Films de survie pour un monde absurde », la forme, fermement et clairement affirmée, est différente et accompagne le propos d'une manière magistrale. Que ce soit le cinéma direct, virtuose et rigoureux, de *Poussière hurlante*, qui suit les tribulations de jeunes gens à la dérive, le tournage-performance du *Voyage poétique*, dont les longs plans séquences en noir et blanc accueillent la vie que se créent les artistes pour et devant la caméra ou encore la fluidité modeste et attentive de *Nous*, toute à l'écoute des paroles des dissidents, de leurs doutes et de leur courage. Ce dernier film est exceptionnel et rare : mention spéciale du jury Orizzonti à la Mostra de Venise 2008, nous le présentons pour la première fois en France et nous avons demandé à Marie-Pierre Duhamel-Muller d'en réaliser la version française. Nous montrons également son premier documentaire : *Sortis du nid/Au camp d'entraînement militaire*, un très beau film sur l'enfance. Nous savons que Huang Wenhai a à cœur d'échanger sur sa situation de cinéaste indépendant en Chine, sur son nouveau film et sur la religion bouddhiste qu'il a fait sienne. Nous le retrouvons également avec un film qu'il a choisi (*S21, la machine de mort Khmère rouge* de Rithy Panh), et au cours d'une master-class. La thématique de cette 14<sup>ème</sup> édition est « Personne/personnage », soit une proposition de parcours parmi des films qui travaillent la figure du « personnage documentaire », dans lesquels le basculement de « personne » à « personnage » transparait, se développe et fait sens. Des films qui affirment aussi fortement la primauté de la personne humaine et font de l'inscription de sa place dans la communauté une priorité. La dimension politique de cette affirmation implique une grande responsabilité des cinéastes, une immense générosité de part et d'autre de la caméra, toutes choses qu'il nous semble aujourd'hui également important à faire valoir et à partager.

Ce que nous voyons ici, c'est comment sur l'équilibre instable des désirs de la personne filmée et du cinéaste se sont construits d'imaginatifs et sensibles dispositifs de cinéma. Car plus encore que la « réalité » résolument insaisissable des personnes, ce qui importe c'est la rencontre et le désir commun de s'inscrire dans un récit cinématographique. Un récit écrit par le cinéaste avec ce que la personne accepte de donner de ses mots, de ses gestes, de sa destinée, aboutissant à une construction où la part prise par l'un et l'autre devient inextricable. Des films sont devenus des références emblématiques de cette thématique : *Julie, itinéraire d'une enfant du siècle* de Dominique Gros ou *17 ans* de Didier Nion, ils sont ici accompagnés de nombreux films récents,

preuve s'il en est que ces préoccupations sont toujours d'une grande actualité. Si certains de ces films nouveaux intègrent des éléments de narration fictionnels dans leur réalisation, tous travaillent avec bonheur les diverses formes du cinéma documentaire contemporain. Aller à la rencontre de ceux, personnes et personnages, pour qui ils ont été réalisés, ne peut laisser indifférent.

Les séances spéciales, en accueillant les avant-première des derniers films de Frederick Wiseman, Simone Bitton, Claudio Papienza et Michel Gondry, promettent de belles découvertes dans une grande diversité d'écritures.

Nous vous invitons également à suivre nos rendez-vous publics : un parcours de la productrice Blanche Guichou (Agat Films et Cie/Ex-Nihilo), le cas d'étude de l'atelier documentaire de La fémis avec le film de Xuân-Lan Guyot, notre journée de formation et le débat « Donner à voir le documentaire », première étape d'une réflexion qui est appelée à se développer dans d'autres lieux amis, autour de la question des diffusions alternatives du documentaire.

Nous voudrions remercier chaleureusement les cinéastes qui ont accepté notre invitation, ou qui ont bien voulu nous confier leurs films, leurs producteurs et distributeurs, ainsi que l'ensemble de nos partenaires, qui, à divers titres, ont rendu possible cette manifestation. Nous souhaitons la bienvenue à tous au Méliès de Montreuil, dans ce lieu qui revêt tant d'importance pour nous, ce lieu où se conjugent cinéphilie, résistance et partage.

# L'indépendance personnelle de Huang Wenhai

> Marie-Pierre Duhamel-Muller



Portrait de Huang Wenhai © Huang Wenhai

Huang Wenhai approche de la quarantaine. Il a grandi dans le Hunan, il vit aujourd'hui à Pékin. L'homme a les traits fins, le regard intense, le sourire timide, la voix douce. Il prend le temps de méditer chaque matin, car il est devenu adepte du bouddhisme. Mais ces apparences de philosophe fragile cachent mal une extraordinaire détermination d'artiste.

Après ses études à l'Institut du cinéma de Pékin (section Image), Huang Wenhai travaille pour la télévision publique de 1996 à 2000. Il travaille encore parfois comme opérateur pour vivre et financer ses propres films. En 2001, il tourne une fiction intitulée *Beijing Jiaoqu* (Banlieues de Pékin). Son premier documentaire, *Junxunying jishi* (Au camp d'entraînement militaire) est vu en France grâce à sa sélection au FIPA (Festival international de programmes audiovisuels) de Biarritz en 2003. C'est ensuite *Xuanhua de chentu* (curieusement baptisé Poussière en suspens alors qu'il s'agit de « poussière hurlante ») que prime le FID de Marseille (Festival international du documentaire) en 2004. En 2006, *Mengyou* (Les Somnambules) obtient le Grand prix de Cinéma du réal.

Enfin, son dernier film en date, *Women (Nous)* est distingué à la Mostra de Venise en 2008. Huang Wenhai travaille actuellement au montage d'un nouveau documentaire, tourné dans le Hunan.

## L'encadrement

Des collégiens et collégiennes suivent leur période d'entraînement militaire dans une caserne, sous la houlette d'officiers de carrière. Premier documentaire réalisé en collaboration avec l'ami Wang Qingren dans un style qui évoque le documentariste américain Frederick Wiseman (qui a beaucoup influencé les documentaristes chinois) : caméra constamment au centre des scènes ou des échanges, ou prenant des distances délibérément critiques ou sarcastiques (collégiens apprenant à marcher au pas dans leur dortoir, groupes de gamins effondrés de fatigue), et montage en chapitres accompagnant l'ordre chronologique du « stage » qui organise la récurrence de scènes liées à certains enfants ou jeunes officiers (ce qu'on appelle abusivement « personnages »).

# Huang Wenhai

Ni commentaire ni questionnement direct, mais une présence sentie, affichée (on ne coupe ni les regards caméra ni les clins d'œil étonnés ou inquiets). Un tournage que l'on devine rapide et abondant (des heures de rushes dans le temps d'un stage) et un montage que l'on imagine dédié à la construction de la temporalité vécue par les sujets principaux. Un de ces documentaires chinois qui étonnent souvent le spectateur européen par l'indifférence des sujets filmés à la présence du filmeur. Les collégiens apprennent les lois dernières de l'embrigadement. Celles de l'armée. Mais plus que de dresser des gamins à marcher au pas ou à nettoyer des sanitaires vétustes, l'enjeu du camp, c'est l'éducation idéologique. Une éducation qui passe par le répertoire officiel de l'APL, ses légendes, ses hauts faits mille fois représentés, chantés et racontés. La Longue Marche, la guerre de Libération, la guerre de Corée... en contrepoint, les problèmes d'argent et d'organisation du stage, et surtout, le mélange d'adhésion et de rejet que les enfants manifestent. Convaincus de devoir être à la hauteur de la Longue Marche, les garçons rechignent quand même aux exercices.

Résignées à vivre à la dure, les filles rechignent à se charger du ménage. Le collectif est devenu la grimace de lui-même. Les « valeurs » du régime ne sont plus que gesticulations, incantations de formules et d'hymnes. Le fossé est désormais infranchissable entre un monde et l'autre : celui que les enfants désirent et celui, archaïque, auquel s'accrochent par nécessité les jeunes soldats et officiers. L'armée n'est plus le lieu de l'héroïsme. C'est un boulot.

## La trilogie de l'absurde

Un jour de 2004, Wenhai est de retour dans sa ville natale du Hunan après des années à Pékin. Il est alors frappé par le devenir de ses voisins, des habitants de son quartier. Il les voit souvent désœuvrés, amers, comme à l'abandon. Il dira de ces gens que « dans [sa] jeunesse, ils n'existaient pas ». Il tourne, seul, pendant 3 mois, avec sa petite caméra DV, une centaine d'heures de matériel, qu'il monte en 4 mois. *Poussière et vociférations* : le titre du film exprime ce que Wenhai ressent des êtres qu'il filme. Existences devenues précaires, attentes infinies d'un avenir bien flou, cris de douleur étouffés en d'interminables disputes, rêve de faire une rapide fortune au jeu ou d'y oublier la pauvreté, rapports entre personnes englués entre comportements « traditionnels » (autrement dit système de préjugés) et non-conformisme sauvage.

Un salon de mah-jong, des massages, une femme confrontée à l'avortement, et la loterie nationale : quatre thèmes, quatre lieux, quatre modes d'organisation du groupe. Ce que le cinéaste qualifie de portrait « du chaos du monde et du cœur des hommes ». Ce chaos, le cinéaste le dépeint en montant ses images autour d'un thème central : le chaos, c'est le jeu. Mah-jong comme jeu d'argent avec les signes, jeu avec la vie, jeu avec le sexe, et stupéfiantes séquences où des joueurs interprètent très sérieusement la version chinoise des *Téléubbies*, persuadés qu'ils sont que le programme télévisé pour enfants contient le langage secret des numéros gagnants. Retour violent de l'archaïque dans le

« moderne ». Règne du hasard et d'une vision magique de la réalité, désordre des vies et des croyances. Jouer avec le corps de l'autre ou le sien (et le payer/faire payer), jouer avec la réalité pour la supporter. Vision tragique d'une humanité à vau-l'eau, filmée cependant avec la douceur et l'empathie du vrai cinéaste, celui qui dit : « Je pensais que je pouvais à tout instant devenir eux ».

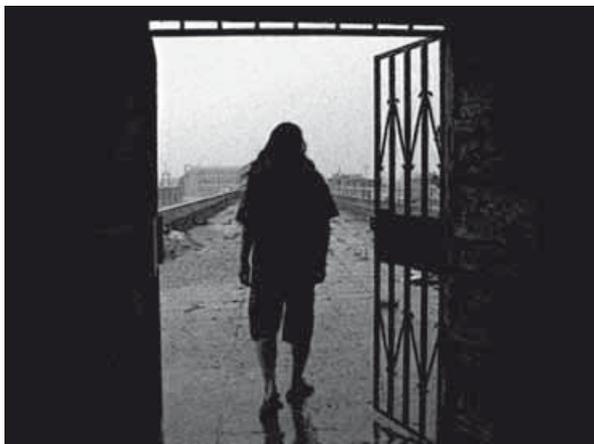
*Poussière* devient la première partie d'un projet que Wenhai se donne fin 2004. La première partie d'une trilogie sur « La survie dans l'absurde » qui se continuera avec *Les Somnambules*. *Poussière* marque déjà une évolution dans le style du cinéaste. Il n'est plus dans les « règles » du cinéma wisemanien ni du « cinéma direct » de la tradition française. Le montage de *Poussière* s'est détaché de la temporalité chronologique. Il s'organise en croisements de séquences, en récurrences thématiques, bref, il travaille à capter ce qu'il faut bien appeler des « destins » plus qu'à donner une « photographie » du réel. Le film, sous les apparences du réalisme, est le roman cafardeux des petits crimes quotidiens d'un pouvoir qui a abdiqué toute responsabilité envers ses citoyens, et d'une « culture » tout aussi cannibale que celle que décrivait l'écrivain Lu Xun dans les années 1910 du siècle dernier.

En 2004, Wenhai retrouve le peintre Li Wake, avec lequel il avait travaillé à sa première fiction. Li lui demande de l'aider au tournage du premier film de l'artiste Wan Yongping, son ami. Wenhai rejoint Li au Henan, et fait ainsi la connaissance de tout un groupe d'amis artistes. Il les filme pendant un mois, dans la chaleur accablante de l'été. Parmi eux, Ding Defu, peintre qui survit en enseignant, mais qui a eu son heure de

1 « Kuangren rijì – Le Journal d'un fou », 1918.



Affiche de *Poussière hurlante* © DR



Les Somnambules (ou Le Voyage poétique) - © DR

gloire dans le mouvement artistique indépendant des années 1980. Mais écrasé par l'épuisement de la « nouvelle vague » artistique (de nouvelles modes et des galeries occidentales marginalisent les pionniers), et surtout par les événements de 1989, l'artiste, comme tant d'autres, s'est replié sur un sentiment d'échec de l'art à accomplir la moindre mission de libération sociale et politique, et s'est enfermé dans une expression individuelle encore brillante, mais dérisoire. Comme ses amis, Ding est brisé, et il le sait.

Le tout jeune poète du Net, Bei Bei, est une sorte de réincarnation du Ding Defu de 1985. Il gagne sa vie comme veilleur de nuit, sa notoriété lui vient d'un circuit Internet à demi clandestin, fragile, détaché du « monde de l'art » et de son économie. Cependant, il y croit, il cherche. Curieux représentant de l'avenir, obstiné, lucide, pragmatique, inspiré. Li Wake, lui, « flotte », quasi inexistant, fantôme de lui-même perdu dans la logorrhée. Wan Yongping ne finira pas son film, sorte d'opéra hard rock propice aux déchaînements libérateurs, « acte pur » qui ne se joue cependant que pour une poignée d'amis.

Mais les *Somnambules* ne sont pas que leur destin sociologique. Le désespoir s'est fait dandysme, l'isolement s'est fait errance. Les somnambules vivent un happening quasi-quotidien, dans la fumée des cigarettes, à la lumière des bougies, ou dans les rues nocturnes de la ville où l'alcool guide leurs errances et leurs transgressions.

Pour représenter cet état tragique de l'art, Wenhai fait encore bouger la forme de son cinéma. En cours de montage, il a l'intuition que la couleur ne sied pas au monde qu'il a filmé. Il coupe la « chroma », et le film prend un noir et blanc granuleux d'une splendeur et d'une violence uniques. C'est le noir et blanc qu'appellent, aussi, la rigueur du cadre, la puissance des gros plans, la violence des hors-champ, la dynamique étonnante qui fait que quand « rien ne se passe », il y a toujours à voir et à entendre. Rarement la malencontreuse vidéo des indépendants aura atteint, grâce à l'intuition d'un artiste, une telle force expressive, une si remarquable adéquation au « sujet ».

Le film s'étend ainsi au-delà de lui-même, vers une peinture de « l'être

artiste » en Chine. Postures, rites, nuit et lune, alcool et reflets dans l'eau, improvisations et soirée entre amis, interminables discussions sur l'art, la religion, la philosophie...

Ce que dit Wenhai, c'est qu'il est loin le temps des poètes de l'âge classique. Que Li, Ding et Bei ne sont pas les Li Bai d'aujourd'hui, et moins encore les Du Fu. Ils en reproduisent pourtant (temps long de la culture chinoise) les signes et les gestes. Qui a vu le film se souviendra des nudités, du goût de ces personnages pour l'exhibition de leurs corps, pour le mélange des textes et de la musique, pour le rapprochement entre nourriture et parole. Les références circulent : Bouddha et Jésus, Van Gogh et le Net... Mais quand Wenhai évoque le film, il parle de Giacometti et il ne refuse pas la référence à Dada. Ses figures d'artistes vaincus sont comme les hommes dépouillés mais tendus dans la marche, immobiles et en mouvement, du grand sculpteur. Et aussi des inventeurs de performances désespérées. Rien d'étonnant dès lors à ce que Wenhai fasse de ce groupe bouleversant une image de l'intelligentsia, ce mot russe qui dit plus que « intellectuels ». Dans la vision de Wenhai, les artistes « somnambules » figurent le destin de l'intelligentsia chinoise : d'un courage hors pair, groupe social régulièrement décimé et réprimé (et ce bien avant 1949), renaissant obstinément de ses cendres pour mourir bientôt des répressions, conscient de son héritage (des poètes de l'âge classique au Mouvement du 4 mai 1919). Aujourd'hui menacé d'être englouti par la marchandise globale, celle des galeries chic de Pékin ou Shanghai, et des « coopérations culturelles », masques grimaçants des collaborations économiques.

## De l'intelligentsia

*On les qualifie d'individus problématiques, ce sont des créatures politiques (accroche du film « Women/Nous »).*

Parti d'un projet de portrait des chrétiens chinois (Wenhai oppose volontiers le sentiment religieux au désordre) *Nous* aboutit à rencontrer bien plus, et bien plus fort : les dissidents, tout simplement. Pas les dissidents au sens « soviétique », mais une poignée de courageux citoyens, membres du PCC ou non, qui s'obstinent à penser politiquement (et pas seulement économiquement) l'avenir de leur pays. Tous ont l'expérience de l'oppression, de la prison, du harcèlement policier, de la censure. Tous ont appris à survivre, à continuer.

Le premier titre du projet était *Tamen*, Eux. Mais Wenhai sait bien que le cinéaste se filme lui-même tout autant qu'il filme les « autres ». Dire « eux » serait renvoyer les personnages du film à une prudente étrangeté. Le montage final prend position : ils seront « nous ».

Le film montre et écoute Li Rui, ex-ministre révolté, et ses amis anciens bureaucrates désormais repentis et engagés dans la réforme du PCC. Mais il s'intéresse surtout aux autres, les modestes, les obscurs, ceux pour qui Li Rui est un modèle, sinon de pensée, mais à tout le moins de résistance. Ceux qui doivent se contenter de chambres minables dans des pensions clandestines, d'églises misérables dans les rares *hutongs* intacts, de retraites faméliques et d'ordinateurs vétustes. Sites internet

# Huang Wenhai

régulièrement interdits, éternellement recommencés. Éditions à compte d'auteur planquées dans des caves. Réunions sous surveillance, projets fragiles, parfois fous, toujours tendus vers une seule chose : vivre autrement, donner au pays un autre destin que l'argent, secouer enfin le carcan du parti unique et du fatalisme, penser le temps. Ce temps de l'histoire chinoise qui n'a connu que des empereurs avant de passer aux dictateurs. Qui n'a eu que le bref espoir de Sun Yat-sen et du 4 mai. Qui a noyé dans le sang son possible effet-Gorbatchev en juin 1989. Plans fixes : discours ou échanges, dans la durée de la pensée, dans le champ contrechamp des nuances de la réflexion, mais aussi dans les silences accablés ou simplement pensifs de ceux qui mettent une possible liberté au-dessus d'eux-mêmes. Déplacements minimes mais toujours menacés, filmés en mouvement (aller de l'avant, marcher d'un endroit à l'autre, rentrer chez soi pour accueillir un ami, trambaler une valise, arpenter Pékin la nuit). On déménage, on prend le train, on voyage debout faute d'argent, on va de maison d'ami en dortoir protégé, on vivote, on s'accroche à l'ordinateur qui fait accéder au Net (piégé). Ce qui compte ? Ne pas cesser de parler, de penser. Quitte à n'être pas d'accord, quitte à épiloguer infiniment sur les méthodes (comme les artistes perdus des *Somnambules*) pour toujours conclure : « Il le faut ». Wenhai dit modestement de son film qu'il a cherché à montrer des « citoyens ». Redoutable modestie qui trouve une forme au courage de ses héros-poètes, puisqu'elle fait entendre et voir le poids de toute une histoire sur un « aujourd'hui » maquillé de néons, de téléphones portables, de gratte-ciel et de Jeux olympiques. Forme recueillie, nocturne comme la poésie, calme comme la détermination, silencieuse au milieu des mots. Cinéma.

## Montrer et voir

Wenhai insiste : il ne supporterait pas que ses films ne soient vus qu'à l'étranger. Il aurait sinon, dit-il, le sentiment de travailler dans le vide. Il veut que ce miroir qu'il tend à ses contemporains reçoive en retour le débat, la parole, la réflexion. Bref, tout ce qui permettrait à des spectateurs chinois d'échapper un instant aux représentations officielles (rappelons ici que le « documentaire » à la télévision chinoise est le plus souvent du reportage sous contrôle ou une télé-réalité qui n'a rien à envier à nos émissions de flux). Alors il montre son travail dans les facs, dans les cafés, chez des gens, dans de fugaces festivals toujours au bord de l'interdiction<sup>3</sup>...

Mais ce que montre Wenhai sans le vouloir, c'est aussi la vanité de notre regard sur le « documentaire chinois ». Nous chantons indistinctement les louanges des films autoproduits de l'indépendance à la chinoise ? Nous ne faisons peut-être que chanter les louanges de Panasonic. Car rien n'est libéré, et cette « indépendance » est une prison. La prison du non-vu, non-diffusé, non-autorisé, non-critiqué. Le piège d'une

<sup>2</sup> On notera parmi les promesses du gouvernement chinois pour 2009 le resserrement du contrôle du Net, avec la complicité des serveurs occidentaux. Business is business et tant pis pour eux.

<sup>3</sup> Comme le festival indépendant Yunfest de Kunming.

indépendance octroyée d'autant plus facilement qu'elle est de fait une interdiction. Si elle reste condamnée aux pauvres moyens de la vidéo et de l'autoproduction, si nous continuons à la regarder au nom de « l'information non officielle » que ces films nous procurent, plutôt qu'au nom du cinéma (de l'art du cinéma avec ses logiques et ses besoins), nous aurons, une fois de plus, et avec les meilleures intentions du monde, renvoyé le monde chinois à son exotisme. Et les documentaristes chinois au rôle épuisant de fournisseurs de « contre-information ». Il est grand temps d'appliquer au documentaire chinois la critique de cinéma que nous réservons aux productions occidentales. De l'intégrer, contre les logiques de pouvoir, au débat esthétique, plutôt que de le confiner aux circuits « spécialisés ». De distinguer ce qui relève d'un féroce appétit de voir (filmer des heures, monter en longueur, entrer dans l'intimité des personnes) de ce qui relève plus précisément de démarches d'artistes. Et donc, bienvenue à Huang Wenhai dans la communauté internationale des grands cinéastes.

Texte paru dans la revue *Monde chinois*, n°17, printemps 2009, pages 71 à 76



Nous - © DR

# L'itinéraire vers soi

> Zhang Xianmin



Huang Wenhai - © DR



Nous nous sommes vus, avec Huang Wenhai, pour la première fois à Pékin. Mais le temps nécessaire pour mieux nous connaître a été aussi long que la fabrication d'un bon documentaire. J'avais des questions, mais j'évitais à tout prix que cette conversation devienne une interview, car j'avais la sensation que nous avions tout le temps pour mieux nous les poser.

Nos échanges ont repris, plus tard, quand Huang m'a demandé d'organiser une rencontre avec Wang Bing. Je ne savais pas qu'ils étaient camarades de classe de l'Institut de Cinéma de Pékin, où je suis enseignant. Ils avaient participé à un programme éducatif express de recyclage-formation, d'un an, aux alentours de 1995. Cela faisait huit ans qu'ils ne s'étaient plus vus, Huang voulait savoir ce que Wang pensait vraiment de son *A l'ouest des rails*, du cinéma, et de la Chine. J'ai été très heureux d'organiser cette rencontre, dans un snack-bar du faubourg de l'Est de Pékin. Wang et moi avions à discuter de choses concrètes, je crois que c'était au début de son écriture de *Black Iron Days*. Il cherchait des producteurs, des comédiens, un caméraman, des lieux de tournages, tout. Huang est donc arrivé plus

tard, à l'heure prévue, quand nous étions un peu fatigués de cette conversation qui ne pouvait guère aboutir, comme au début de tous les projets. Huang s'est assis, et a lancé une question carrément philosophique, et un petit peu insolente : ce n'était pas « pourquoi vivons-nous ? », mais presque. Mes souvenirs anciens me trompent très souvent, mais je me souviens que la première partie de cette longue soirée tournait autour du cinéma chinois, à des interrogations gigantesques du genre « **Avons-nous vraiment un cinéma en Chine aujourd'hui ?** ». Wang a été stupéfait par cette question, est resté muet pendant plusieurs secondes, puis s'est irrité et s'est lancé dans le combat verbal. Je connais bien Wang, il reste ordinairement une heure entière silencieux et quand les gens se quittent au bout d'une heure, il se tait pour la journée. Mais si les gens restent et que Wang commence à prendre la parole, son monologue peut atteindre la durée d'*À l'ouest des rails*. Son point de vue était que nous avions un cinéma et que tout s'est arrêté en 1948, avec une minime possibilité de redémarrer depuis fin 90, dont nous formons et structurons à la fois la probabilité et l'impossibilité.

# Huang Wenhai

Seul Huang avait la possibilité de faire démarrer Wang en moins d'une minute. Seul Huang avait l'énergie et la réflexion nécessaires. Je ne me souviens plus quand cette conversation a pris fin. Ils sont devenus proches et ont travaillé sur plusieurs films ensemble. Voici une joute verbale qui s'est achevée en action filmique et sociale.

Huang a d'autres activités. Il est devenu ami de Zhu Ri Kun et de ses proches, ils ont fondé ensemble un groupe de documentaristes appelé d'abord Les Hommes Vieux (Lao Nanren) puis Champs de Buffle (Huangniu Tian). Il y est resté plus d'un an, c'était en 2007-08 environ. Il a adhéré à un monastère communautaire dans sa ville natale, pratique un bouddhisme mêlant la respiration individuelle et l'aide collective à autrui, également depuis 2007. Il a produit un long-métrage de fiction en 2001, *Banlieues de Pékin*, sur la vie d'artistes à Songzhuang. Il a été marié brièvement à une femme qui est partie quand elle a vu que Huang délaissait la fiction et devenait documentariste. Il habite un petit appartement dans le quartier Beiyuan de Tongzhou, banlieue Est de Pékin, où vivent certains autres documentaristes comme Cong Feng (*La Clinique du Docteur Ma*), Li Pengfeng (*L'Argent*), Xu Tong (*Moisson de blé et Fortune Teller*), car le loyer est relativement peu élevé. Huang est originaire de Yueyang dans la Province du Hunan, comme Mao Chenyu (*Ximaojia's Universe*), et moi.

C'est l'un des rares documentaristes indépendants chinois qui arrive à survivre de ses revenus en tant que documentariste, même s'il a cessé de travailler comme opérateur pour la télévision depuis quatre ou cinq ans.

Selon moi, il a écrit le texte le plus important du mouvement du documentaire indépendant chinois, il y a deux ans environ, intitulé « Du naturalisme au réalisme psychologique ». Jamais publié entièrement, il a plusieurs versions qui circulent un peu entre les sites, mais dont la version intégrale comprend 12 000 caractères chinois. Je crois qu'il n'existe aujourd'hui qu'en chinois.

Il y parle de ce qui différencie fiction et documentaire, de la tension que les pouvoirs exercent sur l'art, il y défend « pourquoi être un documentariste » et lance une réflexion sur ce qu'est le vrai, tout en évitant de parler de la vérité. Il conclut en affirmant que le vrai n'est que personnel et psychologique, ce que je partage pleinement.

La texture des films de Huang Wenhai est un mélange de songe et de conversation. Tout se passe autour d'une table. C'est une table où il n'y a jamais de nourriture. Cette table imaginaire est un espace des échanges humains. Ces êtres humains sont toujours légèrement ivres, de leur boisson, de leurs mots ou de leurs gestes. Leurs mots sont destinés aux autres, mais aussi à eux-mêmes.

Ce n'est pas un cinéma paysagiste, ni un cinéma symbolique, ni un cinéma narratif, c'est un cinéma-exposé, où des personnages parviennent à être eux-mêmes et dont le film entier est le « soi » de Huang.

Les films de Huang ne se sont pas montés au fur et à mesure, mais « tout à coup », selon sa propre description. C'est un désordre multi-directionnel, où se cache une clé, cette clé met tout en ordre, et une fois de plus, cet ordre n'est que psychologique. La découverte de cette clé est un réveil instantané, comme dans les écrits zens.

Cette procédure de recherche-découverte peut être aussi une allusion à notre position spirituelle entre l'obscurité et la lumière. La plupart des cinéastes indépendants chinois sont dominés par les ténèbres, y compris moi-même.

Dans ma vie sociale, je ne vois aucune issue, mais ce qui est plus redoutable est que je ne vois pas non plus d'issue pour mon enfant. L'accumulation de mensonges depuis les 60 ans de notre république n'est pas un abyme qui puisse être comblé ou dépassé dans un futur proche, trouver le vrai en soi peut conduire non pas à la tranquillité intérieure mais à un effet dévastateur.

Huang est un combattant. Il ne nie pas sa haine, mais il est sur la voie de l'amour. C'est un rêveur réfléchi, partagé entre ses pensées et son imaginaire.

Zhang Xianmin, enseignant, cinéaste et comédien  
Nanjing-Pékin-Nanjing, juillet et août 2009 (extraits)

## Filmographie

### Huang Wenhai

**2001** : *Beijing Jiaqu/Suburbs of Beijing/Banlieues de Pékin*, Chine, 90 min, film 16 mm coul. (fiction co-réalisée avec Wang Qingren)

**2003** : *Junxunying jishi/In the military training camp/Sortis du nid/ Au camp d'entraînement militaire*, Chine, 71 min, vidéo coul. prod. Hot wave documentary film studio

**2004** : *Xuanhua de chentu/Floating Dust/Poussière hurlante/ Poussière en suspens*, Chine, 112 min, vidéo coul. prod. Hot wave documentary film studio

Prix George de Beauregard - FID Marseille 2005

**2005** : *Mengyou/Dream Walking/Les Somnambules (ou Le Voyage poétique)*, Chine, 86 min, vidéo noir et blanc, prod. Wenhai film studio Grand prix - Cinéma du Réel 2006

**2008** : *Women/We/Nous*, Chine, 103 min, vidéo coul. prod. Wenhai film studio

65<sup>ème</sup> Mostra de Venise (Mention spéciale du jury Orizzonti)

# Carte blanche à Huang Wenhai

## S21, la machine de mort Khmers rouge

de Rithy Panh

S21 était un centre de détention situé au cœur de Phnom Penh où près de 17 000 prisonniers ont été torturés, interrogés et exécutés entre 1975 et 1979. Trois d'entre eux seulement sont encore en vie. Vingt-cinq ans après la chute du régime Khmer rouge au Cambodge, victimes et tortionnaires se trouvent de nouveau dans ce lieu symbole de l'horreur du génocide. Rithy Panh convoque les gestes et les mots de la folie meurtrière qui a ensanglanté l'histoire de son pays.

« J'ai réalisé *S21, la machine de mort Khmers rouge* par conviction, mais aussi comme une nécessité. Filmer, c'est être avec les autres, corps et âme. Ma vie, je la dois à ceux qui sont morts, j'ai des dettes envers eux. M'engager vis-à-vis des vivants est aussi un devoir. Ma manière d'assumer ma part de travail de mémoire, c'est parler et donner la parole aux témoins du génocide, victimes et bourreaux. Je veux croire que chaque témoignage est une petite pierre qui contribue à édifier un rempart contre la menace toujours possible, ici et ailleurs, du retour de la barbarie. (...) « *Tout comprendre, c'est presque pardonner* » a dit Primo Lévi, qui m'a guidé pendant tout ce temps. Mais on ne peut pas tout comprendre. Chercher à y parvenir m'a permis d'engager le processus du deuil. (...) Je ne veux pas laisser ce fardeau à nos enfants. Il arrivera un temps où ils pourront tourner la page et avoir confiance dans le monde qui les entoure. Les fantômes cesseront alors de hanter les vivants. »

**Rithy Panh**

France, 101', 2002, vidéo, projection en 35mm, prod. INA, Arte France



## Pourquoi j'ai choisi *S-21, la machine de mort Khmère rouge* de Rithy Panh

> Huang Wenhai

En 1995, dans la revue taiwanaise « Les photographes » j'ai vu une série de photos des prisonniers du centre S21. Ce sont des images qui m'ont beaucoup marqué. Elles me sont restées en mémoire jusqu'à aujourd'hui. Sur ces photographies, on pouvait voir dans les yeux des personnes tous les sentiments humains, la peur de la mort, le regret de la vie, l'incompréhension de la situation ...

Sans doute parce que leurs visages asiatiques me sont proches, j'avais l'impression qu'ils étaient mes frères et soeurs. Je suis très sensible à leur drame. Par ailleurs, le Cambodge est voisin de la Chine. Je me suis toujours intéressé à son histoire.

En 2005, j'ai vu le film de Rithy Panh « S21 ». J'admire Rithy Panh pour sa mise en scène impressionnante, pour son courage, pour ce témoignage précieux que le peuple cambodgien porte au monde.

La scène la plus remarquable du film est celle où l'ancien responsable du camp reproduit, avec à la fois terreur et absurdité, les situations de l'époque. Un ancien garde insulte dans le vide « le prisonnier », lui donne le seau d'excréments. Il crie : « pas un geste!... Je t'emmerde! » puis il fait le geste de détacher le prisonnier et de l'emmener à l'extérieur... Dans la prison vide, les âmes errantes des prisonniers semblent être de retour, vivent de nouveau leur mise à mort, racontent leur vie achevée prématurément. Une scène étrange et triste. À ce moment du film, j'ai traversé le temps et suis devenu à mon tour un prisonnier du camp. C'est la force du cinéma, du témoignage. Le cinéma, cette machine à voyager dans le temps, nous représente le passé et nous y mène, nous fait résister au vide du néant. Les dictatures déploient leurs machines de propagande pour faire oublier le passé et réduire l'Histoire à néant. Mais avec des films comme « S21 », nous pouvons dire aux martyrs : la douloureuse Histoire que vous avez écrit avec votre vie, ne peut pas être déformée. Ce que vous avez sacrifié, deviendra le patrimoine spirituel de l'humanité. Nous pouvons dire aussi aux bourreaux : « vous avez menti », « l'Histoire vous condamnera à la honte ».

Les efforts de Rithy Panh sont remarquables. Il envoie un message de confiance et d'espoir aux cinéastes comme nous. Nous qui voulons être témoins de notre peuple, nous ne nous sentons plus seuls, nous sommes nombreux dans le monde à nous efforcer de lutter contre l'oubli et le néant.

## Biofilmographie

### Rithy Panh

Rithy Panh est né à Phnom Penh au Cambodge en 1964. À partir de 1975, il subit les camps de travail Khmers rouges. En 1979, il parvient à s'échapper et arrive au camp de réfugiés de Mairut, en Thaïlande. Un an plus tard, il s'installe en France et en 1985, il entre à l'IDHEC.

**1989** *Site II*

**1990** *Souleymane Cissé*

**1992** *Cambodge, entre guerre et paix*

**1993-94** « *NEAK SRE* », *les Gens de la Rizière* (LM fiction)

Cannes 1994, Sélection officielle, en compétition

**1995** *The Tan's Family*

**1996** *Bophana, une tragédie cambodgienne*

**1997** *Un soir après la guerre* (LM fiction)

Cannes 1998, Sélection officielle Un certain Regard

**1998** *Van Chan, une danseuse cambodgienne*

**1999** *La Terre des âmes errantes*

Grand prix du Cinéma du Réel 2000

**2000** *Que la barque se brise, Que la jonque s'entrouvre* (fiction télévision)

**2002** *S-21, la machine de mort Khmère rouge*

Cannes 2003, hors compétition

**2003** *Le Peuple d'Angkor*

**2005** *Les Artistes du théâtre brûlé*

Cannes 2005, hors compétition

**2007** *Le Papier ne peut pas envelopper la braise*

**2009** *Un Barrage contre le pacifique* (LM fiction)

# Soirée d'ouverture

## La Danse, le ballet de l'Opéra de Paris

de Frederick Wiseman

### Un cinéma iconique

Je me souviens d'un jugement de Mallarmé sur la danse : « la poésie dégagee enfin de tout appareil de scribe ». De cette formule je me saisis, pour exprimer ce *je ne sais quoi* de rebelle aux commentaires, un trouble insurmontable lorsqu'il s'agit de traduire en paroles l'écriture corporelle de la danse, de cette forme cérémonielle soumise à l'ordre du théâtre. En ouvrant cette glose, j'avoue mon dégoût des reportages réalistes ; du poète, je garde encore ceci en mémoire : « la danseuse n'est pas une femme qui danse ». Porté par son instinct poétique, Frederick Wiseman est dans ce retrait mallarméen, qui a permis une rencontre d'exception, inattendue en France, entre un travail cinématographique *sans phrase* et le savoir faire d'une administration de l'Opéra omniprésente, accordée à l'esprit du réalisateur par ce qu'elle sait du fond des choses chorégraphiques : « assemblage offert au public, qu'il ressent sans en avoir forcément l'explication » ; ce propos orchestral de Brigitte Lefèvre adressé aux danseurs (l'une des premières séquences) vaut un traité sur les spectacles de danse. Ce film est un genre à lui tout seul dans l'immense production consacrée à un art aussi éternellement primitif, volatile et métaphysique. En allié inconditionnel du Miroir, cet accompagnateur implacable des danseurs en répétition, Wiseman laisse parler les images telles quelles. Mais par la vertu du montage, il les transporte dans cette zone franche du commerce esthétique où se joue, par la sollicitation d'un spectacle éphémère, cette partie lyrique qui réanime en chacun de nous *la passion d'être un autre* - être celui-là ou celle-là, seul ou enlacé, être le couple en scène. Les répétitions en studio, espace et temps privilégiés où la caméra s'entraîne à suivre les leçons des maîtres de ballet, cessent alors d'être les coulisses des représentations à venir dans la grande salle de l'Opéra, pour mettre sous nos yeux *le travail de métamorphose des corps en icônes* - corps-images plasticiens d'eux-mêmes, formes mouvantes qui hésitent et s'exercent à la perfection, jusqu'à susciter chez les spectateurs cette ferveur propre au théâtre, que les Anciens latins nommaient « pietas ». Quiconque dispose du dvd pourra constater, en s'arrêtant sur les séquences, combien ce film est révélateur d'un art de la réalisation qui trouve ici son classicisme - un cinéma iconique.

*La Danse* met en scène une question marginalisée : comment la danse théâtralisée peut-elle être ? J'entends : par quelles ficelles tient-elle ? Tout entichés d'objectivité que nous soyons en Occident, il nous échappe



que l'organisation, plus exactement la philosophie de l'organisation, puisse prendre place dans un film sur la danse, et non pas sur le mode documentaire mais comme condition du tableau. Les idéologues qui pourfendent ou considèrent avec condescendance le théâtre classique assassinent la pensée, mais les managers de « *l'Entertainment* » de masse ne parviendront jamais à réduire l'administration d'un spectacle à l'investissement financier pas plus qu'à la pure et simple manipulation d'une foule en proie aux théâtralisations des corps, avec si l'on ose dire, un tour de main balzacien : en montrant l'administration comme fonction - une fonction de soutien (ici d'étayage de la construction esthétique) qui se soutient elle-même par la personnalité de ses membres et par le contexte d'une histoire institutionnelle (en l'occurrence, de facture française avec sa force et ses tics). Sous le regard de la caméra, les séquences de bureau relèvent d'une peinture des caractères. Ce film, tel que je le vois, apporte au Ballet de l'Opéra de Paris un éclairage sans prix, non seulement par ce qu'il montre de la danse, dans un haut lieu de la tradition occidentale, mais par ce qu'il laisse entendre des styles chorégraphiques ancrés dans les profondeurs d'une civilisation. Pour toute l'humanité, la danse demeure la forme la plus animale - je serai tenté de dire, reprenant un mot des surréalistes : la plus convulsive de ce que nous appelons *art*. La narration de Frederick Wiseman porte la marque, aujourd'hui connue dans le monde entier, d'un réalisateur qui un jour résumait par une formule laconique sa position de cinéaste : « un regard intensif sur une réalité précise ». On ne saurait mieux dire, pour amener le public français, rassasié de discours indigents sur la culture, à entrer dans les replis de ce qui s'invente sur les deux scènes : l'écran de cinéma et un théâtre de danse.

### Pierre Legendre

(Professeur émérite de droit, auteur d'un ouvrage sur la danse intitulé *La passion d'être un autre*, et d'une quinzaine d'ouvrages sur les fondements anthropologiques des sociétés d'occident, auteur également de trois documentaires réalisés par Géraud Caillat.)

France, 159', 35 mm, prod. Idéale Audience, Zipporah film, dist. Sophie Dulac Distribution  
Mostra de Venise (Orizzonti) 2009  
Sortie salles 7 octobre 2009

# Soirée de clôture

## L'Épine dans le cœur

de Michel Gondry

Tout le film aurait pu se développer comme un conte moderne et allègre, racontant les hauts faits de Suzette Gondry, la tante du cinéaste, institutrice impétueuse et émérite. C'est ce que se plaît à dire Michel Gondry lui-même sur la genèse de son projet et cela aurait été dans la continuité logique de son univers. En effet, Suzette Gondry est une vieille dame pleine d'allant, qui a été une institutrice plus que méritante. Sans se plaindre jamais, tout au long de sa carrière, elle a parcouru des villages isolés des Cévennes pour tenir des classes de tous niveaux confondus et ouvrir des horizons insoupçonnés à des nuées d'enfants. Les excellents souvenirs qu'ont gardé d'elle son inspectrice et ses anciens élèves en témoignent. Elle a également apporté un précieux soutien aux enfants de harkis et à leurs parents, lors de leur arrivée en France où trop peu était prévu pour les accueillir. Ses retrouvailles avec l'un d'entre eux, devenu adulte, constitue l'une des plus chaleureuses séquences du film. Nous sommes alors dans l'évocation d'un passé que l'on pourrait croire beaucoup plus lointain, tant l'isolement et l'inconfort de la vie de cette institutrice de province semblent appartenir au XIX<sup>ème</sup> siècle. Les films de famille, les images de la sauvage nature cévenole et enfin un train miniature qui parcourt les différents lieux où Suzette s'est tour à tour installée achèvent de donner à cette partie du portrait les couleurs d'un conte moral, qui fleure bon l'encre sur les doigts des écoliers et la nostalgie des temps révolus de l'enfance. Mais ce qui va apparaître très vite à Michel Gondry, c'est que cette femme se révèle une personne beaucoup plus complexe, bien moins lisse, que celle qu'il ne peut et ne veut plus réduire à la figure de l'institutrice modèle. Suzette Gondry possède un lourd secret, une douleur infiniment difficile à dire et à vivre. Le réalisateur va, alors, élargir le champ de son attention et accompagner sa révélation. Elle concerne le fils de Suzette Gondry, Jean-Yves. Celui-ci trouve une place importante dans un film dont le ton se fait plus grave, dont le propos se complexifie, s'étoffe et devient réellement bouleversant. Michel Gondry affronte et déploie ces pans sombres de l'histoire familiale en filmant les autres membres de la famille, en donnant longuement la parole à Jean-Yves. Il n'abandonne pas le parcours de sa tante mais l'entremêle avec ses relations familiales. Il va aussi tenter une réconciliation de cinéma, la réunion dans la même image de ceux-là même que la vie sépare. Michel Gondry fait alors preuve d'un authentique souci de maintenir une distance juste et de protéger autant que possible chacun de ses protagonistes de la cruauté d'un dispositif cinématographique toujours prompt à



désigner bons et méchants. Cela transparaît dans cette tentative de réconciliation infructueuse, quand il s'excuse d'interroger une intimité familiale dont il ne s'exclut jamais et jusque dans la manière dont il laisse transparaître la fabrication du film dans le champ de l'image. Michel Gondry, livré aux dangers du réel, semble alors livrer une succession de batailles, qui irriguent le film et lui donnent à la fois sa grande fragilité et sa force vibrante.

CB

France, 86', 2009, super 8 et 35 mm, projection en vidéo  
 prod. Partizan Films, dist. Mars Distribution  
 Festival de Cannes 2009 (Hors-compétition)  
 Sortie salles début 2010



# Où commence le personnage ?

> **Caroline Zéau**

Où et quand commence le personnage dans l'histoire du cinéma documentaire ? Ils commencent ensemble, vraisemblablement.

Les premiers films, ceux dits « des premiers temps », ne comportent pas vraiment de personnages, ils mettent en scène des types sociaux ou narratifs. Les bandes Lumière alternent l'un et l'autre, ouvriers ou enfant facétieux ; les Anglais Mitchell and Kenyon introduisent un agitateur au beau milieu des anonymes affairés pour créer la situation et provoquer l'interaction entre filmeur et filmé. Mais acteurs professionnels ou non, les personnes qui prêtent leur corps à ces nouveaux jeux restent résolument en retrait, éclipsés par l'exercice furtif de la vue. Le personnage a besoin de temps. Et le documentaire, comme catégorie esthétique, n'existe pas encore. Du documentaire naît le personnage et du personnage naît le documentaire.

Il faudra attendre... lui encore ? Oui, encore lui, *Nanook*, qui, quel que soit son vrai nom, *donne de sa personne* sous la caméra de Robert Flaherty pour le plaisir du spectateur et sa meilleure compréhension du monde. Ce sourire complice si lointain et cependant si proche marque l'avènement d'une forme nouvelle. Ensemble ils ont façonné le premier personnage de l'histoire du film documentaire en postulant chez l'homme ordinaire le même pouvoir d'incarnation que celui de l'acteur. Et dans la vie réelle, la même charge dramatique que dans la fiction. Avec ce film puis *Moana*, Flaherty perturbe l'usage des catégories établies de la production cinématographique et laisse le critique intrigué

et perplexe face à ces films d'un nouveau genre. Ce ne sont pas des documentaires - des documents - comme on les connaît alors car ils comportent un récit et des personnages, mais ces personnages sont aussi des personnes dotées d'une irréductible singularité et d'une vie hors du film... Quelque chose est en train de bouger : « *Cette fois, avec Nanook, le "reportage" et le "documentaire" sont allés si loin dans l'espace et dans la réalité, qu'une véritable tragédie s'est fixée d'elle-même dans la magie de la pellicule* » écrivait Riciotto Canudo en 1922. Dix ans plus tard, John Grierson ajoutait : « *Nanook était l'histoire simple d'une famille Eskimau et de sa lutte pour la subsistance, mais toute la question de la réalisation cinématographique y était posée d'une manière entièrement nouvelle à l'époque* ». Et concernant *Moana* : « *Sans acteurs, presque sans jeu, il a construit dans sa caméra ce qu'il considérait comme l'essence de l'histoire de leurs vies. Hollywood qui réclamait des bathing-belles à la peau noire, eut une jeune héroïne calme et pleine de dignité avec une fleur à l'oreille, qui dansait superbement mais qu'il serait impossible de confondre avec une meneuse de revue* ».

D'où l'hypothèse que le documentaire d'auteur que nous connaissons aujourd'hui est véritablement né à ce moment seulement de l'histoire du cinéma, de l'alliage avisé et inédit du *film-of-fact* - pour reprendre l'expression de Lewis Jacobs - et de la fiction. De la revendication d'un art véritable du récit propre à la représentation cinématographique du réel résulte une pratique assumée de la mise en scène fondée sur l'unicité de l'être filmé, son altérité et sa permanence.



Julie, itinéraire d'une enfant du siècle de Dominique Gros - © DR



17 ans de Didier Nion - © DR

L'ambivalence entre personne et personnage est donc le signe de l'avènement cinématographique du documentaire, en ce qu'elle témoigne d'un point de contact avec la fiction. Dès lors, chaque fois que cette tension s'exprime avec force, c'est pour signifier un désir de cinéma submergeant une pratique documentaire utilitairement orientée : *Nanook l'Esquimau* versus le film d'explorateur, *Moi, un noir* versus le film ethnographique, *Pour la suite du monde* versus le documentaire institutionnel.

Le personnage parle de la quête de l'auteur - c'est la règle - mais quand la magie opère, c'est que le premier déborde le second - là, c'est l'exception : le rire enfantin de *Nanook*, la révolte enjouée d'Oumarou Ganda alias Edward G. Robinson, le refus tête d'Alexis Tremblay, aucun auteur n'aurait pu les *écrire*. Et pour le spectateur, c'est sans doute là que commence le personnage, là qu'il devient inoubliable, là qu'il *crève l'écran*.

C'est pourquoi le cinéma direct, lorsqu'il se développe vers la fin des années 50, favorise - loin du flou des contours qu'on lui prête trop souvent - la construction du personnage documentaire. Jusqu'alors façonné dans l'action, celui-ci s'affranchit du type, de la figure, il s'affirme grâce à l'avènement de la parole vivante et libre. La simplicité du dispositif opère comme une argile souple permettant un moulage, une empreinte plus profonde du personnage par l'action subtilement conjuguée de la mise en scène et de l'auto-mise en scène. Loin d'être neutre, la caméra légère et synchrone libère le cinéaste tout en permettant l'autonomie de l'autre filmé qui peut dès lors capter la caméra, la diriger, lui échapper ou la congédier. La relation entre personne et personnage, entre le vécu et le film s'aiguise jusqu'au paradoxe : le cinéma commence là où on le croit esquivé, le personnage se forme là où l'on croit déjouer le masque.

De cette modernité découle la variété des instances qu'adopte le personnage dans le cinéma documentaire, aujourd'hui décuplée par le regain de mixité que connaît le cinéma contemporain. Car la thématique personne / personnage décline le questionnement des relations possibles entre fiction et documentaire : *aux limites* du documentaire et de la fiction, il y a le personnage. José Luis Guerin, par son exploration innovante de l'intersection des ensembles, est en cela le digne héritier de Flaherty.

Où commence le personnage dans le film documentaire ? Où et quand ? Pas plus que dans le film de fiction, il n'est accidentel même si son émergence en plein cœur de l'ordinaire, du semblable à nous, a quelque chose de magique. Il résulte de la convergence entre le désir de cinéma du réalisateur et celui - conscient ou non - d'une ou des personne(s) impliquée(s) dans son film. Les deux sont nécessaires. Là, sur le terrain laborieux de la rencontre et de la relation qui fonde le film, tacitement, ils le construisent ensemble. L'interaction entre l'auteur et le personnage est non-linéaire et varie selon qu'il y a un ou plusieurs personnages, que le personnage, comme figure du film, est central ou



Poussière hurlante de Huang Wenhai - © DR

non, selon la distance établie, la facture de la mise en scène, la nature de la relation... mais ils se révèlent l'un l'autre.

Quelque part entre la personne et le personnage, se dessine en creux l'auteur - son regard, son projet - évoluant entre les deux pôles - la réalité et le fantasme - avec, parfois, la tentation de les réconcilier pour qu'ils ne fassent plus qu'un. C'est l'œuvre délicate de Didier Nion qui dans son film *17 ans* travaille à guider - à hisser - Jean-Benoît de l'adolescent velléitaire au jeune homme courageux et responsable qu'il veut paraître et devenir.

L'entreprise est d'autant plus hasardeuse que la lutte, la métamorphose, l'itinéraire, propices à l'éclosion du personnage, sont l'enjeu politique de ces documentaires. C'est la transformation d'un peuple qu'accompagne Huang Wenhai dans ses films où chaque acteur potentiel de la Chine de demain rêve à voix haute à ce qu'il pourrait ou devrait devenir ou faire. Les hommes et les femmes qui, dans *Below Sea Level* de Gianfranco Rosi, ont élu domicile dans le désert, flirtent avec l'idée d'une communauté sans entrave capable d'intégrer leur folie ; et sur l'écran, elle existe. Jean-Benoît, Julie et Tahar se battent pour infléchir le destin et le réalisateur leur offre un appui. Chaque film est un *work in progress* commun. Dans tous les cas, les protagonistes travaillent, dans la vie réelle, à se trouver un rôle, à se forger un personnage et le film les devance, créant une mise en abyme. Là, dans cet entre-deux, déjà, ils deviennent *quelqu'un*.

Difficile de ne pas convoquer, une fois encore, les mots de Gilles Deleuze lorsqu'il évoque précisément le basculement qui nous occupe ici : « *Le personnage n'est pas séparable d'un avant et d'un après, mais qu'il réunit dans le passage de l'un à l'autre. Il devient lui-même un autre, quand il se met à fabuler sans jamais être fictif. Et le cinéaste de son côté devient un autre quand il "s'intercède" ainsi des personnages réels qui remplacent en bloc ses propres fictions par leurs propres fabulations. Tous deux communiquent dans l'invention d'un peuple* ».

Saisir le mouvement du personnage en devenir, lui donner, grâce à l'art du cinéma, la place qu'il mérite aux yeux du monde, c'est la vocation poétique et politique du cinéma documentaire.



## Archipels Nitrate

de Claudio Pазienza

Le dernier film de Claudio Pазienza *Archipels Nitrate*, est une invitation à rendre hommage à la Cinémathèque Royale de Belgique, aujourd'hui Cinematek. Et Claudio Pазienza le fait, à sa manière si particulière. Son cinéma joue sans cesse des techniques du collage, de la juxtaposition, du puzzle. (...) Cinéma de la subjectivité même, écriture organique d'une quête personnelle, *Archipels Nitrate*, au-delà de la richesse de son foisonnement, de son désordre voulu, de sa parole poético-philosophique, réussit ce geste si périlleux de nous relier à cette aventure énorme et passionnante qu'est le cinéma devenu, par la singularité d'un film, lieu de questionnement et de bouleversement de nos vies et de notre présent. Philippe Simon ([www.cinergie.be](http://www.cinergie.be))

« Des images. Par milliers. Parfois intactes, d'autres fois rayées, virées, presque effacées. Des images qui reviennent à l'esprit de manière incontrôlable. Soustraites à leur récit initial, elles nourrissent - dans *Archipels Nitrate* - une nouvelle partition. Et c'est le lot des images : mémorisées, tout spectateur en fait un usage très intime et détourné. Elles cristallisent en elles - parfois - un monde, une vision du monde. Ce qui soude, lie une image à une autre est archaïque. En nous, ces images, d'époques et d'écritures différentes, se parlent, s'échangent du sens. Et qu'on le souhaite ou pas, elles parlent toutes de temps. J'aime penser que le « cinématographe » ne s'est occupé que de ça : saisir ce qui n'est déjà plus, injecter une vitesse « virtuose » dans un fragment inanimé et recréer un leurre essentiel. On pourrait même supposer que le « cinématographe » est le premier outil qui nous a permis de jouer avec la mort sans en avoir l'air. D'avoir l'impression d'être regardés par ceux qui sont là sans qu'ils soient encore de ce monde. Être spectateur renouvelle constamment cette expérience du temps, cet être au présent de la projection. »

**Claudio Pазienza**

Belgique, 64', 2009, vidéo, prod. Komplot Films, RTBF

## Tahar, l'étudiant

de Cyril Mennegun

Quatre ans avant de jouer le rôle principal du film de Jacques Audiard, *Un Prophète*, Tahar Rahim est au centre de ce film de Cyril Mennegun. Étudiant en sociologie à Montpellier, issu d'une famille de 10 enfants, Tahar est à court d'argent et cherche en vain à travailler pour payer ses études. Le sentiment constant qu'il faut tenir, réussir, que le moindre faux pas ou mauvais résultat à l'examen condamne irrémédiablement, donne au film sa forte densité. Tahar, dans son désarroi, n'a pas encore rencontré son destin.

« Tahar a le visage juvénile et la voix tendre. Mais l'insouciance de la vie d'étudiant, ce n'est pas pour lui. Pas pour lui, dont la mère a élevé seule 10 enfants, dont la famille est loin, à Belfort, alors qu'il étudie à Montpellier. Pour lui, le monde n'est pas tant immense et plein de dangers qu'hors de portée. Il manque cruellement d'argent, cherche du travail avec énergie mais ne correspond jamais aux critères demandés. Tahar ne sait plus s'il doit continuer à croire en un avenir meilleur, en lui, en ses études. Et est-ce qu'une licence de sociologie, c'est vraiment le bon choix ?

Par la grâce de la mise en scène, Tahar n'est jamais un archétype de l'étudiant des filières méprisées de l'éducation nationale. C'est un jeune homme aux prises avec des forces qui le dépassent, quelque chose de la tragédie du destin passe dans les scènes intenses qui réunissent Tahar et son grand frère. Lorsqu'Ahmed exhorte Tahar à s'accrocher, le regard du petit frère se voile. Ce qu'Ahmed lui demande, c'est de le venger de sa vie difficile, de réussir pour lui prouver que lui-même n'a pas tout raté. L'énergie et la tension sont ici concentrées comme dans une fiction : c'est la vie entière qui semble se jouer dans les quelques mois du temps du film »

**CB**

France, 2005, vidéo, couleur, 52', prod. Zadig productions



# Personne / Personnage

## Le Plein pays

d'Antoine Boutet

L'homme que filme Antoine Boutet est un solitaire, un homme qu'on pourrait dire « des bois » ou « des grottes », tant il fait corps avec ces lieux secrets. Il les sculpte et les manipule, les chamboule et les creuse. Dans un même mouvement, du plus profond de lui, éclosent sa voix, ses mythes et bientôt, par bribes, son histoire.

« On m'a parlé, comme d'un secret de village, d'un homme des bois, un sculpteur et bâtisseur de grottes qui vivait dans la région. C'était comme un conte, un mélange de réalité et de fantasmes, véhiculés par les gens du coin et les rumeurs.

Il n'y avait rien d'établi au départ, en dehors de vouloir faire un film à la hauteur de cette rencontre. À partir du moment où je m'isolais avec lui, tout devait provenir de ce qu'il voudrait bien me donner.

Le personnage m'impressionnait, il ne voulait pas être dérangé. Il fallait qu'il m'accepte dans son monde, que la confiance s'installe entre nous. Pendant deux ans, j'y suis allé très régulièrement de saison en saison, à chaque fois avec une caméra, mais sans équipe. Il m'attendait et avait toujours quelque chose à me faire entendre, à enregistrer, parfois même à mettre en scène. Il a sa propre conception de ce que doit être un film, même s'il n'en a pas vu depuis son enfance. Un message, une action, une musique. Nous avons toujours été seuls et le tournage ne dépasse pas le périmètre de sa forêt. Je l'ai beaucoup écouté, suivi. J'ai appris à le connaître, à situer son environnement. Il s'agissait pour moi de partager son quotidien, simplement. Il comprenait mon intérêt, mais pour lui c'était du troc. Si je voulais le filmer, je devais d'abord l'aider à diffuser ses messages et ses plaintes, par tous les moyens possibles. Je suis devenu son messager. »

**Antoine Boutet**

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff - Journal du Fid Marseille

France, 2009, 58', vidéo, prod. Red Star Cinema, Dard Dard



## Zone of Initial Dilution

d'Antoine Boutet

Dans la région des Trois Gorges en Chine, se développe le chantier du plus grand barrage hydraulique au monde : Antoine Boutet scrute le paysage des villes et des berges du Yangtze avant l'ultime montée des eaux. D'une région entre destruction et construction, le cinéaste a ramené des images à la beauté immobile qu'il dévoile comme une succession de tableaux. S'attachant à l'inscription des silhouettes humaines perdues dans de grandes formes architecturales, jouant avec les valeurs de grandeurs, il met en scène la dialectique du changement et la folle modernité que représentent le nouveau barrage et ses environs.

France, 30', 2006, vidéo, prod. Antoine Boutet



# L'Écume des mères

de Séverine Mathieu

Pendant deux ans, j'ai demandé à quatre femmes de me raconter un souvenir ayant trait à ce que leur mère leur avait transmis. Elles pouvaient s'appuyer sur un objet, une image mentale ou une photo. J'ai écouté leur mémoire ou leurs fantasmes élaborer le court récit de ce souvenir et la façon dont l'histoire collective était entrée dans l'intimité de cette relation. J'ai cherché à imaginer ces différentes mères, vues par leurs filles. Ce film tente de saisir le jeu qui s'établit entre ces femmes et les images maternelles restituées par la mise en scène.»

**Séverine Mathieu**

Virginie, Colette, Marie et Saïda sont des femmes entre 30 et 60 ans. Elles et leurs mères sont les personnages du nouveau film de Séverine Mathieu.

Après avoir questionné son propre rapport à sa mère et plus largement les rapports mère-fille dans sa famille, lors de son premier film *Fille de nos mères* (Prix des Bibliothèques - Cinéma du réel 2002), Séverine Mathieu poursuit son chemin en cinéma et continue à dérouler le fil de cette relation complexe et fondatrice pour toute femme. *L'Écume des mères* mêle et entrecroise quatre histoires, ou plutôt quatre souvenirs que chacune de ces quatre femmes, toutes marseillaises, mais de diverses origines sociales et géographiques, ont de leur mère. Virginie évoque une grève dont sa mère était l'un des piliers. Colette retardait toujours le moment de rentrer à la maison après le travail, lorsqu'elle avait 20 ans. Marie ne se rappelle pas et Saïda revit le divorce de sa mère.

Le film travaille l'évocation, la remémoration, la construction ou la déconstruction du souvenir. Chacune de ces femmes, à sa manière, écrit le personnage de sa mère et dans le même temps ré-invente son propre personnage de fille. Séverine Mathieu, par sa mise en scène qui fait appel à une large palette des outils narratifs du cinéma, accompagne et soutient ce travail de mémoire tantôt drôle, parfois douloureux. Elle offre à ces femmes un cadre qui leur permet de déployer leurs personnages. Le film oscille en permanence entre documentaire et fiction, imaginaire plutôt. Il travaille comme notre mémoire, mêlant instants vécus et souvenirs rêvés. Entretiens, dialogues, reconstitution, interprétation sont utilisés par la réalisatrice et ses personnages pour nous emmener au plus près de l'émotion du moment vécu ou revécu. Dès les premières images, par ses choix de cadres, de lumière, de mouvements de caméra, Séverine Mathieu nous fait signe, nous met en garde contre les apparences. Nous ne regardons peut-être pas le film que nous croyons voir. Ce trouble, installé dès les premières séquences, est là sous-jacent tout au long du film, car la réalisatrice sert le réel en se jouant de la vraisemblance. Petit à petit, par touches et glissements progressifs, grâce à l'entremêlement des histoires de ces femmes et aux échos qu'elles se renvoient, le propos général du

film se dévoile. Une dramaturgie se met en place, dont le cœur pourrait être la question personne/personnage, tellement Colette et Saïda notamment, oscillent de l'un à l'autre. Plus largement, c'est celle du jeu qui est à l'œuvre. Du jeu comme possible vecteur pour tenter de toucher « la vérité ». Du jeu comme révélateur, même lorsque les images malgré tout, n'apparaissent pas, comme c'est le cas pour Marie. Ce jeu qui n'est rien d'autre au final qu'un jeu de cinéma, est l'un des enjeux du film. Le spectateur doit l'accepter, se l'approprier au risque d'être, peut-être, pris à contre-pied. Séverine Mathieu croit en lui, en sa capacité à démêler « le vrai du faux ». Elle offre sans cesse au spectateur les clés qui lui rappellent que le film n'est pas une fiction, même s'il en utilise certains codes et que les personnages restent des personnes actrices de leur propre vie. Elle nous invite à la suivre dans une aventure cinématographique en compagnie de ces quatre femmes et à nous laisser guider par l'évocation du souvenir de leur mère.

**Michèle Souignac**

France, 90', vidéo, prod. Les Films du Tambour de Soie, Collectif 13 droits des femmes, Dis-formes, Images plus



# Personne / Personnage

## Below Sea Level

de Gianfranco Rosi



Slab City, au seuil du désert californien, est un vaste camp de mobil-homes, d'autobus dégingués, de pick-up et de quelques cabanes, à proximité d'un centre de tirs aériens. Dans ce lieu improbable vivent sans eau ni électricité, sans police ni gouvernement, des hommes et des femmes à la recherche d'une paix intérieure que la société leur refuse. Ils composent une étrange communauté de farouches individualités dans un film dont la drôlerie le dispute à la profondeur.

« Je voulais faire un film sur les catastrophes, les désastres et j'avais déjà décidé que le désert en serait le contexte. J'ai commencé à voyager aux États-Unis. Puis quelqu'un m'a parlé de cette communauté qui vit à trois heures de Los Angeles. J'y ai passé quelques mois, tout seul. Juste avant de quitter cet endroit, j'ai rencontré Kenny dit « Bus Kenny » et j'étais fasciné par son obsession pour son bus. Cet incroyable élément architectural, son obsession des détails, les gadgets qu'il collectionnait. Je l'ai filmé et ma fascination s'est accrue. Je suis revenu après quelques mois et notre relation s'est approfondie. Puis il est tombé amoureux de Lily, le docteur. Alors je l'ai rencontrée et me suis petit à petit fait une place au sein de cette communauté. Mais je n'ai jamais voulu faire un film à propos de ce lieu, Slab City. J'étais plus intéressé par la dimension humaine, comme dans tous mes films. Ils ont tous vécu une tragédie qui les a amenés ici. Certains partent, d'autres ne peuvent pas. Pour certains c'est un choix, pour d'autres une nécessité.

Je n'aime pas séparer le documentaire de la fiction. Ce sont des films, bons ou mauvais. Je crois au terme de « cinéaste ». Le langage cinématographique est important. J'aime observer une chose et la transformer. Dans l'histoire du documentaire, que ce soit Grierson ou Flaherty, on retrouve toujours ce besoin de transformer la réalité qui s'inscrit dans une volonté très poétique de raconter une histoire. (...) Ce que j'ai aussi compris après des années d'expérience filmique, c'est qu'un film est bon lorsque le cinéaste oublie sa propre expérience. Tout vient lors du montage. Il faut effacer tout le voyage personnel que l'on a fait. J'étais l'équipe du film à moi tout seul donc l'intimité que j'avais avec les personnages était primordiale. (...) J'ai accumulé

cent heures de film en cinq ans, ce qui m'a permis de construire une histoire pour chacun des personnages. Pendant que je faisais le montage, le film a été envoyé à Venise et sélectionné. Quelqu'un en avait entendu parler, l'a vu et l'a aimé. Le film est passé d'une durée de huit, à six, puis quatre heures mais c'était trop long pour Venise. Donc j'ai encore dû réduire. Un soir, à trois heures du matin, j'étais complètement désespéré, je ne savais plus par quel bout le prendre. Et je me suis rendu compte que quand je montrais le film aux gens, ils confondaient les personnages, leurs histoires, tout se chevauchait. Alors j'ai identifié des détails spécifiques à chaque personnage. Je me sentais moi-même comme un personnage à sept personnalités et grâce à cela, j'ai pu monter le film et atteindre cette essence finale. Et le film a alors été monté en trois, quatre jours.

Les gens étaient très réticents au début. Mais plus j'étais là, plus ils avaient envie d'être filmés. Tout repose sur la confiance mutuelle qui s'instaure. Car aller là-bas était également un grand investissement de ma part. Je ne crois pas que le « cinéma-vérité » existe. Un cadre, un angle, une question, tout est un choix. L'objectivité filmique n'existe pas. La seule vérité est d'arriver au plus profond d'un personnage, de le révéler. (...) La frontière entre documentaire et mise en scène est donc très fine. Il s'agit juste d'identifier l'humeur, le moment où on peut filmer, ce qui est un processus douloureux, du moins difficile à mettre en place pour moi. »

**Gianfranco Rosi**

Propos recueillis par Eva Markovits - Journal du Cinéma du réel

États-Unis, Italie, 115', 2008, 35mm, prod. 21 one productions  
Grand prix - Cinéma du réel 2009



## La Tumultueuse Vie d'un déflaté

de Camille Plagnet

« Portrait tumultueux du « Grand Z », conducteur de la locomotive Abidjan - Ouagadougou pendant 20 ans, licencié en 1995 par la Société des chemins de Fer du Burkina Faso, à la suite de la privatisation imposée par la Banque Mondiale. Grand jouisseur impénitent, terrassé en pleine allégresse, il perdit tout. Depuis, en attendant sa pension de retraite, il combat ses démons et met au point d'innombrables stratagèmes de survie.

Ce film est une tragi-comédie d'Afrique. Où l'on verra errer dans les rues poussiéreuses de Ouagadougou et les maquis huileux de Bobo-Dioulasso, la grande silhouette fragile d'un clown blanc noir, mélancolique et espiègle. Où l'on entendra sa langue si particulière, ses mots brutaux et tourmentés raconter ses déboires passés et présents, ses haines et ses espoirs. Où l'on observera les grimaces émouvantes de cet homme de 54 ans précocement vieilli d'avoir trop bu et trop pleuré, mais qui résiste en riant au fil du temps ».

**Camille Plagnet**

« Je ne suis pas un fou. On peut m'appeler un Hidalgo présentement.  
Je suis un déflaté du chemin de fer Abidjan-Niger  
Un martyr des institutions de BRETTON WOODS.  
Je suis un Négro spirituel vivant dans un des innombrables PPTE-PTR  
(Pays pauvres totalement endettés & partiellement très riches)  
Là-bas, dans les PPTE-PTR, métronomes de la BANQUE MONDIALE,  
Sans travail on y vit.  
Sans argent on y vit.  
Sans femme on y vit.  
Sans famille on y vit aussi.  
Après le PAS, même après la mort, on y vit.  
Pour satisfaire des cupides, ouais, ceux qui mangent.  
Pourtant nous marchons tous sur le même sol et nous respirons tous  
le même air, jusqu'à repartir tous en poussière ».

Extraits de la pièce écrite par Grand Z :  
*Palédébé Lai Lai ou que deviennent les déflatés*

France, 59', 2009, vidéo, prod. Ardèche Images Productions



# Personne / Personnage

## Yves

de Olivier Zabat

« Pour ce film, comme pour *1/3 des yeux*, la notion de handicap au sens large est une composante fondamentale, plus qu'un sujet. Je n'ai pas rencontré Yves : nous sommes parents. Nous avons grandi en parallèle et je le vois depuis toujours, sporadiquement, lors de rencontres familiales. Yves ne peut communiquer qu'extrêmement peu avec les gens, et ne communique pas plus avec moi, j'adopte le côtoiement silencieux qui le met à l'aise.

Le lien profond, non exprimé qui existe entre lui et moi s'est matérialisé de manière nouvelle lorsque j'ai eu ma première caméra VHS il y a plus de 10 ans. Il a semblé manifester le désir d'être filmé en pénétrant le champ de la caméra. Lors d'une rencontre ultérieure, presque une décennie plus tard, cette situation s'est reproduite et a confirmé sa volonté. Ce sont ses premières images qui ont, de fait, initié ce film.

Les jours passés à filmer Yves au quotidien n'avaient pas pour but de le pousser à parler ou à agir, de percer son mystère, d'obtenir un « résultat ». La présence de ma caméra, que je n'ai voulue ni timorée, ni intrusive, créait entre lui et moi un lien tacite que je savais positif et, peut-être, fructueux. Elle m'a permis de connaître un peu son environnement et sa vie au Centre d'Aide par le Travail. Mais elle a été aussi un moteur du film : le rapport triangulaire Yves-environnement-caméra a évolué tout au long du tournage et a formé l'« histoire ».

Bien entendu, le film montre que la vie d'Yves obéit à un temps différent, plus lent, cyclique, ponctué d'expériences similaires. Mais si, dans les images d'il y a dix ans, Yves attendait que son père entre dans le champ de ma caméra avec lui, à la fin, il tente d'écartier ses collègues pour y rester seul. Il ne s'agit pas d'une émancipation spectaculaire, mais elle est significative et, selon moi, signifiante. Le film s'organise entre une séquence initiale où Yves, encore indistinct, apparaît en tant que personnage lorsqu'il est appelé par une éducatrice, et une séquence de fin où Yves disparaît après avoir répondu à l'appel de son nom. Dans le film, la parole fait partie du même paysage sonore que les bruits d'ambiance et n'a pas clairement d'incidence sur le déroulement d'une scène. Elle a cependant eu une grande importance pour moi et certains mots - sous formes d'apostrophes, d'exhortations, d'injonctions - m'ont permis de développer l'architecture du film. Les scènes se sont également articulées autour d'apparitions, d'éclipses, de vertiges, de réveils et de somnolences des deux personnages principaux, Yves et l'enfant. A la fin du film, Yves cherche le contact avec un chien comme il le faisait à son début, dans la séquence tournée dix ans auparavant.



C'est la fin d'un cycle. Si le film témoignant de cette expérience d'approche est clos, sa matérialisation et sa diffusion sont une étape productive dans un processus de confiance qui se met en place entre Yves, les autres résidents, les éducateurs de l'institution, et mon travail. Des bases sont posées pour un nouveau développement ».

**Olivier Zabat**

Propos recueillis par Julie Savelli - Journal du Fid Marseille

France, 76', 2007, vidéo, prod. Films de la Suane

# Clean Time

## Le soleil en plein hiver

de Didier Nion

Marc Rioufol, toxicomane, décroche et raconte ses sensations physiques, ses angoisses mais aussi son « plaisir » à connecter avec la « réalité ». Grand brun, gueule d'acteur, belle voix, à l'aise devant la caméra d'un réalisateur manifestement ami. Il habite un film construit comme un journal de la décro : « Clean time » 20 jours, 145 jours, 2 ans. Ce film est « d'entrée » très loin d'un simple témoignage sur l'arrêt de la drogue. C'est l'histoire d'un « personnage » dans la vie réelle, d'un « king baby » (« celui qui fait ce qu'il veut quand il veut et qui le veut maintenant ») qui se transforme en adulte.

Parti du vide, les premières séquences le montre entouré d'un désert, puis de l'océan, puis seul à la campagne avec un dindon, nous arrivons à une longue séquence à Paris où il marche rue de Rivoli, s'arrête dans une brasserie, regarde passer les bateaux mouches. Réel urbain, bruyant, grands pas, beaucoup de mouvement : dans cette séquence centrale (avant de retourner au désert), Marc semble être de plus en plus sûr de lui, presque cabotin. Et plus il énonce ses désirs de normalisation (ou les réalise), plus il se construit cet être « positif » et plus, à l'inverse, son intimité se dérobe, couvert par le masque de l'acteur qu'il devient sous nos yeux.

Au fur et à mesure que Marc se révèle à lui-même, qu'il se réveille, qu'il nous dit « Je vais être enfin moi-même », alors plus il nous échappe, plus il devient fictif, plus il est un « personnage » : ce double mouvement issu de la force romanesque du cinéma documentaire relègue très loin les formes télévisuelles du reportage et autre télé-réalité. Il montre surtout à quel point la mise en scène d'un personnage dit « réel » n'est pas un dévoilement de la réalité de cette personne mais au contraire la construction d'un tiers état alimenté à la fois par les désirs du personnage et ceux du réalisateur.

Si Marc décroche « vraiment », il est difficile (et qu'importe d'ailleurs) de savoir s'il tient bon pour lui-même ou pour le film, tant il est engagé dans une relation forte filmeur - filmé entreprise avec Didier Nion. Le pacte qu'ils semblent avoir fait ensemble « Je réalise - tu te réalises », nous renvoie à la portée salvatrice encrée dans les grandes mises en scène du cinéma du réel.

Marc Rioufol est d'ailleurs devenu acteur pour de bon par la suite, jouant notamment dans *Avant que j'oublie* de Jacques Nolot.

La qualité de la narration est ici renforcée par le filmage en pellicule Super 8, qui une fois n'est pas coutume, n'est pas cantonné au film de voyage ou expérimental.

Ce format, outre ses qualités esthétiques manifestes, a l'avantage ici de renvoyer (faussement, par habitude) *Clean Time* du côté du film de famille, de donner une apparente familiarité avec le personnage,



familiarité renforcée par le ton de confiance de sa voix. Ces apparences trompeuses de l'image et du son participent elles aussi à créer cette première proximité avec le personnage que le film s'ingénie à déconstruire ensuite.

**Abraham Cohen**

France, 26', 1997, super 8mm, projection en 35mm, prod. Mille et une films

## Dix-sept ans

de Didier Nion

Au début du film, on voit un gamin à casquette, assis dans l'herbe, au bord d'une falaise. Il parle de l'attraction du vide, imagine comment ça fait quand on tombe à pic, que le sol se dérobe et plus seulement dans la tête mais sous les pieds, vraiment, pour un bref instant de vertige suspendu. Le plan suivant, il n'a toujours pas sauté, a grandi comme tout le monde et s'apprête, comme n'importe qui, à rentrer dans la vie sociale. Un stage dans un garage et un cursus d'apprentissage doit lui permettre d'obtenir un BEP de mécanicien diéséliste.

Didier Nion le suit épisodiquement durant toute cette période difficile où les enjeux et les questions s'accumulent. Qui devenir, et pourquoi ? La marche au bord du gouffre est le lot commun à cet âge où rien n'est vraiment décidé. C'est probablement encore plus vrai pour un gamin intelligent, malmené par une histoire familiale traumatique, déjà rempli de doutes et de soupçons sur ce que la société peut lui apporter de bon. Orphelin de père, Jean-Benoît a été placé en foyer, il fait des « conneries », a « perdu deux ans », il veut garder la tête haute, ne pas (se) décevoir. Didier Nion avait rencontré Jean-Benoît Durant alors qu'il tournait, en

# Personne / Personnage

1997-98, un autre documentaire, *Juillet*, sur des vacanciers dans un camping en Normandie. Quand il propose au garçon de faire un film sur lui, ce dernier se laisse convaincre comme on saisit une perche tendue. Au début, le cinéaste et son sujet se voient deux à trois fois par mois, ils font des « séances » de tournage qui durent de un à trois jours. L'accord entre les deux hommes ne tarde cependant pas à se disloquer à travers le spectre déformant du film. Des rapports de force s'instaurent. Le cinéaste raconte : « Avec le film, je foutais la pression à Jean-Benoît et je le voyais qui peu à peu s'éloignait. Après chaque séance, chez moi, je rentrais les images dans l'ordinateur et je voyais bien qu'il ne se passait rien, que Jean-Benoît se refusait à s'emparer du film. Quand je n'étais pas là, on me racontait qu'il ne foutait rien et quand je venais, il donnait le change ».

Pendant deux mois, l'adolescent et le cinéaste ne se parlent plus. Ils ont, par téléphone, des discussions orageuses. Quelque chose que le film était censé clarifier dans la relation de Jean-Benoît à lui-même - à sa famille et à son avenir, ses pulsions d'échec, la dissociation profonde entre ce qu'il voudrait faire et ce qu'il fait, cette violence en lui qu'il contient mais qui le déborde par crises - s'est complètement obscurci. « À ce moment, c'était très dur, je sombrais avec le film, se souvient Didier Nion. Après des mois de travail, j'ai été obligé d'aller vers mes producteurs et de leur expliquer que le film était mort ».

La petite amie de Jean-Benoît, Héléna, parvient cependant à le convaincre de revenir sur sa décision. De ce clash, *Dix-sept ans* rend compte à travers une séquence surprenante où le cinéaste, hors champ, agrippé à sa caméra, et l'adolescent buté s'engueulent ferme. Le pacte implicite de *mutual agreement* qui forge les rapports du filmeur et du filmé est brutalement remis en question au point de mettre en péril la pérennité du documentaire lui-même. Après cette étape, le film a repris, jusqu'à son dénouement.

Le tournage de *Dix-sept ans* aura donc duré vingt-sept mois. Le cinéaste a élaboré son film dans un constant, patient et souvent douloureux aller-retour entre sa volonté de raconter une histoire construite en une série de séquences significatives et les événements du tournage lui-même, « les manquements, les fuites, les humiliations, les découvertes ». Le résultat, en dépit de sa grande simplicité apparente, contient une matière riche et complexe où s'éclairent mutuellement les expériences de l'individu et les contraintes sociales, la vie psychique blessée et une intégrité à sauvegarder coûte que coûte.

On voit bien que le garçon est constamment confronté à des exigences contradictoires. Il lui est demandé de s'accomplir personnellement et, en même temps, son instabilité fondamentale est jugée néfaste par ses professeurs, ses collègues de travail et ses proches. Plus il se conforme à sa vérité (faite de fuites en avant et d'esquives), plus il se rend incompréhensible aux autres. Le legs paternel est aussi



lourd à porter, à travers la figure contradictoire de l'homme violent et fragile auquel le fils veut rester fidèle tout en souhaitant ne pas lui ressembler. Comme dans l'alpinisme, les deux grimpeurs, Didier et Jean-Benoît, sont suspendus dans une même cordée et si l'un des deux décroche, il précipite son coéquipier dans l'abîme : « Je ne voulais pas que Jean-Benoît m'entraîne dans son désir toujours latent de naufrage, il fallait que le film devienne le miroir de sa transformation. Je crois que le cinéma nous a sauvés », dit encore Didier Nion ».

Extrait d'un article de Didier Péron, *Il venait d'avoir « Dix-sept ans »*, paru le mercredi 10 mars 2004 sur [www.liberation.fr](http://www.liberation.fr)

France, 83', 2003, 35mm, prod Mille et une films

# L'Exil et le Royaume

de Jonathan Le Fourn et Andrei Shtakleff

« Un ancien cheminot qui s'enfonce dans l'Histoire, une institutrice qui traverse la nuit à la recherche de la police, un Afghan qui se cache, deux chômeurs quantiques, un hébergeur moustachu et ses femmes érythréennes...

Ils se croisent, se frôlent, s'évitent ; et leurs trajectoires dessinent un espace où le quotidien est à ré-inventer en permanence dans un monde qui ne cesse de s'effondrer.

Il est temps d'apprendre à être déraisonnable : la terre entière est de passage à Calais. » Jonathan Le Fourn et Andrei Shtakleff

France, 127', 2008, vidéo, prod. Château rouge  
Mostra de Venise (Orizzonti) 2008

## Du désordre dans le décor

Pour pouvoir écrire sur ce film, il m'a fallu feindre de ne jamais l'avoir vu. Me demander ce qui y était visible et audible, supposer l'ignorance, écarter la rumeur de l'actualité. Et une question m'est revenue en tête, celle que posait la revue *Vertigo* en 2006 sur le cinéma français filmant la (en) France. Revenant sans cesse sur la malédiction touristique du cinéma, (le *pittoresque*), les auteurs de la revue cherchaient la différence entre occuper un décor et inventer un lieu, entre cliché (déjà vu) et mouvement. C'est dans cette différence même que réside (on en fait le pari) la singularité de *L'Exil et le royaume*. Il ne manque jamais de spectateurs pour en critiquer les partis pris, l'absence de didactisme, les mystères, les collisions temporelles. On dira : le côté « oursin ». Car que voit-on, dans le film ? Au début, on n'y voit goutte, parce que c'est le faux-jour de deux copains, l'un qui pêche dans les douves d'un château, et l'autre qui parle, et c'est ainsi que l'on sait être à Calais. Et parce que qu'ensuite, les yeux doivent s'accommoder à la nuit, au dos d'une femme dans un jardin public tout en ombres. Enfin, il faut *faire le point* sur un vieil homme, assis à une table, qui parle. Plan décadré, qui laisse voir en fond de champ un intérieur modeste où pèse une évidente solitude. Plus tard, la nuit s'épaissira, car ce sera celle d'une pièce obscure comme un sous-sol, faiblement éclairée aux bougies. Un homme y héberge des clandestins. Il y aura d'autres faux-jours (un sombre récit, un matin, dans un cimetière, et un homme brisé qui marche, entre chien et loup) et d'autres nuits (celle de jeunes Calaisiens qui dansent, celle d'un homme qui cherche refuge), jusqu'à ce que le jour du film se lève sur les personnages (on y reviendra).

Et puis, il y a les ombres, c'est-à-dire les migrants qui errent, campent et se cachent dans la ville depuis que le centre de Sangatte a été détruit. Et les sombres zones industrielles de la ville d'où partent

les camions et les trains vers l'Angleterre. Ces migrants restent, longtemps, des silhouettes entrevues et des voix hors-champ.

Puis des corps tassés dans l'obscurité, puis des personnes dont on entrevoit le visage et qu'on entend parler, chanter, crier faiblement. Entre nuit et faux jour, invisible et visible, le film travaille sur un scandale (pour la doxa du documentaire) : on n'y voit pas le *sujet*. Ou mal, ou peu. Qu'on ne compte pas sur le film pour faire des *exposés* (au sens propre). Ce qui met le film en mouvement, ce sont quelques personnes (deuxième scandale : le film n'en fait pas le « portrait »), qui, chacune à sa manière, ont décidé de partager la nuit des clandestins pour la combattre.

Soit, mais ce n'est pas la singularité majeure du film. Car ce qu'il tente, c'est de constituer aux migrants et aux activistes qui les côtoient une histoire *commune*. Une Histoire de France qui serait prise dans celle du monde, et qui parviendrait à relier l'image scolaire des « Bourgeois de Calais » aux traques policières, qui saurait joindre plutôt que séparer les pays, réduire les distances et subvertir le temps. Le copain bavard du pêcheur tranquille, au milieu du film, se livre d'ailleurs à une leçon un peu échevelée de mathématique quantique. Quel rapport ? C'est qu'il expose à sa façon une réalité vécue : le temps est composé de plusieurs temps. C'est ainsi que vivent et agissent les personnages du film, activistes et migrants. Ces nuits et ces marches épuisantes, ces sous-sols et ces caches, ces ombres et ces cris sont le lieu / temps d'une longue histoire : celle qui met les êtres en mouvement. L'histoire des guerres, des révolutions, des combats, des migrations, des exils et des survies obstinées. L'histoire d'une aspiration à la liberté et au bonheur qui reste subversive.



# Personne / Personnage

Et l'histoire d'un danger commun : l'oubli. La non-histoire. L'éternel présent des dominations qui recommencent tous les matins sur les ruines de la veille.

Alors, si la femme-qui-veille crie aux policiers qu'ils ressemblent à ceux qui arrêtaient les juifs pendant l'Occupation, si le narrateur raconte au présent la résistance des cheminots calaisiens en 43, et si le SDF ex-soldat qui erre dans les rues évoque les guerres où il a vécu l'impuissance des militaires français, inutile d'invoquer une quelconque rigueur historique. Pour les activistes populaires, ce lien est évident : ils l'ont vécu, ils l'ont reçu dans l'enfance, ils l'ont senti et pensé. C'est là le cœur, la butée du film. Et c'est là que ses personnages ont (sans le vouloir) la dent dure pour les spectateurs (nous) : car nous voici acculés à quitter le confort de nos postures humanitaires. Foin de charité (« We are not Caritas » dit la vieilleuse) et de « compréhension » : place au peuple militant, conscient de l'Histoire, porteur infatigable de tous les temps et de tous les récits.

Place, enfin, au peuple tel qu'il parle : c'est-à-dire dans une autre langue que la *novlangue* qui nous domine. Sa langue : délicatesse de l'expression, douceur des inflexions du Nord, batailles épiques avec l'anglais de la communication, précision de l'information, et du savoir des lieux, pudeur rageuse des colères et des chagrins, grande culture. Encore une transgression des codes dominants, que le film affronte avec un sens aigu de ses « risques et périls » : il nous faudra tendre l'oreille autant qu'accommoder la vue, aller vers le film plutôt que le consommer, nous en approcher, puis marcher avec lui. Ce ne sera pas en vain : quand le jour se lève sur Calais, à la fin du film, on entendra le début de « L'Or » de Blaise Cendrars, une description de New York, port d'accueil de tous les « indésirables » d'Europe. L'homme du sous-sol organise un petit-déjeuner pour des clandestins, sous le regard des policiers, tandis que le vieux cheminot perturbe une célébration officielle de la Résistance par la simple écoute du *Chant des partisans*. Ce premier vrai « extérieur jour » du film le conclut : les liens sont renoués, l'Histoire a mis ensemble, à Calais, des peuples qui résistent.

Quand je relis ces lignes, le ministre Besson annonce que la « jungle de Calais » sera fermée dans la semaine (« Fermer une jungle » ? On n'en finira jamais d'écouter comment ça parle). Qui sait ce qu'il en sera quand nous verrons ou reverrons le film aux Rencontres... mais nous sentirons sans doute que ce film-là *ne finit jamais*. Qu'il reste en mouvement, qu'il se recompose au fil de nos expériences, qu'il redistribue ses éléments en nous au long de nos chemins. Film-oursin rétif aux séductions *audiovisuelles*, film venteux comme un automne à Calais, *L'Exil et le royaume* restera obstinément présent.

**Marie-Pierre Duhamel-Muller**



# Avant-première

## Rachel

de Simone Bitton

« C'est une enquête cinématographique sur la mort d'une jeune fille, écrasée par un engin militaire dans un pays malade. Cette jeune fille était américaine, l'engin était un bulldozer israélien, et le pays, c'est la Palestine et Israël. Un lieu dont je ne cesse, film après film, de documenter le malheur et parfois la beauté. Rachel a été tuée en 2003 à Rafah, au sud de la Bande de Gaza. À l'époque, l'armée israélienne détruisait des centaines d'immeubles et de maisons pour créer un no man's land et construire un mur à la frontière égyptienne. Rachel faisait partie d'un groupe de pacifistes internationaux qui s'interposaient entre les bulldozers et les habitations. L'un de ces bulldozers n'a pas stoppé, tout simplement, et l'armée israélienne a décliné toute responsabilité.

Mon enquête est rigoureuse. Comme l'affaire n'a jamais été jugée, je joue un peu le rôle d'un juge d'instruction, je « cuisine » les témoins, je relis les dépositions, j'examine les pièces à conviction, etc. Je détricote une montagne de mensonges et je laisse la vérité affleurer d'elle-même, sans commentaire. Cette rigueur est essentielle, car elle me permet d'aller plus loin, de transcender le sujet. Au cinéma, le résultat de l'enquête compte moins que le fait même d'enquêter. Il s'agit de filmer et d'observer des lieux, des gens, des objets ; de recueillir des paroles, des gestes et des silences. De faire jaillir l'émotion des matières les plus froides et les plus dures, comme les images d'une caméra de surveillance ou le métal lisse d'une table d'autopsie. Le poète palestinien Mahmoud Darwich disait souvent « *Le chemin vers la maison est plus important que la maison* ». C'est une très bonne définition de toute démarche artistique. La manière dont on cherche et ce qu'on rencontre sur le chemin comptent beaucoup plus que ce que l'on trouve. Dans ce film, j'ai donc essayé d'enquêter poétiquement.

De manière générale aujourd'hui, la matière qui est à la disposition des documentaristes est beaucoup plus riche. Il y a quelques années à peine, nous devions nous contenter des archives télévisuelles et des photos d'agences, et encore fallait-il traiter de sujets qui avaient déjà été médiatisés. Maintenant, de tous petits événements laissent des traces dans une profusion de sources. L'histoire de Rachel est inscrite dans des dizaines de vidéos et de photos d'amateurs, dans ses emails envoyés à des correspondants multiples, dans les disques durs des caméras de surveillance. J'ai beaucoup travaillé pour les réunir, mais au montage, c'était très excitant d'avoir tant de documents à ma disposition.



Le crime intentionnel dont mon film parle, ce n'est pas la mort de Rachel Corrie. C'est la destruction volontaire de quartiers entiers, avec le risque assumé de tuer des gens restés à l'intérieur de leurs maisons ou tentant de les défendre. On voit très bien où cela mène : six ans plus tard, au même endroit, des centaines d'innocents sont tués par la même armée dans des bombardements soit-disant ciblés. Aujourd'hui le processus est achevé : les civils palestiniens et quiconque cherchant à leur porter secours sont tous des victimes collatérales potentielles, leurs vies n'ont strictement plus aucune valeur. Parler de crime de guerre, évoquer la convention de Genève, vous fait passer pour un naïf, un archaïque.

Une fois de plus, je vois les bombes tomber à la télévision et je me dis que Gaza n'est pas seulement le tombeau de Rachel Corrie et des centaines de civils qui y sont régulièrement assassinés : c'est un tombeau universel où l'humanisme tout entier est en train de sombrer. Je suis une pacifiste qui a connu beaucoup de guerres, et je suis consciente d'avoir fait ce film pour me protéger du désespoir. Rachel et ses amis m'ont servi de bouclier humain. »

**Simone Bitton**

Extraits d'un entretien avec Ciné sud promotion

France, 100', 2008, vidéo, projection en 35mm,  
prod. Ciné sud promotion, dist. Les Films du Paradoxe  
Sortie salles le 21 octobre 2009

Soirée en partenariat avec la Scam - Société civile des auteurs multimédia

## Julie, itinéraire d'une enfant du siècle

de Dominique Gros

C'est l'histoire extraordinaire de Julie. Sa mère est catcheuse-cascadeuse, son père contorsionniste. L'étrange destin de Julie, d'abord enfant de la balle, puis pensionnaire chez les sœurs dans un isolement total, qui mène ensuite une vie marginale à la mort de son père qui la conduira à la clinique psychiatrique de Laborde mais dont elle sortira guérie. C'est l'histoire d'une enfant du siècle, soumise à ses violences et à ses ruptures et qui garde le cap. C'est une aventure bizarre qui finit bien, d'une poète à la voix envoûtant les nuits insomniaques de Radio Nova, qui reconstruit son histoire à travers les lieux du passé et un dialogue avec sa mère qui se refuse souvent au jeu de la mémoire, vital pour Julie.

« La première fois où j'ai vu Julie, elle m'a dit « J'ai envie de faire un film avec toi, sur La Borde et sur mon histoire ». (...)

Dans le cas du projet autour de Julie, qui rendait compte d'un itinéraire douloureux, il fallait trouver une façon de dessiner, d'évoquer sans faire de la reconstitution. Avec Julie, je savais qu'il fallait aller plus loin que cette première parole, et que le parti pris d'un long récit sans image, à la manière des récits documentaires que nous connaissons, n'était pas de mise. Il y avait l'écrit, certes, ses mots à elle, mais j'avais envie d'autre chose, et il fallait en outre lui éviter des occasions de souffrances inutiles et perturbantes. J'en avais l'obligation morale. C'était terriblement compliqué. (...)

Il y a, je crois, quelque chose de monstrueux dans le film. Comme le fait qu'on ait pu s'organiser avec Julie pour le faire. Elle m'y entraînait certainement, et puis, parfois, je la devançais. Nous nous sommes tenues l'une à l'autre, à cause aussi de cette condensation dans le temps du tournage, pour le faire, pour oser dire, faire dire, faire entendre, mettre à jour, pour l'admettre peut-être. C'est par là que le film a peut-être aidé Julie. (...)

Elle a dit souvent qu'elle n'avait pas l'impression de faire un film, et qu'elle avait éclairci des choses. En fait, elle me faisait une immense confiance, je le mesure encore aujourd'hui. Cela a été parfois extrêmement léger et joyeux, ce qui ne paraît pas évident à la vision du film. Nous étions tellement soudées, l'équipe était tellement présente, tout cela a valorisé le film. En contrepartie, le retour à la vie sans tournage, et surtout sans équipe, a été difficile. »

**Dominique Gros**

France, 78', 1995, vidéo, prod. BCF production, INA, La Sept/Arte



# Nora

d'Alla Kovgan et David Hinton



*Nora* reconstitue sous la forme d'un ballet, la biographie de la danseuse Nora Chipaumire, originaire du Zimbabwe et aujourd'hui installée à New York. La chorégraphie est de Nora Chipaumire elle-même et la musique a été spécialement composée par une légende de la musique du Zimbabwe, Thomas Mapfumo. Mais *Nora* est bien plus qu'un ballet filmé, bien plus qu'une biographie. C'est une oeuvre d'art totale tournée en Afrique australe, avec des danseurs professionnels et non professionnels, selon des espaces, des scènes, des mimiques intégrant le découpage cinématographique (Nora Chipaumire a été cinéaste avant de s'épanouir dans la danse et cela se voit), où la propre lutte de Nora Chipaumire pour son émancipation est mise en parallèle avec la lutte pour l'indépendance de la Rhodésie. 1980, année euphorique : la Rhodésie devient indépendante et prend le nom de Zimbabwe. « La victoire était certaine, le pays était nôtre. » Nora Chipaumire a alors quinze ans. Si *Nora* évoque bien des moments tragiques (la séparation d'avec le père, la mort de la grand-mère, l'avortement), on aimerait que la naissance d'une nation soit filmée plus souvent avec autant de liberté, d'invention, de truculence, de jubilation, de fantaisie avec les codes. Mais peut-être est-ce ainsi parce qu'à l'idée de libération d'un peuple, Nora Chipaumire n'associe pas seulement un destin personnel, mais malicieusement un mouvement d'émancipation de la femme : « Je ne voulais pas finir comme ma mère et mes tantes - enceinte à quinze ans. J'ai choisi mon propre chemin. »

**Yann Lardeau**

Catalogue Cinéma du Réel 2009

États-Unis, Mozambique, Grande Bretagne, 35', 2008, vidéo, prod. Joan Frosch

Ce film fait partie de la collection d'art contemporain du Conseil général de la Seine-Saint-Denis (secteur des Multiples).

# Sans toi

de Hu Wei

Son ex-compagnon rentré en Chine, Madame Li vit seule à Paris en récupérant des objets dans les poubelles des quartiers un peu chics pour les revendre à la sauvette dans l'Est plus populaire. Elle gère cette activité précaire et ingrate avec une combativité et une énergie débordante. Son ami et complice Xizi l'y aide, partageant avec elle anecdotes et fous rires qui maintiennent à distance le découragement et la peur.

« J'avais le projet d'évoquer les sans-papiers chinois en France. J'avais donc commencé, à mon arrivée ici, à discuter autour de moi afin de trouver un sujet, une personne que je pourrai suivre et filmer. À Cannes, lors d'une rencontre avec des étudiants chinois vivant en France, l'un d'eux m'évoqua son oncle, qui vivait de la vente d'objets trouvés dans les poubelles à Paris, objets trouvés par une femme. Cette femme est devenue le sujet de mon film ; l'oncle est cet homme, Jun, qu'elle a aimé mais qui a fini par partir. Lorsque je la contactai, elle refusa dans un premier temps, avant de changer étrangement d'avis. Lorsque je lui demandai pour quelle raison elle avait finalement accepté, elle me dit que c'était simplement pour avoir un souvenir, pour ses vieux jours. Mais elle finit par m'avouer qu'au moment où je lui fis cette proposition, elle souffrait énormément du départ de Jun et avait besoin de s'en détourner. Chaque soir, lorsqu'elle rentrait du travail, elle se rendait dans l'appartement qu'ils partageaient, où chaque chose la ramenait à son absence ; peut-être ce film pouvait-il le lui faire oublier un peu. »

**Hu Wei**

Propos recueilli par Ronan Govys - Journal du Cinéma du Réel

France, Chine, 23', 2008, vidéo, prod. Cinéma indicatif production, La fémis



# Courts métrages

## Madam Butterfly

de Tsai Ming Liang

« C'est parti d'un témoignage de solidarité pour un festival, le Festival de Lucques en Italie, qui était en danger. Pour résister, le directeur a invité des réalisateurs à faire un court métrage vidéo sur l'opéra de Puccini, Mme Butterfly. L'idée était de déplacer le tournage à Kuala Lumpur et de faire un film sur une femme errant dans cette grande cité.

Tout est improvisé à partir de la trame suivante : une jeune femme de la campagne vient de passer la nuit à l'hôtel avec son amant qui a disparu au petit matin et la laisse sans le sou pour rentrer chez elle. Elle se retrouve, seule, nauséuse, dans une gare, dans l'impossibilité, faute d'argent, de rentrer chez elle.

Je souhaitais plonger Pearly Chuan dans cette gare et observer ce qui se passe dans cet environnement. Une comédienne qui serait avant tout une femme, sans artifices de costume, maquillage, une femme habillée de façon quelconque. Ensemble, nous avons fixé quelques points, certains mouvements de caméra, puis à partir de ces éléments, je la suivais, elle avait une totale liberté. Je cherchais ce rapport entre le documentaire, l'immersion dans une gare urbaine, bruyante, bouillonnante, et la fiction de cette femme abandonnée, jetée dans ce milieu. »

**Tsai Ming Liang**

Propos recueillis par Fabienne Moris - Journal du Fid Marseille

Italie, Taiwan, France, 36', 2008, vidéo, prod. Homegreen film, House on Fire, Lucca film festival



## Journée de formation en partenariat avec Images en Bibliothèques

Le « personnage » dans le cinéma documentaire est une construction conjointe du cinéaste et de la personne filmée. Il est le précieux cadeau, le résultat d'une rencontre périlleuse. Ainsi les films peuvent-ils se charger de tension, de danger et de cruauté parfois, car le travail de représentation cinématographique se nourrit de ces frictions, de ces écarts. La question n'est pas tant la réalité des personnes filmées que leur désir de prendre en charge, à travers leur personnage, un récit du monde. Un récit porté en commun avec le cinéaste mais écrit avec ce qu'elles acceptent de donner de leurs mots, de leurs gestes, de leur destinée. Leur vie se poursuit quelque part dans ce monde que nous partageons, alors que leurs personnages, leurs doubles de lumière, touchent de nouveaux spectateurs...

Corinne Bopp, déléguée générale des Rencontres du cinéma documentaire, et Jean-Patrick Lebel, cinéaste et président de Périphérie, dialogueront avec le public autour de ces enjeux, à partir d'extraits des films programmés.

L'après-midi, c'est Huang Wenhaj, l'invité des Rencontres, qui prendra la parole en compagnie de Marie Pierre Duhamel-Muller, programmatrice et enseignante, pour animer une leçon de cinéma enrichie d'extraits de ses propres films.

### > Vendredi 9 octobre

**10h30 – 13h00**

**Personne/Personnage** avec Jean-Patrick Lebel et Corinne Bopp

**14h30 – 17h30**

**Master class** Huang Wenhaj,  
animée par Marie-Pierre Duhamel-Muller

Inscription préalable à Périphérie : 01 41 50 58 27  
ou [lesrencontres@peripherie.asso.fr](mailto:lesrencontres@peripherie.asso.fr)

**Rencontres académiques de la délégation académique à l'éducation artistique et culturelle** à destination de tous les personnels de l'Éducation nationale

### ESCALES DOCUMENTAIRES ET ÉDUCATIVES

Atelier d'échanges sur le cinéma documentaire

L'équipe de l'éducation à l'image de Périphérie propose aux enseignants un atelier de réflexion et d'échanges, afin d'envisager les pistes pédagogiques pour mener avec les élèves un travail sur le cinéma documentaire.

Pourront être abordées les questions de l'écriture, du tournage et du montage d'un film.

L'objectif de cet atelier est de donner des pistes de réflexion afin de construire un stage à destination des enseignants pour la rentrée 2010.

**Mercredi 7 octobre de 10H30 à 12H30**

Intervenants : Philippe Troyon, Julien Pernet, Catherine Roudé, Tanguy Perron, Corinne Bopp, Abraham Cohen, Michèle Soullignac

**Information** : auprès de Catherine Roudé à  
[catherine.roude@club-internet.fr](mailto:catherine.roude@club-internet.fr) / 01 41 50 75 01

**Réservation** : auprès de la DAAC à  
[ce.daac@ac-creteil.fr](mailto:ce.daac@ac-creteil.fr) / 01 57 02 66 65

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

*La Vie sombre trois fois, se relève sept et neuf fois flotte à la dérive...*

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

C'est dans le cadre de cet atelier que Xuân-Lan Guyot a développé son projet. À l'occasion de cette rencontre, elle présentera son film-esquisse, puis le film qui en fut l'aboutissement. Stan Neumann commentera avec elle les différentes versions de son scénario et l'évolution du montage, du projet écrit sélectionné par La fémis à la version définitive du film.

## **Xuân-Lan Guyot**

Après des études universitaires de cinéma et d'Italien à l'université Paris III - Sorbonne nouvelle, Xuân-Lan Guyot participe à un stage d'initiation à la réalisation de film documentaire aux Ateliers Varan en 2002. Elle y réalise son premier film, sur l'amour : *Paris - Saõ Vicente, 0 Km*.

En 2005, elle participe à deux ateliers internationaux de réalisation conduits par Babak Payami et Abbas Kiarostami, où elle réalise *Niente di particolare* puis *Elisa*.

*La vie sombre trois fois, se relève sept, et neuf fois flotte à la dérive...* est son *vrai* premier film.

Ce film a reçu les aides à l'écriture, au développement et au premier film de l'agence culturelle d'Alsace, a été accueilli par le dispositif **Cinéastes en résidence** de Périphérie et a bénéficié de l'**Aide au film court en Seine-Saint-Denis**, dispositif de soutien à la création du Conseil général de la Seine-Saint-Denis.

## **Stan Neumann**

Étudiant à l'Idhec de 1969 à 1972, Stan Neumann a été ensuite chef monteur jusqu'en 1984. Il a notamment réalisé : *Les Derniers Marranes*, 64', 1990, co-réalisé avec Frédéric Brenner ; *Paris, Roman d'un ville*, 52', 1991 ; *Louvre, le temps d'un musée*, 70', 1993 ; *Une maison à Prague*, 70', 1998 ; *Norman Mailer, 3x52'*, 1999, co-réalisé avec Richard Copans ; *Apparatchiks et businessmen*, 52', 2000 ; *LTI, La langue ne ment pas*, 72', 2004 ; *L'Expressionnisme allemand*, 60', 2006.

L'inscription préalable par mail permettra aux participants de recevoir des documents de travail en amont de la rencontre : [lesrencontres@peripherie.asso.fr](mailto:lesrencontres@peripherie.asso.fr)

**> Mercredi 7 octobre 2009 à 14h30**

## La Vie sombre trois fois, se relève sept et neuf fois flotte à la dérive...

de Xuân-Lan Guyot

Il s'agit de revenir sur le destin brisé d'une femme. Une femme née en 1917 que j'ai rencontrée quand je suis allée au Vietnam pour la première fois, en 1998.

Elle avait fait un beau mariage, puis fut répudiée ; Son enfant lui fut arraché.

Prise dans la tourmente de l'Histoire du Vietnam, elle resta seule le reste de sa vie.

Cette femme, c'était ma grand-mère. Elle est morte il y a trois ans. Comme le veut la tradition, plutôt que de laisser son corps dans un environnement souillé, on a déterré ses os pour les nettoyer puis les emmener dans son village.

**Xuân-Lan Guyot**

France, 2009, 48', vidéo, Prod. Sapotilles / Xuân-Lan Guyot



# Ateliers, débats, rencontres

## Donner à voir le documentaire

*Débat autour de la diffusion du documentaire de création en France*

Depuis ces dernières années, la télévision octroie de moins en moins de place aux documentaires de création, et la distribution en salles une portion, certes congrue, mais relativement stable. En revanche les initiatives alternatives se multiplient, adaptées à un genre qui s'y prête particulièrement. Il nous semble important de commencer aujourd'hui à prendre en compte ces nouveaux lieux et modalités de diffusion, qu'ils soient animés par des collectifs qui investissent des lieux alternatifs, des festivals, des éditeurs dvd ou des auteurs, qui tous, à leur manière, répondent à une attente des publics, de plus en plus forte autour du genre documentaire. Comment fonctionne ce travail de diffusion et de valorisation des films ? Comment pourrait-il être soutenu, alors qu'il s'avère de plus en plus utile et plébiscité ?

Nous partons d'une étude réalisée par Annick Peigné-Giuly sur la distribution et l'exploitation des films documentaires en salles, pour ensuite aborder la question des différentes propositions alternatives de diffusion possible du cinéma documentaire en France.

« C'est un exercice périlleux de vouloir caractériser ce qu'est le « documentaire de création », et je ne m'y risquerai pas ici. Je dirais qu'il s'agit d'un cinéma « du réel » où l'on retrouve pêle-mêle des films de Johan Van der Keuken, de Sergueï Dvortsevoï, de Frederic Wiseman, mais aussi un film d'animation comme *Valse avec Bachir* (Ari Folman) ou un essai comme *Scènes de chasse au sanglier* (Claudio Papienza)... L'intérêt de cette distinction subtile par rapport à un cinéma « de fiction » étant de mettre en lumière ce cinéma particulièrement engagé, créatif, attentif au monde d'aujourd'hui. L'embarras à définir ce cinéma se retrouve évidemment quand il s'agit de faire un état des lieux de sa distribution. On se heurte à un premier obstacle : la difficulté de trouver des chiffres concernant ce type de cinéma. A l'étape de la production, le documentaire n'est pas distingué de la fiction dans les statistiques du CNC. A l'étape de la distribution et de l'exploitation, le documentaire « de création » qui nous intéresse ici n'est guère distingué du reste du cinéma documentaire, noyé dans l'appellation de plus en plus large de cinéma « Art et Essai » (...).

Le film documentaire de création est, certes, revenu sur le marché de la distribution cinématographique commerciale, mais de façon extrêmement marginale, en regard de la vitalité de sa production. Les quelques documentaires de création distribués en salles (une trentaine en 2008) ne doivent pas cacher la forêt de films de qualité qui ne seront jamais vus sur grand écran. Les raisons sont à rapprocher évidemment des difficultés de distribution que rencontre le cinéma

de fiction dit « d'auteur ». Mais le documentaire cumule quelques handicaps supplémentaires: les distributeurs hésitent devant des films dont la distribution, pour être « rentable », suppose un travail au long cours d'accompagnement, mais aussi de mise en place dans les réseaux associatifs « non commerciaux ». Un travail que les distributeurs ont rarement la possibilité matérielle d'assumer. Du côté des exploitants, ils estiment difficile d'amener un public sur ce cinéma du réel *a priori* peu « divertissant », d'accueillir des films sans acteurs, lesquels sont porteurs potentiels de communication. Argument que vient démentir le nombre croissant de spectateurs dans les festivals et autres programmations documentaires.

La prolifération de documentaires, qui ont un vrai public d'amateurs, pousse pourtant les acteurs de la distribution à trouver des solutions. Des distributeurs s'adressent aux associations pour la partie non commerciale, couplent les sorties nationales en salles avec l'édition de DVD. Des exploitants, qui « croient au documentaire », s'équipent en vidéo afin d'accueillir ces films qui sont le plus souvent dans ce format. Des associations inventent des modes de distribution « hors marché », des cinéastes s'improvisent distributeurs de leur propre film, des éditeurs de DVD font un vrai travail de mise en valeur cinéphilique, des sites internet proposent des films en ligne... Ainsi se met en place un « second marché » qui offre une seconde et même parfois une première vie aux films documentaires.

C'est dans ce contexte en mutation que Documentaire sur Grand Écran se positionne comme une sorte de chaînon manquant ».

**Annick Peigné-Giuly**

*Extraits d'un texte sur la distribution du documentaire de création en France, Juillet 2009.*

**Débat animé par Michèle Soullignac, directrice de Périphérie**

**Intervenants :**

Javier Packer-Comyn, Directeur artistique de *Cinéma du réel*, Annick Peigné-Giuly, Présidente de *Documentaire sur Grand Écran*, Cécile Tourneur, Présidente de l'association *Histoire(s) de voir*, Bich-Quân Tran, Directrice des *Éditions BlaQ Out*, Vanina Vignal, Réalisatrice et membre du bureau de *Addoc*.

**> Lundi 12 octobre 2009 à 15h**

# Parcours de Producteur : Blanche Guichou

Rencontre organisée en partenariat avec la Procirep – société des producteurs

Nous recevons cette année Blanche Guichou, productrice au sein d'AGAT Films & Cie/Ex Nihilo. Elle évoquera son parcours professionnel, ses choix et l'importance de la dimension collective de cette société de production. Elle nous parlera aussi de sa volonté d'interroger constamment sa pratique et de son désir de transmission, aspect que nous n'avions pas encore abordé lors des précédents parcours.

« Après une formation littéraire, j'ai suivi le parcours classique des intermittents, qui m'a permis de faire la rencontre fondatrice d'Armand Gatti, d'assister à la naissance d'ARTE, de filmer l'éclosion de la danse contemporaine, d'être le bras droit de Denis Freyd lorsqu'il a créé Archipel 33.

En 1992, j'ai rejoint le collectif AGAT Films & Cie/Ex Nihilo. Après trois années passionnantes passées à structurer et à gérer les deux sociétés, je suis revenue avec beaucoup de bonheur vers la production.

Produire au sein de ce collectif de huit producteurs associés est une aventure singulière. Chacun d'entre nous doit concilier au quotidien une pratique individuelle qui consiste à développer, accompagner puis produire et valoriser le travail d'un auteur et une pratique collective fondée sur la solidarité financière, éditoriale et humaine entre les producteurs.

Et chacun doit inventer quotidiennement comment relever ce défi constamment renouvelé et y trouver son équilibre.

Si je me suis consacrée quasi exclusivement au documentaire pendant 12 ans, aujourd'hui je produis aussi des fictions. Mais dans les deux domaines, je privilégie l'accompagnement des auteurs d'un projet à l'autre, d'une forme à l'autre, d'un genre à l'autre.

Par ailleurs je m'investis régulièrement dans des travaux d'intérêt général (formations, commissions, groupes de travail). Car dans un contexte qui rend difficile le renouvellement des formes et des talents, le partage et la confrontation me paraissent être les meilleures armes pour lutter contre l'isolement du producteur, et lui permettre de rester le premier allié des auteurs dans le travail incessant de création et de transmission des œuvres au public. »

**Blanche Guichou**

> **Mardi 13 octobre 2009 à 15h**

## Filmographie sélective Blanche Guichou

Au sein d' AGAT Films & Cie/Ex Nihilo

### Dernières productions

*Gamines d'Éléonore* Faucher, sortie décembre 2009

*J'apprends la France* d'Ariel Camacho, 2009

*Espèces d'espèces* de Denis Van Waerebeke, 2008

*Journal d'un jeune fasciste* de Paolo Santoni, 2008

### Films de Chantal Richard

*Au nom des trois couleurs* de Chantal Richard, 2009

*Lili et le baobab* de Chantal Richard, 2006

*Un jour, je repartirai...* de Chantal Richard, 2002

### Films de Lech Kowalski

*East of Paradise* de Lech Kowalski, 2004-2005

*On Hitler's Highway* de Lech Kowalski, 2002

### Animation et documentaire

*Quand les scientifiques content* Florès de Laurent Orluc

*Alésia, le théâtre des opérations* de Christian et Gilles Boustani

*Pinocchio, histoire d'un pantin* de Folco Quilici, 2002

*Vagabondes du ciel* de Mathias Ledoux, 1998

*Un drapeau pour quoi faire?* d'Axel Clévenot et Patrick Cabouat, 1997

### « Rendre compte de notre époque »

*Partir à tout(s) prix* d'Ariel Camacho, 2007

*Nous, les Irakiens* d'Abbas Fahdel, 2004

*J'ai deux mamans* de Christine François, 2003

*Nous voulons un autre monde* de Mariana Otéro, 2001 (collection

« Histoire d'ados »)

*La Loi des plus faibles* d'Elisabeth Dubreuil, 2000

### Courts métrages

*Maísama m'a dit* d'Isabelle Thomas, 2006

*Un peu de Bedoin* de Waldeck Weisz, 2000

*Week-end à Tokyo* de Romain Slocombe et Pierre Tasso, 1999

# CALENDRIER

## Mardi 06/10

20h15 ..... **OUVERTURE**

AVANT-PREMIÈRE ..... **La Danse, le ballet de l'Opéra de Paris** de Frederick Wiseman, 159' ..... En présence de Frederick Wiseman

## Mercredi 07/10

14h30 ..... **Atelier documentaire de La fémis**

**La vie sombre trois fois, se relève sept et neuf fois flotte à la dérive** de Xuân-Lan Guyot, 48' ..... En présence de Xuân-Lan Guyot et Stan Neumann

17h30 AVANT-PREMIÈRE ..... **Archipels Nitrate** de Claudio Paziienza, 64'

19h00 ..... **Tahar, l'étudiant** de Cyril Mennegun, 52' ..... En présence de Cyril Mennegun

21h00 ..... **Zone of Initial Dilution** d'Antoine Boutet, 30' ..... En présence d'Antoine Boutet

**Le Plein pays** d'Antoine Boutet, 58'

## Judi 08/10

18h30 ..... **L'Écume des mères** de Séverine Mathieu, 90' ..... En présence de Séverine Mathieu, Claire Atherton et Dominique Cabrera

21h00 AVANT-PREMIÈRE ..... **Below Sea Level** de Gianfranco Rosi, 115' ..... En présence de Gianfranco Rosi

## Vendredi 09/10

10h30-13h00 ..... **Matinée de formation animée par Jean-Patrick Lebel et Corinne Bopp**

14h30-17h30 ..... **Master class Huang Wenhai, animée par Marie-Pierre Duhamel-Muller**

19h00 ..... **Sortis du nid / Au camp d'entraînement militaire - In the Military Training Camp**

de Huang Wenhai, 71' ..... En présence de Huang Wenhai

21h00 ..... **Le Voyage poétique / Dream Walking** de Huang Wenhai, 85' ..... En présence de Huang Wenhai

## Samedi 10/10

14h00 ..... **La Tumultueuse Vie d'un déflaté** de Camille Plagnet, 59' ..... En présence de Camille Plagnet

16h00 ..... **S21, la machine de mort Khmère rouge** de Rithy Panh, 101'

18h30 ..... **Poussière hurlante / Floating Dust** de Huang Wenhai, 111' ..... En présence de Huang Wenhai

21h30 INÉDIT ..... **Nous / We** de Huang Wenhai, 102' ..... En présence de Huang Wenhai

## Dimanche 11/10

14h00 ..... **Clean Time** de Didier Nion, 26' ..... En présence de Didier Nion  
**17 ans** de Didier Nion, 83'

17h00 ..... **L'Exil et le Royaume** de Jonathan Le Fourn et Andrei Shtakleff, 127' ..... En présence des réalisateurs et de Jean-Pierre Alaux

20h30 AVANT-PREMIÈRE ..... **Rachel** de Simone Bitton, 100' ..... En présence de Simone Bitton

## Lundi 12/10

12h00 ..... **Tahar l'étudiant** de Cyril Mennegun, 52'

13h30 ..... **Archipels Nitrate** de Claudio Paziienza, 64'

15h00 ..... **Débat : Donner à voir le documentaire** ..... Animé par Michèle Soullignac

18h30 ..... **Yves** d'Olivier Zabot, 78' ..... En présence d'Olivier Zabot

20h30 ..... **Julie, itinéraire d'une enfant du siècle** de Dominique Gros, 78' ..... En présence de Dominique Gros

## Mardi 13/10

15h00 ..... **Parcours de producteur : Blanche Guichou**

18h45 ..... **Nora** d'Alla Kovgan et David Hinton, 35'

**Sans toi** de Hu Wei, 23'

**Madam Butterfly** de Tsai Ming Liang, 36'

20h45 ..... **CLÔTURE**

AVANT-PREMIÈRE ..... **L'Épine dans le cœur** de Michel Gondry, 86'

# Périphérie

## Centre de création cinématographique

### Vingt ans de soutien à la création documentaire

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

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

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

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

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

### périphérie

CENTRE DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Association Loi 1901

Président : Jean-Patrick Lebel

Direction : Michèle Soullignac

Education à l'image : Philippe Troyon et Julien Pernet

Mission Patrimoine : Tangui Perron et Catherine Roudé

Cinéastes en résidence : Michèle Soullignac et Jeanne Dubost

Les Rencontres du cinéma documentaire : Corinne Bopp et Abraham Cohen

87 bis rue de Paris - 93 100 Montreuil - Tél : 01 41 50 01 93 / Fax : 01 48 59 36 32 / [www.peripherie.asso.fr](http://www.peripherie.asso.fr)

### Une manifestation de Périphérie,

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

Cette édition, Personne / Personnage, est organisée avec le cinéma municipal Georges Méliès à Montreuil, avec le concours de la Ville de Montreuil, Images en Bibliothèques, l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts, La fémis et la Scam, en partenariat avec Vélip', Cinédoc, Critikat.com, jeuneceineaste.net, Monde Chinois, Positif, l'Humanité et Softtrage.

### Cinéma Georges Méliès - Montreuil

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

Station vélib' N°31007 ou n°31008

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

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

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

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

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

POSITIF

l'Humanité

Critikat

JEUNE  
cinéaste

MONDE CHINOIS

ib  
IMAGES EN BIBLIOTHÈQUES

Softtrage  
.com

La fémis

Beaux-arts  
de Paris

velib'

Cinédoc

Scam\*

les rencontres  
DU CINÉMA DOCUMENTAIRE

périphérie  
CENTRE DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE

MONTREUIL  
Vive la Ville

le Club avec  
la copie privée

PROCIREP  
Société des Producteurs  
de Cinéma et de Télévision

île de France

seine saint denis  
LE DÉPARTEMENT