

Les Rencontres du cinéma documentaire

CINÉMA LE MÉLIÈS - MONTREUIL 7 > 16 OCTOBRE 2011

POÉSIE DOCUMENTAIRE

詩

16^e ÉDITION

Cette 16^{ème} édition des **Rencontres du cinéma documentaire**, *Poésie documentaire*, a été organisée en partenariat avec le cinéma Georges Méliès de Montreuil.

Pour la venue de Naomi Kawase, nous avons bénéficié de l'aide précieuse de nos partenaires qui accueillent également des projections de ses films :

La Maison de la Culture du Japon à Paris
www.mcjp.fr

L'École Supérieure Nationale des Beaux-Arts de Paris
www.ensba.fr



Déléguée générale : Corinne Bopp
Coordination générale : Marianne Geslin
Stagiaires : Laura Falot, Marie Thomas
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'Osida

Index des films

<i>Antigravitation</i> de Audrius Stonys	p. 13
<i>Arabesque pour Kenneth Anger</i> de Marie Menken	p. 20
<i>Bellevue dernière séance</i> de Abraham Cohen	p. 32
<i>Bert Schierbeek/La porte</i> de Johan van der Keuken	p. 16
<i>Ce que j'ai sous les yeux</i> de Simon Quéheillard	p. 26
<i>Choses qui me rattachent aux êtres</i> de Boris Lehman	p. 26
<i>Chronique d'un été</i> de Jean Rouch et Edgar Morin	p. 24
<i>Coal Face</i> de Alberto Cavalcanti	p. 20
<i>Countdown</i> de Audrius Stonys	p. 14
<i>Danse des souvenirs (La) (Letter From a Yellow Cherry Blossom)</i> de Naomi Kawase	p. 11
<i>Dans le silence du monde (Kya ka ra ba a)</i> de Naomi Kawase	p. 10
<i>Dans ses bras (Embracing)</i> de Naomi Kawase	p. 9
<i>Danza de la codorniz (La)</i> de Elena Cordoba et Chus Dominguez	p. 33
<i>Divina Comedia</i> de Vincent Guetta	p. 35
<i>Dog Star Man</i> de Stan Brakhage	p. 23
<i>Douro, Faina Fluvial</i> de Manoel de Oliveira	p. 19
<i>Earth of the Blind</i> de Audrius Stonys	p. 13
<i>Encontros</i> de Pierre-Marie Goulet	p. 17
<i>Echangeriez-vous votre voiture contre deux Trabant</i> de Patrick Viret	p. 32
<i>Exercices de disparition</i> de Claudio Papienza	p. 27
<i>Fading</i> de Olivier Zabot	p. 30
<i>Fin</i> de Artavazd Pelechian	p. 16
<i>Flying Over Blue Field</i> de Audrius Stonys	p. 13
<i>Genpin</i> de Naomi Kawase	p. 11
<i>Go Go Go</i> de Marie Menken	p. 20
<i>Harbour</i> de Audrius Stonys	p. 13
<i>Herqueville</i> de Pierre Hébert	p. 15
<i>Hi Wa Katabuki</i> de Naomi Kawase	p. 10
<i>Hyas et Sténarinques</i> de Jean Painlevé	p. 18
<i>Ile éphémère (L')</i> de Kiyé Simon Luang	p. 25
<i>Il nous faut du bonheur</i> de Alexandre Sokourov et Alexei Jankowski	p. 31
<i>Images d'Ostende</i> de Henri Storck	p. 19
<i>Je suis celle qui porte les fleurs sur sa tombe</i> de Hala Alabdalla et Ammar Al Beik	p. 29
<i>Katatumori</i> de Naomi Kawase	p. 9
<i>Last Car (The)</i> de Audrius Stonys	p. 14
<i>Méditerranée</i> de Jean-Daniel Pollet	p. 21
<i>Memory of the Wind</i> de Naomi Kawase	p. 10
<i>Mirage d'un village russe</i> de Luc Thauvin	p. 33
<i>Mart à Vignole</i> de Olivier Smolders	p. 17
<i>Naissance et maternité (Tarachime)</i> de Naomi Kawase	p. 11
<i>No hay cama para tanta gente (Il n'y a pas de lit pour tant de gens)</i> de Hemel Atehortua	p. 35
<i>Oursins</i> de Jean Painlevé	p. 18
<i>Oasis Boulevard</i> de Jérôme Sitruk et Jorge Arteaga	p. 35
<i>Passing (The)</i> de Bill Viola	p. 25
<i>Qu'ils reposent en révolte</i> de Sylvain George	p. 28
<i>Ramin</i> de Audrius Stonys	p. 14
<i>Rien que les heures</i> de Alberto Cavalcanti	p. 20
<i>Slon Tango</i> de Chris Marker	p. 26
<i>Uku Ukai (Eternelle beauté)</i> de Audrius Stonys	p. 14
<i>Uomini, Anni, Vita</i> de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi	p. 28
<i>Vie</i> de Artavazd Pelechian	p. 16
<i>Weald (The)</i> de Naomi Kawase	p. 10

Nota bene :

Nous avons privilégié pour les notices techniques le support de projection du film et non le support de tournage. Nous avons également précisé pour les films récents quand ils sont filmés en noir et blanc.

Sommaire

Éditoriaux	p. 1
<i>Étrangeté des formes familières</i> <i>ou de la poésie des casseroles</i> par Caroline Zéau	p. 4
<i>Éloge de Naomi Kawase</i> par Erik Bullot	p. 6
Parcours : Audrius Stonys	p. 12
Carte blanche à Serge Meurant	p. 15
Poésie documentaire : les aînés	p. 18
Poésie documentaire : les contemporains	p. 25
Fenêtre sur doc, inédits et raretés d'aujourd'hui	p. 32
Ateliers/rencontres	p. 34
Calendrier	p. 37

Pour leur 16^{ème} édition, *les Rencontres du cinéma documentaire* organisées par Périphérie, nous invitent pendant dix jours à un parcours dans le territoire aux confins mystérieux de la poésie documentaire.

Formulons l'hypothèse que la poésie est au documentaire ce que la littérature est au cinéma, une sorte d'invitation détournée à la découverte, et laissons-nous surprendre par les films de la japonaise Naomi Kawase, avec sa poétique du paysage intérieur et du cinéaste lituanien Andrius Stonys, observateur des mutations muettes des corps et des visages. Plongeons dans des œuvres singulières et rares et, en présence des réalisateurs, profitons de l'occasion d'interroger l'unicité de leur démarche.

D'autres événements viendront jalonner une programmation qui est encore cette année prospective : de la carte blanche au poète belge Serge Meurant aux dernières œuvres de cinéastes contemporains audacieux.

Les films ici montrés gravitent dans l'univers hétéroclite qu'on appelle documentaire, et sont souvent écartés, moins par choix que par exclusion, des processus de consommation et d'utilisation qui règlent l'économie de la culture dans notre société. Et ceci d'autant plus qu'il s'agit d'œuvres farouchement singulières, qui interrogent notre monde comme seul le documentaire de création peut le faire, et qui offrent des outils d'analyse et de prise de conscience qui tissent les liens du collectif. Il est prioritaire aujourd'hui de persister à défendre et à promouvoir la circulation permanente des idées et des symboles, et des lieux où elle continue à se produire.

Pour toutes ces raisons, *les Rencontres du cinéma documentaire* représentent un temps fort de l'année cinématographique en 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 auquel nous souhaitons une pleine réussite.

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

Un réel bouleversifiant

> Jean-Patrick Lebel, Président de Périphérie

Dans la mesure où la poésie consiste à transformer le réel par le langage pour en donner une représentation, sinon plus «vraie», mais «autre», différente des représentations habituelles, pour construire une sorte de «surréalité», et si l'on considère avec Pasolini que le cinéma est «le langage de la réalité», alors cinéma et poésie sont frère et sœur. Pourtant, apparent paradoxe de cette programmation, le film documentaire est considéré en général comme la prose du cinéma, la poésie allant plutôt se nicher du côté de la fiction et de ses possibilités «d'enchanter» le réel. Comment prétendre alors lier la poésie au documentaire, voué prioritairement au banal, au trivial, au social, dont on admet facilement qu'il nous fasse réfléchir mais pas qu'il nous fasse rêver ?

En réalité ce paradoxe repose sur une illusion. Dans notre culture occidentale, nous spectateurs, baignés de flux d'images codifiées, faisons spontanément crédit au documentaire que ce qu'il filme est «réel». Il n'a pas à le prouver en rendant ressemblant le réel représenté. Il peut donc se consacrer à produire une représentation qui va au-delà des apparences du réel, ce qui est somme toute le propre de l'approche poétique du monde. Dispensé de «constituer» le réel par la fiction et le récit, il peut donc le «dé-réaliser» ou le «sur-réaliser» dans l'acte même de la représentation. Il mise sur l'apparente évidence du réel pour l'interroger librement, le subvertir, gauchir sa représentation dans des images inédites, y débusquer des correspondances imprévues, incarner des sentiments dans des objets déplacés de leur fonction utilitaire ou des morceaux de corps anonymes, des impressions dans des paysages inattendus, des sensations dans des rythmes visuels surprenants ou des mises en rapport sonore inouïs etc...

Ce faisant, il nous apprend à saluer la beauté sous l'apparente banalité et à en jouir. Il nous offre des images du réel qui «bouleversifient» nos représentations habituelles. J'aime bien ce mot-valise parce qu'il contient à la fois l'idée de bouleverser (notre esprit, notre imagination, l'intensité de nos émotions, l'ordre des choses) et celle de versifier, c'est à dire une rigueur formelle réglant le déséquilibre, et aussi celle de vigilance, de lucidité, d'interrogation permanente, puisque ce que l'on y bouleverse c'est la tentation de «s'y fier».

Et dans ce travail de bouleversement, ce que l'on a coutume d'appeler *la forme* est déterminante. Nécessairement, puisque c'est de *représentation* qu'il s'agit et que, ne l'oublions pas, l'étymologie du mot poésie nous renvoie à l'acte de mise en forme. *Poiësis* en grec c'est l'acte de création, de fabrication, et le poème, *poiëma*, désigne ce que l'on fait, l'œuvre, l'ouvrage, le résultat du travail de production. Alors bien sûr, comme d'habitude, les manières de subvertir la représentation du réel, - que ce soit au niveau du plan, du montage, du rapport son/image... -, sont infinies, aussi diverses que le sont les films de la programmation. Et c'est sur ces manières que nous allons pouvoir nous interroger ensemble au cours de ces seizièmes *Rencontres du cinéma documentaire*.

Poésie documentaire

> Corinne Bopp

Le désir de montrer des films sous l'intitulé de *Poésie documentaire* était présent depuis longtemps, mais je me heurtais à plusieurs obstacles. Mon principal problème personnel était que si j'étais assez sûre de mes choix, je ne parvenais pas à les formuler. J'ai en partie surmonté ce premier obstacle parce que j'ai trouvé en Caroline Zéau une formidable alliée, qui m'a permis de voir écrit ce que je ressens, qui est en mesure de mettre clairement en mots les fils secrets d'une relation aux films qui est également la mienne. Son texte ouvre ici précieusement le catalogue. Mon autre souci était de ne pas pouvoir présenter suffisamment de films récents qui puissent s'inscrire sans faillir à côté de monuments tels que *Méditerranée*, *Rien que les heures* ou encore *Dog Star Man*. Le temps, dans sa durée et dans ses concordances, est certes un critère indispensable à ceux qui font les films, il est également très important pour ceux qui les montrent. Il s'est avéré que, pour cette édition, Naomi Kawase pourrait répondre favorablement à notre invitation, Audrius Stonys viendrait montrer son dernier film, et un nombre non négligeable des réalisateurs que nous tenons pour les plus importants du cinéma documentaire contemporain seraient présents.

Poésie documentaire nous permet donc de projeter, en sa présence, une large partie de l'œuvre documentaire de Naomi Kawase, dont 5 films très peu vus en France (nous en avons assuré le sous-titrage en français) ainsi que d'organiser une master-class de la réalisatrice japonaise, animée par Luciano Barisone.

Le Lituanien Audrius Stonys accompagne également un parcours de son travail, 8 films dont son unique court métrage de fiction sont projetés. Le poète et programmateur Serge Meurant nous fait le plaisir de venir présenter des films qui lui sont chers dans une carte blanche qui va mêler films et lectures de ses poèmes.

Nous sommes très heureux d'accueillir Hala Alabdalla pour son film réalisé sur ses amies syriennes dont la résistance au pouvoir est d'une terrible actualité.

Enfin, la programmation met en correspondance les films récents de réalisateurs dont nous suivons le travail depuis plusieurs années, qui sont pour nous les représentants contemporains du cinéma poétique : Claudio Papienza, Olivier Zabat, Sylvain George, Alexandre Sokourov et Alexei Jankowski avec leurs illustres prédécesseurs, Jean-Daniel Pollet, Alberto Cavalcanti, Jean Painlevé, Marie Menken, Stan Brakhage magnifiques cinéastes-poètes dont les films partagent avec ceux de leurs cadets d'avoir pour seule limite la liberté qu'ils se sont donnée.

Dans l'esprit de cette circulation, les séances de *Uomini, Anni, Vitò* de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi et de *Qu'ils reposent en révolte* de Sylvain George, sont suivies d'un échange entre les réalisateurs et Marie-Pierre Duhamel Muller. Nous faisons aussi la proposition, grâce à deux musiciens, d'accompagner l'une des deux projections de *Dog Star Man* d'une improvisation musicale.

Quelques mots tout de même pour parler de ce qui réunit ici les films : leur valeur poétique se manifeste par la continuité qu'ils tissent. Une continuité aux multiples dimensions : entre espaces géographiques et mentaux, entre fiction et documentaire, entre créateurs et spectateurs. Spectateurs est d'ailleurs ici un terme utilisé par défaut, tant les films se déploient en dehors de tout spectaculaire. Le travail des films est plutôt de lier inextricablement l'intimité des artistes et le monde extérieur. Ce lien, précisément et formellement construit, nourri de ruptures visuelles et sonores, de fulgurances de montage, d'effets de champ, renoue avec celui de l'enfance. Et s'il y a analogie avec la poésie comme genre littéraire, elle se situe dans l'importance des métaphores, des rythmiques et surtout dans cette intranquillité créatrice de la relation au réel qui appartient aux premières années de la vie et que seuls les poètes ont su garder intacte.

Les Rencontres durent deux jours de plus cette année, ce qui nous permet de vous proposer une programmation élargie et d'offrir encore plus de belles occasions d'échange. Nous avons voulu cette durée pour ouvrir une nouvelle fenêtre de programmation qui accueille des films récents, insuffisamment montrés à notre goût - *Nouvelle fenêtre sur doc* - qui est appelée à se développer dans les prochaines éditions.

Conjonction des temps, conjonction des lieux, nous nous retrouvons pour la sixième année consécutive dans le très dynamique cinéma le Méliès de Montreuil avec toujours autant de plaisir, pour y proposer ces *Rencontres du cinéma documentaire* comme une fête de tous les amoureux du genre mais aussi de tous ceux qui veulent le découvrir...

Étrangeté des formes familières ou de la poésie des casseroles

> Caroline Zéau



Rien que les heures



Coal Face



Go Go Go

Anna Akhmatova écrivait : *«Le poète travaille sur un matériau si difficile : la parole... Vraiment, rendez-vous compte : le poète doit travailler avec les mots dont se servent les gens pour s'inviter à prendre le thé.»*

Que signifie le fait de soumettre le réel à la forme poétique ? Cela revient-il à le subvertir en le livrant aux aléas de l'inspiration ou de l'humeur, aux errances sans limite de l'imagination et de la subjectivité ? La poésie est-elle contraire à la vocation «documentaire» ? Ce soupçon prévisible est à mettre au nombre des lieux communs qui d'une part consistent à restreindre ce qui au cinéma peut se prétendre «documentaire» et d'autre part consistent à considérer la poésie comme un art sans rigueur. Or, le cinéma documentaire est aussi libre que la poésie est rigoureuse. La poésie relève d'une dialectique exigeante de la forme : c'est la fabrication d'un objet. La forme de l'objet - poème, film - comme un écrin, étant toute dévouée aux formes des objets qui témoignent du réel. Lier *poésie* et *documentaire* c'est donc affecter au regard documentaire l'exigence du travail poétique que mérite son objet.

Dans *Poétique du film*, ouvrage fondateur des formalistes russes, Viktor Chklovski signait un article intitulé *Poésie et prose au cinéma* où il distinguait les deux genres et caractérisait le cinéma de poésie par la prédominance de la forme sur le sens : *«la solution est fournie par les traits formels qui remplacent ici les traits sémantiques écrivait-il, le cinéma sans sujet est un cinéma de poésie.»* Et en effet, un poème documentaire n'est pas un film à sujet. Alberto Cavalcanti le dit bien lorsqu'il informe le spectateur que son film *Rien que les heures* *«ne comporte pas d'histoire.*

Il n'est qu'une suite d'impressions sur le temps qui passe et ne prétend synthétiser aucune ville.» Par ce film et cet avertissement, Cavalcanti ouvre la voie de la «symphonie de ville», ensuite déclinée par Walter Ruttmann, Jean Vigo, Joris Ivens, Dziga Vertov et Henri Storck entre autres. Tous ces films sont des poèmes documentaires en ce qu'ils soumettent les images du réel, celles, quotidiennes, d'une ville et de ses habitants, aux exigences de la forme dont le but n'est pas de livrer la signification des choses filmées mais de leur laisser le soin de dire ou pas. Ainsi pourrait-on faire ici l'hypothèse que la poésie documentaire est née de ce moment du cinéma de l'avant-garde des années 20 où l'expérimentation formelle sert à décrire les splendeurs et les affres du monde industriel naissant dont le cinéma comme art et comme technologie, témoigne. Avec *Coal Face* (1935), Cavalcanti, substituant à la parole des mineurs, encore techniquement inaccessible, une construction sonore complexe et subversive, prouve la force politique du poétique : hymne lyrique à la dignité des mineurs de fonds, ce film délivre le message du commanditaire en y instillant un niveau très sensible de critique sociale. Face à l'impossibilité de dire, *la solution* est fournie par la forme.

Marie Menken prolonge cette approche du poème cinématographique concerné par le réel - *Go Go Go* est aussi une symphonie de ville. En 1962, Jonas Mekas écrivait à son sujet : *«Menken transpose-t-elle la réalité ? Ou la condense-t-elle ? Ou bien simplement, va-t-elle directement à son essence ? La poésie n'est-elle pas plus réaliste que n'importe quel réalisme ? Le réaliste voit seulement la façade d'un immeuble, les contours, une rue, un arbre. Menken voit en eux le mouvement du temps et l'œil. Elle voit les mouvements du cœur dans un arbre. Elle garde le souvenir visuel de tout ce qu'elle voit.»*

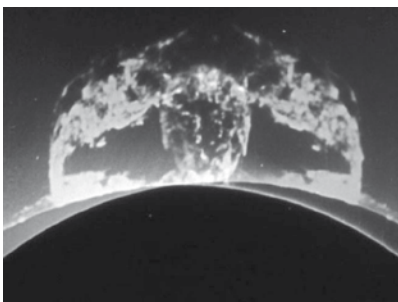
Stan Brakhage quant à lui avait réalisé *Dog Star Man* en s'inspirant du concept de l'imagisme d' Ezra Pound selon lequel une seule image peut motiver un poème entier : « *L'image n'est pas une idée. C'est un nœud irradiant ; c'est ce que je dois bien appeler un vortex à partir duquel, à travers lequel, et dans lequel les idées fusent constamment.* » Marie Menken et Stan Brakhage étaient considérés par Mekas comme les représentants d'une poésie cinématographique « *débarrassée du symbolisme fruste (...)* où les images sont vraiment comme des mots qui apparaissent et disparaissent et se répètent en créant des agglomérats et des tâches de significations, d'impressions visuelles. »

Le travail de Naomi Kawase s'inscrit aisément dans la lignée de celui de ces trois cinéastes-poètes qui ont en commun d'aborder le réel par le biais d'une forme (celle du journal ou du carnet de notes) au sein de laquelle le poète - comme le collectionneur de Benjamin - « *sauve les choses de leur corvée d'être utile* » et fait de chaque image un souvenir libéré du poids de signifier. Au début de son film *Dans ses bras* (*Embracing* -1992), Naomi Kawase monte des images fragmentaires de poissons, de casseroles et d'assiettes alors qu'elle dialogue en voix over avec une autre femme. Ces images évoquent le restaurant de cette femme, sa tante, mais le spectateur le sait-il ? Que peuvent lui dire ces images ? Ce ne sont que des objets, des formes autonomes, privées de repères narratifs identifiables, livrées à son interprétation. Ce statut des images induit un certain registre d'attention chez le spectateur : ne pas attendre le sens de chacune, se laisser porter par une expérience sensible qui le renvoie à lui-même. À propos de cet arrêt sur l'objet familier, Jean-François Lyotard parle de la « *stase du moment étrange* » : « *Comme si cette simple casserole, qui sert tous les matins depuis des années à chauffer du café, avec le calcaire fixé au fond par l'eau bouillante, avec l'usure de sa poignée, avec les traces de chocs qu'elle porte sur son bord, racontait une autre histoire. [...] La casserole, dans le moment étrange, à la fois disparaît et apparaît.* » Saisis en plans serrés, les objets sont à la fois étranges et familiers et ils peuvent être touchés comme le visage de grand-mère Uno, et les photographies des êtres perdus, proches et lointains. Ils peuvent être nommés (« *le ciel...grand'ma...une épine de rose...une araignée...un voisin...*

une petite pomme...»), tenus ou caressés par la main de la cinéaste dans le champ de la caméra, et ainsi témoigner - pour elle-même d'abord - de son ancrage dans le réel : « *Il est difficile de toucher le réel* » disait Johan van der Keuken en faisant ce geste paradoxal à la fin de *Vers le Sud*. Audrius Stonys lui aussi nous fait partager l'expérience des formes étranges qui peuplent les apparences du monde, un monde où le temps semble suspendu. Dans *Countdown* (2004), le portrait qu'il fait d'Augustinas Baltrusaitis dessine une forme en creux, comme l'indique à la fin la chambre vide, les images spectrales de la petite télévision, l'ombre projetée des arbres sur le lit défait. Aucun des témoins questionnés à son sujet n'est identifié : débarrassé de toute légende, chaque visage est scruté pour ce qu'il exprime, pour ce qu'il est. À la question « *quel type d'homme est-ce ?* » pas de réponse concrète attendue. De lui non plus d'ailleurs quand après 20 minutes de film, il apparaît. Seules ou presque nous restent les images de la résidence rouge et cubique où il vit, et en gros plans, de composants électriques entre ses doigts mutilés sur fond de chants d'église. Le mystère de cet homme reste entier. Le cinéaste nous laisse sur une étendue de neige et de ciel blanc parsemée de quelques lointaines formes noires.

Dans *Uku Ukai* la voix over d'une femme, juxtaposée aux images, guide encore le spectateur dès son entrée dans le film sur le chemin de ses sensations : « *Inspirez profondément. Expirez profondément* », « *Prenez conscience des sensations de votre corps* » et pour finir « *Ouvrez les yeux et prenez conscience de vos pensées.* »

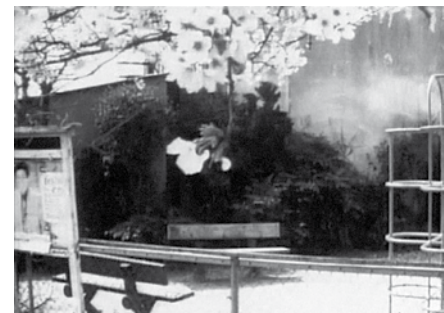
Percevoir plutôt que savoir, éprouver plutôt que comprendre, c'est ce que propose la poésie documentaire : une forme construite pour respecter l'étrangeté des choses du monde réel. Face à cette forme et à ces choses, le spectateur fait l'expérience de la perplexité, doit régler sa manière de voir : « *La seule chose à faire est de se désaccoutumer*, préconisait le poète Louis Zukofsky, *alors soudain on voit quelque chose.* » Et pourtant « *La poésie à l'évidence prend sa source dans l'existence quotidienne (réelle ou idéale).* »



Dog Star Man



Countdown



Katatsumori

Éloge de Naomi Kawase

> Erik Bulloz

Dans le film *Katatsumori* (1994), une main se pose sur une moustiquaire, caresse à distance la silhouette courbée d'une vieille dame qui sarcle, au loin, dans son jardin. La main est celle de la cinéaste japonaise Naomi Kawase. La silhouette qui bine, ratisse, est celle de sa grand-mère adoptive. Comment s'approcher du lointain, de ce qui s'estompe, de ce qui fuit ? Comment filmer celui qui s'absente, se dérobe, se dissimule ? Ces questions nourrissent largement la thématique personnelle de la cinéaste ; l'ensemble de son œuvre est hantée par l'absence du père et ses divers avatars : la disparition, la mort imminente d'un proche, le départ. Si l'œuvre de Naomi Kawase rencontre autant de succès critique, c'est bien sûr pour sa beauté formelle et sensible, l'engagement autobiographique de la cinéaste, la sûreté de sa mise en scène. Mais c'est aussi parce qu'elle constitue un repère, une balise à l'intérieur du territoire nouveau, entre « cinéma d'auteur » et documentaire, vidéo d'artiste et film expérimental, qui se dessine aujourd'hui.

(...) Lorsque Naomi Kawase filme sa grand-mère, celle-ci sourit puis finit par être gênée par le regard insistant de la caméra. « Arrête ! », demande-t-elle, agacée et heureuse à la fois. La cinéaste continue pourtant à tourner et franchit ce faisant un seuil d'impudeur. L'insistance et le retrait : deux termes qui qualifient le mouvement complexe des films de Kawase. La dissolution de l'auteur s'accompagne d'une expression de sans-gêne inattendue. Je me propose d'observer comment la cinéaste, en produisant un battement, un jeu entre apparition et disparition, dessine un territoire qu'elle se hâte de quitter aussitôt. Toute clôture est déjouée. Si l'œuvre de Naomi Kawase nous permet de mieux comprendre un pan nouveau du cinéma, c'est parce qu'elle inquite précisément l'idée même de territoire. Ce mouvement complexe trace sa paradoxale signature.

1. La disparité

Dans *Dans ses bras* (*Ni tsutsumarete*, 1992), en quête de son père qui l'a abandonnée durant sa petite enfance, Naomi Kawase parle à la première personne. Sa voix est le fil directeur d'un récit des origines. « Comment s'appelle mon père ? » demande-t-elle à sa grand-mère (la vraie) qui lui déconseille vivement de se mettre à sa recherche. S'engage pourtant, malgré cette réticence, une enquête rétrospective : Naomi se rend aux adresses de son enfance pour confronter ces lieux urbains, anonymes (rues, cours, escaliers) aux photographies tirées de l'album de famille. (...) Le style du film, haché, disruptif, répond ainsi à l'incertitude du « je ». La matière elle-même de la pellicule est

fragile (grain apparent dû à l'usage du Super-8, rayures), souvent surexposée, exhibant sa blancheur à la manière d'une brûlure. Cette fragilité du filmage, par petites touches vives, n'est pas sans évoquer les journaux filmés de Jonas Mekas. La recherche des origines se construit sur les intervalles d'une matière disjonctive. Ce caractère lacunaire vaut pour nombre de ses films.

Venue de la photographie dont elle emprunte souvent la méthode de travail (autonomie des moyens, légèreté du matériel), elle n'hésite pas cependant à recourir à un cadre de production plus lourd pour le long métrage de fiction (*Suzaku, Hotaru, Shara*). On trouve également des dispositifs et des genres très différents, qui peuvent aller de portraits intimes de sa grand-mère, discrets et sauvages (*Katatsumori*), à de courtes méditations poétiques (*Ima*, 1989), d'un journal filmé pour accompagner les derniers moments de la vie d'un ami malade (*La Danse des souvenirs - Tsuioku no dansu*, 2002) à un documentaire personnel sur des paysans de la province de Nara dont elle est originaire (*The Weald - Somaudo monogatari*, 1997). Si certains films présentent une forme plastique d'une plus grande homogénéité (c'est le cas de *Shara*), la disparité se retrouve en revanche au niveau thématique. Le monde qui se déploie sous nos yeux est un monde défait, hétérogène, à l'instar du tissu lacunaire de la famille de *Suzaku*, divisée, écartelée par sa situation géographique entre ville et montagne, l'hésitation affective de ses membres, le mutisme qui envahit peu à peu les personnages. (...) Si le désir d'un apaisement, d'une délivrance semble si vif, si âpre, si exaspéré dans les films de Naomi Kawase, c'est bien parce qu'un déséquilibre préexiste à cette quête.

Au regard de cette situation, la question de l'auteur apparaît cruciale tant la recherche de l'apaisement conduit la cinéaste à inventer, au double sens de création et de trouvaille, sa place au sein de ce milieu disparate. L'auteur fait défaut (c'est le moteur de la quête de la cinéaste) mais il est aussi, paradoxalement, le point qui permet dans l'après-coup de réunir le tout disparate, de donner sens, à la manière du point de capiton. D'où sa position, à la fois effacée et omniprésente. Si d'un côté la main qui entre dans le champ, caresse le monde à distance, et la voix off, parfois brisée ou joueuse, disent la proximité du corps de la cinéaste, de l'autre l'atomisation du matériau, la disparité des formes, les ellipses des récits, traduisent la difficile élaboration du sujet. C'est cet équilibre fragile qui fait la ténuité et la force des propositions de Naomi Kawase. Le sujet ne peut se dire que dans la suture d'un tissu lacunaire.

Naomi Kawase



Memory of the Wind



Hi Wa Katabuki



Katatsumori

2. La disparition

Non seulement la quête autobiographique du père absent est le sujet de plusieurs films, *Dans ses bras* (*Ni tsutsumarete*) et *Dans le silence du monde* (*Kya Ka Ra Ba A*, 2001) notamment, mais la disparition est une figure latente de la quasi-totalité des films. C'est cette menace qui donne aux films de Naomi Kawase leur curieuse lumière, crépusculaire. Il suffit de penser à la disparition énigmatique du frère (ravi par les dieux ?) qui ouvre et fonde le récit de *Shara*. Que l'on songe également à ce très beau plan de *Dans le silence du monde* (*Kya Ka Ra Ba A*) où la cinéaste filme son ombre sur le tronc des arbres au couchant, en agitant les bras, avant que le regard ne se perde dans les frondaisons. Même dans un récit ordinaire, tiré de la vie quotidienne, il semble toujours qu'un personnage soit manquant ou sur le point de s'effacer.

(...) À la demande du photographe et éditeur Nishii Kazuo, atteint d'un cancer, Naomi Kawase filme ses derniers moments dans *La Danse des souvenirs* (*Tsuioku no dansu*). La chambre d'hôpital, la fenêtre et le cerisier, la toux rauque du malade, les bribes de dialogue souvent interrompus portent en filigrane l'ombre d'une menace aveuglante : la mort imminente. Mais cette temporalité, entre deuil et catastrophe, n'est-elle pas propre à la plupart de ses films, où affleure constamment le sentiment du passage du temps ? Le couple d'amoureux de *Shiroi tsuki* (1993), en admirant le crépuscule ou en allumant des feux d'artifice, semble vouloir prolonger à loisir un temps de pur suspens dont on devine la fragilité menaçante. Les portraits de sa grand-mère, qui obéissent au rythme des travaux du jardin potager et au cycle des saisons, sont pris eux-mêmes dans le double rappel de l'absence : celui d'une enfance sans père et celui d'un âge adulte à venir sans grand-mère. D'où l'importance du quotidien, du vernaculaire, de l'infra-ordinaire comme exacerbation du présent : les fleurs dans la lumière, le filet d'eau du robinet, les gouttes de pluie, le sarclage du jardin, le poisson frit dans la poêle, les nuages qui passent sont autant d'illuminations fugaces qui éclairent notre perception du temps. « Je filme pour me sentir vivante », confie-t-elle à Nishii dans *La Danse des souvenirs* (*Tsuioku no dansu*).

Au début de *Dans le silence du monde* (*Kya Ka Ra Ba A*), Naomi apprend la mort de son père. Elle se rend chez un tatoueur et lui montre les photos de son père, lui-même tatoué ; elle s'interroge sur la possibilité de se faire tatouer de manière identique. « Vous cherchez à vous apaiser », dit-il. « Mon âme connaît déjà la douleur », répond-elle. Le tatouage devient la métaphore de la filiation. Il autorise, par contact, la délivrance d'un legs sous une forme initiatique. C'est cette tension entre la trace et sa disparition qui fonde l'économie du cinéma de Naomi Kawase.

3. Le franchissement

(...) L'équilibre reste toujours précaire entre la quête des origines et le narcissisme, l'introspection et le pathos, l'accompagnement et le voyeurisme. Le cinéma de Kawase joue avec cette limite. La délectation narcissique affleure par instants, ainsi qu'une certaine complaisance voyeuriste, mais cette transgression est le sujet même des films : il s'agit de provoquer un retour du regard sur lui-même. Lorsqu'elle continue de filmer sa grand-mère qui lui demande pourtant d'arrêter, Naomi malmène notre position de spectateur, pris entre l'exaspération et la tendresse, l'angoisse et le rire. (Sans doute est-ce la raison pour laquelle elle se fait filmer par sa grand-mère, en signe d'échange complice, dans *Katatsumori*). La construction de *Dans ses bras* (*Ni tsutsumarete*) est fidèle à ce principe. Après les conversations avec ses proches sur la famille désunie, c'est une longue séquence au miroir qui autorise la recherche du père. Naomi Kawase filme au-delà d'une limite afin de provoquer le retournement du modèle, du personnage ou du spectateur sur lui-même.

Dans une séquence de *La Danse des souvenirs* (*Tsuioku no dansu*), Nishii Kazuo peut enfin sortir dans le jardin de l'hôpital sur son fauteuil roulant. Il converse avec la cinéaste, un appareil photographique entre les mains. Alors qu'il s'apprête à prendre une photographie, il est secoué d'une toux irrépressible, longue, douloureuse, qui l'en empêche. Il doit prendre des mouchoirs en papier blanc, par poignées entières, pour essuyer ses lèvres. Souffrance et absurdité de la douleur.

On en vient à se demander pourquoi la cinéaste continue à filmer. Mais après un premier mouvement d'agacement, c'est une sensation de pur présent qui reflue vers nous, vibrante de la scansion des mouchoirs de papier, des cris d'enfant au loin, de la lumière devinée derrière le malade. Sentiment du temps, beau et douloureux à la fois comme un souvenir, qui a franchi le seuil de l'obscène. Certes, le franchissement de ce point peut excéder la pudeur légitime de chacun. Mais le foyer de ce film, son centre d'attraction, conjuré et redouté dès le début, n'est-il pas précisément le regard absent de Nishii, vide, sans réponse, au bord du coma, filmé par la cinéaste, alors qu'on lui prodigue les derniers soins ? L'une des tâches des cinéastes aujourd'hui n'est-elle pas d'inventer des formes encore possibles à partir du franchissement de ce point d'obscénité ?

4. La reconnaissance

(...) Après les échanges téléphoniques avec le père, *Dans ses bras* (*Ni tsutsumarete*) se conclut par un plan fixe, silencieux, émouvant, de celui-ci, regardant la caméra. Rien d'autre ne sera dit de leur rencontre, définitivement hors champ. *Dans le silence du monde* (*Kya Ka Ra Ba A*) se termine, lui, par un plan au point du jour montrant la cinéaste nue qui court, de dos, exhibant son tatouage. Ces deux images semblent se répondre. Le tatouage dorsal est le contrechamp du regard-caméra du père. Ce jeu d'échos et de rimes au sein de l'œuvre témoigne de la richesse des propositions, mais surtout du caractère ambigu de la reconnaissance, jamais assurée, toujours reconduite, espérée et conjurée à la fois. On ne sait pas exactement jusqu'à quel point la cinéaste souhaite être reconnue. Chaque film porte en lui un point de non-résolution, une fin ouverte. Cette incertitude, qui est aussi une manière de protection, invite la cinéaste à multiplier les gestes de reconnaissance.

Éprouver sa relation au monde suppose en effet pour elle un acte de nomination élémentaire. Dans *Katatsumori*, Naomi cadre successivement, de manière virevoltante, différents motifs qu'elle nomme en direct, rieuse et enjouée, à la manière d'un abécédaire : « insecte ! », « soleil ! », « grand-mère ! », « Naomi ! », « rose ! », « chien ! ». Dans *Memory of the Wind* (*Utsushiyo*, 1996), elle demande à des personnes rencontrées à Shibuya de prononcer son nom, renouvelant ainsi une posture d'adoption : « Naomi Kawase ! », disent-ils tour à tour, en regardant fixement la caméra. « Je m'appelle Naomi Kawase », dit-elle au téléphone, confuse, d'une voix fragile, à son père, dans *Dans ses bras* (*Ni tsutsumarete*). L'identité vacille au motif de l'adoption. Le geste de reconnaissance doit se renouveler sans cesse, itératif, lancinant. D'où son caractère élémentaire et répétitif. On peut relever par ailleurs la prédilection de la cinéaste pour l'élémentaire dans l'attention extrême portée à la nature (le vent dans les arbres, les éclats de lumière, les flaques d'eau, les fleurs, les montagnes) et au cycle des saisons à travers le rituel du jardinage, la combinatoire élémentaire de ses films (*Ima* multiplie

les références croisées aux quatre éléments), voire de leurs titres (*Dans le silence du monde* - *Kya Ka Ra Ba A* peut se traduire par « Le ciel, le vent, le feu, l'eau et la terre »).

Sans doute l'influence shintoïste de la culture japonaise joue-t-elle un rôle, mais on retiendra surtout dans ce goût pour l'élémentaire sa composante cyclique. Deux temporalités contradictoires se superposent en effet dans les films de Kawase : l'une, linéaire, proche de l'enquête et du récit des origines, tendue vers un point de reconnaissance sans cesse ajourné ; la seconde, circulaire, proche de la variation formelle, œuvrant à la répétition d'un même processus¹. Le caractère paradoxal de la reconnaissance, à jamais inachevée, impossible, ouvre un cycle, une saison, le retour du même.

5. La ritournelle

Dans le silence du monde (*Kya Ka Ra Ba A*) s'ouvre sur une chanson fredonnée d'une voix douce. Dans *Dans ses bras* (*Ni tsutsumarete*), on peut entendre assez longuement le rythme d'une boîte à musique, ainsi que les différents airs tirés d'un jouet mécanique. Une chanson ouvre et clôt *Suzaku*. « Venez tous jouer à cache-cache », chantent des voix enfantines sur un panoramique qui se perd dans la montagne tandis qu'une grappe d'enfants s'accroche à un arbre au premier plan. À la fin du film, le même panoramique découvre le paysage en l'absence des enfants. Chansonnettes, comptines, boîtes à musique ponctuent les films de Kawase. Ce penchant pour la ritournelle se retrouve dans le chant des cigales, omniprésent, le moteur de la caméra qui vrombit dès qu'elle se rapproche des visages, la sonnerie du téléphone, la respiration de la grand-mère dans *Katatsumori*. Ritournelle aussi dans le retour des mêmes motifs : les fleurs du cerisier, les arbres battus par le vent, le visage de la grand-mère, les semailles, les saisons, les montagnes de Nara. Mais ces paysages ne sont-ils pas ceux de la province natale de la cinéaste ? « On appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire. »² La ritournelle, selon Deleuze et Guattari, est un marquage pour délimiter un cercle et le franchir. N'a-t-elle pas précisément cette fonction dans les films de Kawase ?

(...) Qu'il s'agisse des montagnes de Nara, des maisons d'enfance perdues et retrouvées, du jardin potager de sa grand-mère, des fenêtres et des ponts de *Suzaku* ou du tatouage sur son corps, Naomi Kawase s'attache à délimiter et à franchir un territoire. Telle est la fonction de la ritournelle. Elle crée une fréquence, un rythme qui permet de passer un seuil, d'excéder une limite. La nature disparate de ses films s'explique ainsi par l'entrelacs lacunaire formé d'une multitude d'enclaves. Le plan a moins pour fonction de délimiter une forme que de capter des forces ; il crée des points de circulation. Les films de Naomi Kawase ne visent pas un point de résolution ; ils obéissent plutôt au remous, au tourbillon provoqué par l'influence d'une sorte de trou noir (l'absence du père, le ravissement du frère dans *Shara*, le tunnel abandonné de *Suzaku*).

Naomi Kawase

Si l'œuvre de Naomi Kawase nous permet de mieux interroger le tiers-cinéma, c'est précisément parce que le marquage du territoire et son franchissement en sont les motifs profonds. C'est ce battement qui me semble aujourd'hui fécond. Car le mouvement propre à la ritournelle permet d'éviter nombre d'écueils, que nous avons déjà relevés : la tentation narcissique, l'exaltation d'un Japon archaïque, la pulsion voyeuriste. Le propos de la cinéaste pourrait sembler parfois réactif ou régressif ; il en est précisément empêché par un jeu d'interstices et d'écarts qui oblitère le geste de reconnaissance. C'est ce risque qui fait la force de ses films. Ce n'est pas un cinéma moderniste ; il renoue avec le sujet, la possibilité du récit et du personnage, sans renoncer pour autant à l'invention d'une forme. « Comment s'approcher du lointain, de ce qui fuit ? Comment filmer celui qui s'absente, se dissimule ? », écrivions-nous en ouverture. Le film est le crible d'une trace qui se retire. La forme naît paradoxalement de son retrait.

Erik Bullot - Texte publié dans la revue *Cinéma 08*, 2004, p. 44-54, repris in *Renversements 1. Notes sur le cinéma*, Paris Expérimental, 2009, p. 79-91.

1) Lire à ce sujet Aaron Gerow, « Ripetizione e rottura nei film di Kawase Naomi », in *Kawase Naomi, i film, il cinema*, Maria Roberta Novielli (dir.), Effatà Editrice, Turin, 2002, p. 30-37. Mentionnons également le volume collectif *Naomi Kawase. El cine en el umbral*, José Manuel López (dir.), T&B Editores, Madrid, 2008.

2) Deleuze/Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980, p. 397.

Biographie Naomi Kawase

Née en 1969, basketteuse de haut niveau dans son adolescence, Naomi Kawase est diplômée de l'École de Photographie d'Osaka. Elle développe depuis 1992 une importante œuvre documentaire, très autobiographique, où se développe le rapport poétique et singulier qu'elle entretient avec le monde et en particulier avec sa grand-mère. Ses fictions ont également rencontré un vif succès en festivals et lui ont valu plusieurs sélections à Cannes, depuis la Caméra d'Or remportée en 1997 pour *Suzaku*. Auteur d'ouvrages littéraires et d'installations, productrice, elle travaille et vit à Nara, sa ville natale.

Dans ses bras (Embracing - Ni Tsutsumarete)

Ce film ouvre une série de documentaires autobiographiques où Naomi Kawase revient sur ses origines et cherche à conjurer sa « solitude de naissance ». À 23 ans, elle se décide à partir à la recherche de son père, cet inconnu dont les seules traces qu'elle possède sont quelques photographies et son livret de famille.

Japon, 40', 1992, vidéo, prod. Naomi Kawase

Katatsumori

Deux ans après *Dans ses bras*, Naomi Kawase filme sa grand-mère dans ses gestes quotidiens et sans cesse répétés, en particulier les soins dont elle entoure son potager. De la même manière, la cinéaste filme chaque jour et inscrit son geste cinématographique au cœur de la relation qu'elle entretient avec son aïeule.

Japon, 40', 1994, vidéo, prod. Naomi Kawase



Dans ses bras



Katatsumori

Memory of the Wind (Utsushiyo)

Très tôt le matin, Naomi Kawase arrive dans le quartier animé de Shibuya à Tokyo. Munie de sa caméra vidéo et d'un appareil photo, elle mène l'expérience d'entrer en contact avec tous ceux qu'elle croise. Ce sera donc une journée de rencontres et de conversations avec des inconnus, avec lesquels elle échangera à chaque fois un objet, et une photographie.

Japon, 30', 1995, vidéo, Kumie Inc.

Hi Wa Katabuki

Naomi Kawase travaille désormais, beaucoup. La grand-mère lui reproche d'être absente et de ne pas prendre assez soin d'elle-même. La cinéaste esquive ses remarques et continue à filmer, toujours très proche des visages. Le film transmet l'éclatante et indicible déclaration d'amour entre les deux femmes.

Japon, 45', 1996, vidéo, prod. Naomi Kawase

The Weald (Somaudo Monogatari)

Naomi Kawase quitte Nara pour son arrière-pays de montagnes et de forêts. Elle y rencontre des personnes âgées souvent solitaires. Délicatement, la cinéaste recueille auprès d'elles une parole rare et intime.

Japon, 73', 1997, vidéo, prod. Kumie Inc.

Dans le silence du monde (Kya Ka Ra Ba A)

C'est par un message sur son répondeur que Naomi Kawase apprend la mort de son père. Elle ressent alors le besoin d'interroger de nouveau les rares proches qui l'ont connu et qui sont en mesure de lui raconter son histoire. Puis, comme un ultime défi, elle décide de se faire reproduire sur tout le dos le même tatouage que portait son père. S'en suit un face à face vibrant avec le tatoueur, qui la met en garde et la renvoie à ses propres limites.

Japon, 50', 2001, vidéo, prod. Kumie Inc., Arte



The Weald



Dans le silence du monde



Katatsumori

Naomi Kawase

La Danse des souvenirs

(Letter From a Yellow Cherry Blossom - Tsuioku no dansu)

Le critique et photographe Kazuo Nishii, gravement malade, demande à Naomi Kawase, son amie de longue date, de le filmer. La cinéaste, se rendant régulièrement à son chevet, se fait le témoin et la confidente de ses questions et de ses angoisses face à une mort imminente.

Japon, 70', 2002, vidéo, prod. Kumie Inc.

Naissance et maternité (Tarachime)

Naomi Kawase va bientôt devenir mère. Sa grand-mère, quant à elle, porte sur son corps les marques de plus en plus profondes du vieillissement. A partir d'images intimes troublantes, Naomi Kawase questionne les cycles de la vie et la transformation des corps.

France/Japon, 40', 2006, vidéo, prod. Kumie Inc., Arte

Genpin

Le Dr Yoshimura, âgé de 78 ans, est à la tête d'une clinique qui accueille de futures mères qui souhaitent un accouchement naturel. Elles viennent pour cela de tout le Japon. En rupture avec les dictats médicaux, il prône pour les femmes enceintes une activité physique soutenue et un accouchement non médicalisé. De réunions préparatoires en confidences transparentes la place des femmes dans la société japonaise contemporaine, le désir de se réapproprier leur corps et leur histoire.

Japon, 92', 2010, vidéo, prod. Kumie Inc

Filmographie sélective

Naomi Kawase

2011 – *Hanezu* (fiction, Festival de Cannes, compétition officielle 2011)

2010 – *Genpin*

2007 – *La Forêt de Mogari* (fiction, Festival de Cannes, Grand Prix du jury, 2007)

2006 – *Naissance et maternité (Tarachime)*

2004 – *Kage* (*Shadow*)

2003 – *Shara* (fiction, Festival de Cannes, compétition officielle 2003)

2002 – *La Danse des souvenirs*

(*Letter From a Yellow Cherry Blossom - Tsuioku No Dansu*)

2001 – *Dans le silence du monde (Kya Ka Ra Ba A)*

1999 – *Mangukyo (Kaleidoscope)*

1997 – *The Weald (Somaudo Monogatari)*

1997 – *Suzaku* (fiction, Festival de Cannes, Caméra d'or à la Quinzaine des réalisateurs 1997)

1996 – *Hi Wa Katabuki*

1995 – *Memory of the Wind (Utsushiyo)*

1995 – *Seen the Heaven*

1994 – *Katatumori*

1993 – *White Moon*

1992 – *Dans ses bras (Embracing - Ni Tsutsumarete)*

1991 – *Like Happiness*



Genpin



La Danse des souvenirs

Parcours : Audrius Stonys

À contre-courant

J'ai commencé à travailler dans les dernières années de l'Empire Soviétique - une époque pleine de monstruosité et de tromperies. Les mots étaient depuis longtemps discrédités : tant de mensonges avaient été prononcés que la moindre parole publique devenait immédiatement suspecte. Ce que vous disiez ou écriviez n'était pas aussi important que ce qui pouvait se lire entre les lignes. Et ce que vous montriez, moins que ce que vous pouviez suggérer, le sens secret que vous pouviez transmettre aux spectateurs.

Je crois que tout cela a influencé notre relation aux films, la mienne et celle de toute ma génération. Cette époque est révolue. La liberté d'expression a supprimé les interdits de la censure mais la nécessité intime de ne pas se laisser emporter par le courant est resté.

Lorsque tout le monde s'exprime, je choisis plutôt de rester silencieux, quand tous se bousculent, je m'arrête et demeure immobile, si ce sont les grands problèmes du moment qui attirent l'attention, je vais me mettre à observer la marche des fourmis. Dans un monde rationnel, je vais m'engager dans une voie apparemment déraisonnable et inutile - je filmerai une toile d'araignée qui se rompt, ce que perçoit un aveugle, à quoi ressemble une vieille femme portant un fichu blanc depuis le ciel, ou encore je vais chercher le reflet de l'ombre de la mort dans l'œil d'une vache.

La question de la liberté

Avec ces images qui peuvent sembler étranges, ma génération a essayé de regagner et de conserver une liberté personnelle qui s'est avérée, depuis, la seule digne de ce nom.

Pour moi, la question de la liberté des films est centrale, plus importante que toutes les questions esthétiques. Les tentatives de limiter cette liberté ont toujours cours, elles n'ont fait que changer de modalités.

À propos du cinéma documentaire

Cette tendance est particulièrement sensible pour le documentaire qui est, depuis les premiers temps du cinéma, écrasé sous le poids des injonctions normatives qui lui sont faites : apporter de l'information, de la distraction, de l'émotion et de l'éducation...

Le cinéma documentaire n'est pas né du désir d'informer. Il est né de l'émerveillement, à la découverte qu'il était devenu possible d'arrêter la fuite du temps et de contempler le miracle du monde.

Tout ce qu'apporte un film, l'émotion profonde, la passion, les réflexions et tous les sentiments qui se prolongent après sa vision - et

qui peuvent s'interpréter sans fin - est mille fois plus important que la mission de combler des lacunes ou de donner des leçons de vie. L'émerveillement que je ressens et le désir de partage sont mes principales motivations pour réaliser un film. Toutes les idées naissent de la capacité d'émerveillement, alors que c'est l'envie de partager qui donne la force de surmonter les obstacles de la fabrication d'un film et de trouver comment s'adresser aux spectateurs.

Au delà du visible

Le fait que les personnages de *Earth of the Blind* soient aveugles m'a guidé vers la recherche d'une lumière qui soit au-delà du champ du visible. Dans *Countdown*, l'«absence» du metteur en scène Augustinas Baltrusaitis, le fait que personne ne se souvienne de lui, lui a permis de trouver le sens de sa propre vie.

Le néant cosmique n'existe pas. Dans le silence se déploie un monde immense et riche d'images et de sons que le brouhaha quotidien occulte. Le cinéma permet de voir mieux et plus profondément que ne le permet notre vision humaine. Il permet de pénétrer des territoires au-delà du monde sensible. De voir différemment, non pour étancher notre soif de connaissances mais pour s'assurer que le monde ne se limite pas au visible. Que derrière cette frontière s'ouvrent des horizons infinis, que la finitude, comme marque la plus réelle de la mort, n'existe pas.

Dans *Earth of the Blind* une vieille femme aveugle sort chaque jour de sa cabane et traverse la forêt pour aller chercher de l'eau à la rivière. Lorsque je lui ai demandé comment elle réussissait à s'orienter dans les bois sans se cogner aux arbres, elle m'a dit «L'air devant un arbre est plus dur, et celui qui se trouve entre les arbres est tendre. Je vais où l'air est plus tendre.»

Le mot «erreur»

Le mot «erreur» est, dans mon vocabulaire cinématographique, le plus important et le plus respectable. Une «erreur» veut dire une capacité à se détacher des idées préconçues, à accepter l'indéfinition, l'imperfection. Tous les éléments sans lesquels nous ne pouvons pas imaginer le moindre processus créatif.

Est-ce que quelqu'un qui crie de douleur s'exprime de manière correcte, littéraire et suit à la lettre les règles de grammaire ?

Un film est toujours un cri. Un cri dans la sauvagerie du monde.

J'ai commencé à travailler sur le film *Uku Ukai* avec l'intention de dénoncer le business de la beauté, de montrer la bêtise de ceux qui tentent de rester éternellement jeunes. Quand le tournage



Earth of the Blind (tournage)



The Last Car



Uku Ukai

a été presque terminé, je ne voulais plus critiquer personne. J'ai senti comme le temps nous avait dépassé, eux et moi. J'ai ressenti le même désir douloureux de m'accrocher à l'illusion que le temps ne m'affectera pas. Après 20 ans de cinéma, je trouve de moins en moins d'intérêt à mettre en lumière les travers des gens et de plus en plus important de montrer ce qui, chez eux, mérite compréhension et empathie.

Une petite lampe rouge

Quand les lumières de l'auditorium s'éteignent, une petite lampe rouge au-dessus de la sortie de secours s'allume. Comme pour dire : « Si le film est insupportablement mauvais ou si le noir est trop profond, vous pourrez toujours trouver la porte de sortie et vous échapper. » Je pense que quand nous faisons un film, c'est la même chose - nous allumons une petite lampe rouge au-dessus de la sortie de secours et nous disons : « Les ténèbres qui vous entourent ne sont pas vides d'espoir. Même dans l'obscurité la plus profonde il y a de la lumière et cette lumière, vous pouvez la trouver. »

Audrius Stonys, mai 2009

Biographie Audrius Stonys

Cinéaste lituanien né en 1966, Audrius Stonys a étudié le cinéma à Vilnius et suivi l'enseignement de Jonas Mekas à New-York. Il construit une œuvre exigeante aux confins du réel et de l'imaginaire. Ses premiers films explorent les expressions humanistes et spirituelles qui lui sont chères : le destin humain, marqué par la solitude, le passage du temps, l'inéluctable de la disparition. L'évolution de son travail marque une expression moins retenue de son profond attachement à ses personnages : *Ramin*, film solaire, en est l'exemple le plus récent.

Earth of the Blind

D'une part deux aveugles : une femme âgée dont l'argent des cheveux rappelle la blondeur de l'enfance, et un homme qui exerce sa liberté en parcourant de grandes distances à bord d'un improbable véhicule à pédales. D'autre part, des hommes au travail dans un abattoir... Un film silencieux où les liens entre les êtres se créent, au delà des mots.

Lituanie, 18', 1992, 35 mm, N/B, prod. Studio Kinema

Antigravitation

« À quoi ressemble le monde quand on le regarde depuis un toit d'église ou accroché à une cheminée d'usine ? Qu'est-ce qui tient les hommes, suspendus entre ciel et terre ? Ce sont ces questions qui m'ont poussé à faire ce film. » Audrius Stonys

Lituanie, 18', 1995, 35 mm, N/B, prod. Audrius Stonys

Flying Over Blue Field

« Après *Antigravitation*, je voulais m'élever encore d'un échelon vers le ciel... » Audrius Stonys

Deux vieux amis reprennent un chant traditionnel, en s'accompagnant maladroitement au violon. Les paroles évoquent un aviateur abattu à la guerre et qui ne revient pas vers sa bien-aimée. Cette première scène ouvre sur une alternance de séquences de vie quotidienne bien concrètes, et de longs plans aériens, où les contours des champs et des arbres se dissolvent et deviennent de plus en plus indistincts.

Lituanie, 20', 1996, 35 mm, N/B, prod. Audrius Stonys

Harbour

Les corps plongés dans l'eau, la boue, les herbes et les vapeurs... Le silence et la concentration qui règnent donnent aux soins les atours de rituels ancestraux et secrets. Ce sont les bains d'un sanatorium.

Lituanie, 10', 1998, 35 mm, prod. Film Studio Laukas

Uku Ukai (Éternelle beauté)

Le film est un essai cinématographique, métaphysique et poétique sur le rapport que l'être humain, confronté à la mort, entretient avec son corps.

«Le monde n'est pas un concept comme les philosophes, dont la vie entière est consacrée aux idées, le soutiennent. D'abord et plus que tout, le monde c'est la passion. Mais la passion est liée à la douleur. La douleur ne nous touche pas seulement dans l'expérience du deuil qui nous confronte avec l'Éternité mais aussi par la vie même qui nous jette dans la course du Temps.» Nikolaj Berdiajev (cité par A. Stonys)

Lituanie, 30', 2006, 35 mm, prod. Audrius Stonys

The Last Car

The Last Car est le premier film de fiction réalisé par Audrius Stonys. Il raconte qu'il lui a été inspiré par la lecture de *Train au pas* de l'écrivain et poète hongrois Sándor Tar. «Qu'est-ce que ce monde qui est le nôtre et qui sacrifie au culte du plus fort ? Seuls les gagnants semblent avoir le droit de vivre. Les faibles sont rejetés hors de la société. J'ai voulu faire un film à ce propos.» dit-il.

L'histoire est celle de deux musiciens ambulants, un père et son fils. Le père s'épanche auprès des voyageurs pendant que le fils reste muet. Mais la rencontre imprévue, dans ce même train, avec un groupe de jeunes gens violents et sûrs de leur force, va profondément transformer leur vie. Le jeune homme se trouve à la croisée des chemins, et va décider brutalement de son destin.

La direction d'acteurs est impeccable et, comme dans ses documentaires, Audrius Stonys signe ici une œuvre laconique, à la mise en scène rigoureuse, dont le dénouement est d'une rare puissance.

Lituanie, 28', 2002, 35mm, prod. Film Company Litnek, avec Juozas Budraitis et Arnas Vysockis

Countdown

Parti sur les traces d'Augustinas Baltrusaitis, un réalisateur renommé de l'ère soviétique, le cinéaste construit un voyage qui tisse intimement le réel et l'imaginaire. Il confronte ses propres visions de la disparition des choses et des êtres à la mémoire défaillante ou l'ignorance des témoins qu'il rencontre, anciens voisins ou amis du réalisateur qui ne savent même plus s'il est encore en vie. Ainsi, un homme et une époque sont passés. Lorsque, après cette réflexion sur la mémoire et l'oubli, Baltrusaitis est retrouvé, bien vivant, c'est autant une apparition qu'un être de chair que le film révèle.

Catalogue *Cinéma du réel* 2005.

Lituanie, 45', 2004, 35 mm, prod. Audrius Stonys



Ramin

Ramin

Ramin est un ancien champion de lutte libre, célèbre dans toute l'ex-Union soviétique. Mieux connu sous son pseudonyme, Fantomas, il est devenu un mythe en gagnant sept combats en seulement cinquante-cinq secondes grâce à sa technique des trois coups, un secret bien gardé jusqu'à aujourd'hui. Toujours sportif, il vit seul dans sa maison pleine de reliques et de photos d'autres lutteurs légendaires. Audrius Stonys a toujours été attiré par les personnages hors du temps, ces hommes et ces femmes laissés de côté par l'Histoire.

Il suit Ramin dans ses activités quotidiennes, et mêle à du matériel d'archive le montrant en compagnie de lutteurs mythiques du passé, des images du présent où on le voit aux prises avec la nouvelle volée de pratiquants de ce sport ancien. Surtout, il l'accompagne dans un long voyage à travers la Géorgie pour se rendre sur la tombe de sa mère. Il se fait alors le témoin non seulement du lent déclin d'une profession jadis parmi les plus populaires du Caucase, mais aussi du douloureux secret de Ramin qui, à 75 ans, attend encore la femme de sa vie.

Luciano Barisone, Catalogue *Visions du réel* 2011.

Lituanie/Géorgie, 59', 2011, vidéo, pro. Vides Filmu Studija

Filmographie Audrius Stonys

- 2011 - *Ramin*
- 2008 - *Four Steps*
- 2007 - *The Bell*
- 2006 - *Uku Ukai*
- 2004 - *Countdown*
- 2002 - *The Last Car*
- 2000 - *Alone*
- 2000 - *510 seconds of silence*
- 1999 - *Fedia. Three minutes after the Big Bang*
- 1998 - *Harbour*
- 1996 - *Flying Over Blue Field*
- 1995 - *Antigravitation*
- 1993 - *Apostle of ruins*
- 1992 - *Earth of the Blind*
- 1990 - *Baltic Way*
- 1989 - *Open the Door to Him, Who Comes*

Carte blanche à Serge Meurant

Essentiellement poète, Serge Meurant est l'auteur de plus d'une vingtaine de livres. Il a travaillé au Centre du Cinéma de la Communauté française de Belgique et fut le directeur artistique du festival de films documentaires *Filmer à tout prix*, à Bruxelles, de 2000 à 2008. À titre personnel, il collabore à la réalisation de films d'animation, de films expérimentaux et de films sur l'art. Critique d'art et de cinéma, il écrit notamment pour *Images documentaires*.

Il aime travailler avec des plasticiens, des graveurs et des peintres ainsi qu'avec des musiciens. Il n'a jamais dissocié ses activités de créateur et de passeur.

Nous avons proposé à Serge Meurant de choisir des films qui lui sont chers, et sur lesquels il a écrit ou collaboré. De plus, nous lui avons demandé de faire, au début de chacune des deux séances, une lecture de ses poèmes.

Ana

*La parole
n'est promesse
de rien :*

elle naît.

*On ne peut rien
en dire.*

*Elle éloigne
la tristesse
de mourir.*

(Extrait de *Une saison en éclats* -
Éditions Esperluète, 2009)

POÉSIE ET CINÉMA

Herqueville

de Pierre Hébert

L'amitié de cinéastes a nourri mon travail de poète depuis les années 80. Il y eut d'abord le vidéogramme réalisé par Francine Vanberg : *Paysage enceinte*. C'était un travail expérimental où ses images et ma voix se répondaient, dans l'évocation picturale de la maison où je vivais alors. De la rencontre avec le cinéaste d'animation canadien Pierre Hébert, venu à Bruxelles présenter son travail, naquit ensuite une collaboration sur le film expérimental *Etienne et Sara* (ONF, 1984) qui fut suivie par un livre. Ces objets sont le fruit d'échanges de poèmes, de dessins, d'images d'animation à propos de la naissance et de la petite enfance, du regard masculin porté sur la paternité.

Vingt ans plus tard, une nouvelle occasion de collaborer nous fut donnée. *Herqueville* (documentaire d'animation réalisé en 2005) est le nom d'un petit village situé à quelques kilomètres de La Hague, où nous passâmes de courtes vacances, ma compagne Michelle Corbisier et moi-même. Ses falaises, ses rochers, leurs formes archaïques que j'avais photographiés m'avaient inspiré des poèmes. Michelle réalisa par la suite de nombreuses gravures. C'est à partir de ce matériau que Pierre Hébert conçut l'idée du film. Il retourna sur les lieux pour filmer des images complémentaires et surtout donna au projet un accent de militantisme anti-nucléaire qui n'était pas le nôtre à l'origine.

Mes textes sur les films de cinéastes comme Johan van der Keuken, Pierre-Marie Goulet, Ara Sahiner, Artavazd Pelechian, Olivier Smolders et d'autres encore dont je me sens proche s'accompagnent souvent de poèmes suscités par le rayonnement des images.

Parfois ils aboutissent à un livre, ils déclinent à travers les mots un récit en miroir des films qui les ont inspirés. C'est le cas du poème *Ana*, paru dans *Une saison en éclats* (2009) qui fait écho au film d'Antonio Reis. D'autres fois enfin, ce sont les cinéastes qui incluent quelques-uns de mes poèmes dans un de leurs films ou dans un livre de photographies. J'en éprouve alors reconnaissance et joie. Car il s'agit de poursuivre, dans un rapport d'affinités profondes, une expérience de création, dont nous puisons la force et les moyens dans la convivialité d'une communauté de regards sur le monde abîmé qui est le nôtre.

Serge Meurant

Texte pour la SCAM Belgique, mars 2010.

Bert Schierbeek/La Porte

de Johan van der Keuken

De Deur (La Porte) est le titre du recueil écrit par le néerlandais Bert Schierbeek, et qui lui a été inspiré par la disparition de sa femme.

Le film joue des mots, des objets et des paysages.

Il suit la structure des poèmes - paroles décomposées, reprises, répétées - et entretient avec eux des relations d'analogie, de paradoxe, de métaphore...

Ciné Poème

« Lorsque j'écris, j'essaie de réaliser un mélange impossible, de concilier les contraires, de les poser bord à bord et d'obtenir ainsi une (in)certaine vibration. Ce que j'essaie de cerner se passe donc « entre » les choses. Le mouvement de mes poèmes part souvent de l'évocation d'un univers clos, protégé, d'un refuge, pour déboucher soudain sur quelque chose qui déborde cette clôture. La position préférée du « je » en train d'écrire serait celle d'un homme assis derrière l'une de ces fenêtres étroites, meurtrières ou fentes, protégé par elle en même temps que livré par la vue à l'immensité qui coule en cet espace.

D'autre part, j'aimerais que dans le mélange évoqué à l'instant, le désordre soit partout présent ! Et l'importance du minime qui parfois peut cacher l'ensemble est probablement dû à cette peur de l'homogénéisation, de la normalisation d'une pensée perçue dans une cohérence extérieure au réel qu'elle s'efforce de traduire.

Enfin, lorsque j'écris, je cherche à joindre les éléments les plus précisément enracinés dans un vécu au mouvement le plus vaste dans la mise en action de ces images (rythme, couleur, résonance) et cela dans un espace très petit. Mais de façon aussi contradictoire, cette écriture du poème s'accompagne simultanément d'un mouvement de désintégration du texte qui l'empêche de trouver sa fin, le laisse ouvert. Cette parole m'échappe au moment où je me l'approprie. Le mouvement d'écriture efface en même temps qu'il trace. »

Séminaire consacré à Johan van der Keuken à l'INSAS en octobre 1982, repris dans *Johan van der Keuken, cinéaste et photographe*, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1983. (Extrait)

Pays-Bas, 11', 1973, vidéo, prod. Lucid Eye Films, VPRO TV



Fin

Fin et Vie

de Artavazd Pelechian

Les deux courts métrages de Pelechian, *Fin* et *Vie* ne peuvent être dissociés sans perdre le sens profond que crée la double proposition formulée par le cinéaste : celle du voyage en train d'un peuple qui « en fin », après une traversée des ténèbres, est ébloui par la puissance de la lumière du pays natal, l'Arménie, et celle de la naissance d'un enfant. C'est avant tout le rythme régulier - des roues et du cœur - qui impose un mouvement commun aux deux films. La caméra épouse celui-ci en une sorte de poussée sans cesse retenue : un tangage tantôt léger, tantôt davantage accentué, un bercement.

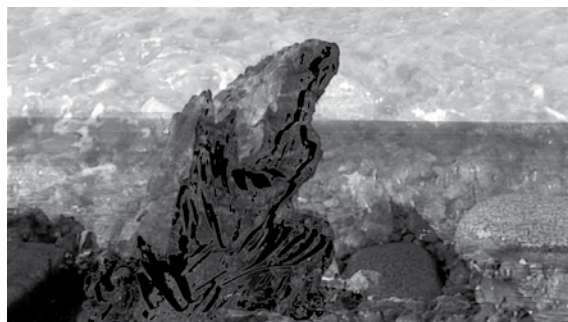
La manière de cadrer les visages et les corps au plus près de leur vérité est commune aux deux films, bien que le choix du noir et blanc (*Fin*) ou de la couleur (*Vie*), la myriade des visages et des regards (*Fin*) et la concentration en un seul visage, celui de la mère, de toutes les expressions de la vie, du sourire à la douleur (*Vie*), multiplient les variations d'un même thème.

La musique contribue à cette célébration d'un élan lyrique vers la vie. Elle est associée à l'apparition des vallées et des montagnes d'Arménie qui annoncent la terre promise (*Fin*). Elle magnifie l'acte de naissance (*Vie*).

Serge Meurant, 2001. (Extraits)

Fin - Arménie, 8', 1992, vidéo, N/B, prod. Studio Haïk

Vie - Arménie, 7', 1993, vidéo, prod. Armen Film, M/P Aitta



Herqueville

Serge Meurant

Mort à Vignole

de Olivier Smolders

Il est des films qui déposent en nous une pluie de cendres, une lumière assourdie, un sentiment de profonde mélancolie. *Mort à Vignole*, film solitaire, possède cet accent de secret désespoir qui ne se livre et n'est reçu que dans la solitude. Il y a dans le regard que nous portons sur lui la même délicatesse douloureuse que lorsque l'on souffle sur une plaie. Il me faut d'abord dire en quoi le film d'Olivier Smolders me touche avec tant d'acuité. Il évoque une expérience personnelle dont je reste traumatisé. Celle de la naissance de ma fille aînée en 1977 que je décris dans un petit livre intitulé *Étienne et Sara* coécrit avec le cinéaste d'animation canadien Pierre Hébert*.

«J'étais le témoin, en ce moment crucial et incroyable, que d'un mélange incertain de vie et de mort, de lucidité et d'inconnaissance pouvait naître, chose banale et indiciblement émouvante, un enfant. Et puis il y eut cet instant qui nous parut fatal où la mort sembla peser de tout son poids en ce fragile équilibre où le corps apparut, agenouillé, hors de toi, la tête prisonnière de ton corps.»

Pierre Hébert grava sur la pellicule, de manière fine et précise, les différentes images de l'accouchement qui connut une fin heureuse. Mais j'en conserve le sentiment d'une victoire toujours incertaine de la vie sur la mort. Et je ne sais pourquoi ces images, lorsque je les évoque après tant d'années, je les vois en noir et blanc, empreintes d'un fort accent dramatique et comme endeuillées.

Chacun d'entre nous éprouve, au cours de sa vie, pareille expérience fondatrice d'une vision du monde singulière et souvent indicible. C'est cela que je reconnus d'emblée dans le film d'Olivier Smolders *Mort à Vignole*.

Serge Meurant, *Images documentaires*, 2002. (Extraits)

* *Étienne et Sara* de Serge Meurant et Pierre Hébert, Éditions du Noroît, 1983, p.80.

Belgique, 26', 1998, vidéo, prod. Les films du scarabée, WIP
Musique : La Valse des souvenirs de Dimitri Chostakovitch



Mort à Vignole

Encontros

de Pierre-Marie Goulet

Le film de Pierre-Marie Goulet affirme la plénitude des souvenirs d'un territoire de la mémoire qui s'étend de l'Alentejo à la mer. Il ressuscite l'émerveillement de cinéastes, de poètes et d'un musicologue à la découverte de la culture populaire portugaise. (...) Le cinéaste célèbre la beauté intacte de la poésie, du chant, des paysages et de la mer pour rompre notre solitude et confirmer la croyance que « dans la mort, on vient toujours de loin à la rencontre de quelque chose ».

Serge Meurant

Serge Meurant : Il est rare, dans un film, de voir une place si importante et si juste accordée à la poésie en ce qu'elle révèle l'essence d'un peuple, d'un paysage dans leur dimension temporelle. L'oralité de cette poésie qui paraît couler de source, s'inventer devant nos yeux, évoquer avec flamboiement l'ardeur des étés et la dureté de la vie paysanne, confère à Virginia l'une des présences les plus attachantes d'*Encontros*. Elle l'incarne dans mon souvenir parce qu'elle vit le présent dans toute l'intensité de son art poétique.

Pierre-Marie Goulet : La présence de Virginia est exceptionnelle. Même si l'Alentejo était une terre de poètes populaires. En effet, il y avait énormément de paysans pratiquement analphabètes qui s'exprimaient en poèmes. Virginia compose des poèmes depuis l'adolescence. Elle est aujourd'hui âgée de soixante-dix ans. Ce n'est que depuis une dizaine d'années que sa fille a commencé à transcrire les poèmes de sa mère. Une évidence vient éclairer cette présence très forte : le fait que Virginia vive complètement sa poésie. Tout événement de son quotidien peut susciter un poème. Comme elle n'écrit pas ses poèmes, chaque fois qu'elle nous offre un poème, il ne s'agit pas de la même mémoire que celle d'un texte écrit qui s'exprime. Elle va rechercher le poème au plus profond de sa mémoire et le revit. Cela change fondamentalement la manière de dire un poème. Celui-ci fait entièrement partie d'elle-même. Elle le porte tout autant dans sa chair que dans sa tête, avec une étonnante dimension physique.

Dialogue entre Serge Meurant et Pierre-Marie Goulet, mai 2007.
(Extrait)

Portugal/France, 105', 2006, vidéo, prod. Costa de Castelo Filmes

Poésie documentaire : les aînés

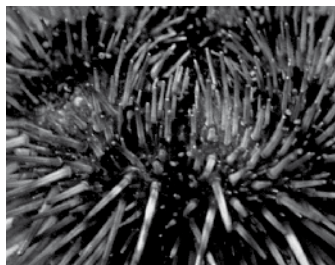
Jean Painlevé

Un savant fou

Fils de Paul Painlevé qui fut mathématicien, spécialiste de la mécanique des fluides, Ministre (de l'Instruction publique, de la Guerre) et Président du Conseil (en 1917, en 1925), Jean Painlevé, né en 1902, dit avoir découvert très tôt le cinéma avec *Les Mystères de New-York*, *Le Masque aux dents blanches*, *Les Vampires* (déjà!, mais c'étaient ceux de Feuillade), *Fantomas*. Il n'en suit pas moins une formation scientifique et devient assistant du laboratoire d'anatomie comparée et d'histologie à la Faculté des Sciences de Paris. Il s'y distingue par ses travaux sur cette substance complexe qui constitue l'essentiel de la cellule vivante, le protoplasme. Une très rituelle communication à l'Académie des Sciences en consacre la pertinence. C'est en 1923. Il n'a que vingt et un ans et on lui pardonne volontiers les extravagances de jeune homme (savant) un peu fou qu'il manifeste par ailleurs : il roule vite, en Bugatti, il fréquente des gens aussi peu recommandables qu'Antonin Artaud (qui lui fauchera son portefeuille, mais ça, c'est une autre histoire!) et entreprend avec eux, les gens et la Bugatti, de faire un film surréalisant, *Mathusalem*, complètement loufoque. (...)

Le mélange des genres

On lui pardonne moins en revanche (on ne pardonne jamais), de mélanger les genres (c'est pourtant ce dont il aura le plus raffolé, sa vie durant). Quand, en 1925, il revient devant la docte assemblée de l'Académie pour y rendre compte de ses dernières recherches, c'est un film qu'il y présente, *L'Œuf d'épinoche, de la fécondation à l'éclosion*, réalisé par ses soins. C'en est trop. Un académicien-botaniste sort outré en claquant la porte. «Le cinéma, ça n'est pas sérieux, je m'en vais.»... N'en déplaise à ce monsieur, Jean Painlevé, au début des années 30, a l'étoffe d'un vrai scientifique. Mais il n'en cultive pas le style. Il n'en flatte pas forcément le milieu et préfère souvent à la fréquentation de ses pairs celle de gens moins raisonnables comme Varese, Eisenstein, Calder, et Jean Vigo. Après la mort de celui-ci, il dira vouloir garder l'esprit de *Zéro de conduite* : pas exactement l'esprit de sérieux des académiciens. En 1930, il crée l'Institut cinématographique scientifique et technique : sérieux! ; et quatre ans plus tard, pour organiser et systématiser la recherche en milieu aquatique, il met sur pied le «Club des sous-l'eau» : pas sérieux! ; travaux pratiques immédiats : il réalise *L'Hippocampe* (1934) qui connaît un certain succès (sérieux!) et rapporte même quelque argent : très sérieux vraiment! Mais il profite de l'engouement qui s'ensuit soudain pour se lancer dans la fabrication industrielle d'une ligne de bijoux de pacotille à l'effigie du cheval marin; pas sérieux du tout! Cet homme met comme un malin plaisir à apparaître ailleurs que là où on l'attend. Il n'aura jamais été ailleurs, pourtant, que là où il estimait devoir être.



Oursins



Hyas et Sténorinques

Se polir les yeux

Ce qu'il a vu, ce qu'il a découvert, Painlevé tient à le partager. Il a toujours eu le plus grand souci de la transmission de la connaissance. Un souci pragmatique qui lui fit souvent réaliser trois versions d'un même film, trois films d'une même réalité à faire découvrir, à partager avec les scientifiques, les étudiants, le grand public. Painlevé avait aussi le goût de la beauté. Il la traquait dans ses recherches, il la réinstallait devant sa caméra. En soixante ans et deux cents films, il n'aura cessé d'explorer et de transcrire des formes, des couleurs, des rythmes, des configurations, des conflits aussi, plus incroyables les uns que les autres, tout un univers inédit d'autant plus fascinant que nous le savions nôtre. Travaillant, exploitant avec insistance cette tension entre le jamais vu et le pourtant réel, Jean Painlevé aura fait surgir cette beauté cinématographique qu'André Bazin voyait se développer par surcroît, «comme une grâce surnaturelle, à l'extrême pointe de la recherche intéressée, utilitaire». Cette grâce ne tombait pas du ciel. Il y fallait les compétences d'un vrai scientifique, le talent d'un vrai cinéaste.

Jean-Jacques Henry, *Journal des Cahiers*, *Cahiers du Cinéma* n°423, Juillet 1989. (Extraits)

Oursins

France, 11', 1954, 16 mm, couleur, prod. Film Diamant
Musique : bruits organisés en hommage à Varèse.

Hyas et Sténorinques

France, 13', 1927, 16 mm, N/B, prod. La GFFA
Musique : Chopin, orchestrée par Maurice Jaubert et enregistrée en 1931.

Manoel de Oliveira

Douro, Faina Fluvial

Le grand maître portugais, qui signe là sa première œuvre, articule une harmonieuse géographie plastique et une observation sans fard de la dureté de vie des prolétaires au travail sur le fleuve Douro, traversant sa ville natale de Porto.

Par la puissance de sa proposition cinématographique et par la qualité de la réflexion associative de son montage, c'est un court métrage mais déjà un film important, qui s'inscrit dans la lignée de Jean Vigo et de Dziga Vertov.

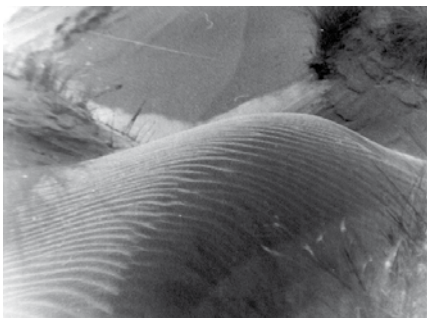
Portugal, 18', 1931, 35 mm, N/B, sans dialogue, prod. Tobis Portuguesa.
Musique de Luis de Freitas Branco.

Henri Storck

Images d'Ostende

Henri Storck, poète, contestataire et réalisateur de l'avant-garde a su influencer tant Boris Lehman que les frères Dardenne. *Images d'Ostende* est l'un de ses premiers films et l'une des plus belles œuvres de poésie cinématographique que nous ait laissés le cinéma muet. L'eau, le sable, les vagues entrent directement dans un vocabulaire filmique. C'est, auraient dit Germaine Dulac et ses amis, du «cinéma pur».

Belgique, 12', 1929, 16 mm, N/B, sans dialogue, prod. Films Henri Storck.
Composition musicale de Joachim Brackx.



Images d'Ostende



Douro, Faina Fluvial

Alberto Cavalcanti

Un cinéaste entre le rêve et la réalité

S'il est un réalisateur dédaigné de la critique et des historiens de cinéma, à quelques rarissimes exceptions près, c'est bien Alberto Cavalcanti. « Cinéaste au talent limité et contestable, doué surtout pour le documentaire », lit-on ici (1) ; et là, plus cruellement encore : « Alberto Cavalcanti existe-t-il ? » (2). Les revues françaises de cinéma ne paraissent se souvenir de lui que pour sa collaboration, épisodique et d'ailleurs non négligeable, avec Jean Renoir. Dans son pays d'origine, le Brésil, il n'est guère mieux considéré, et un journaliste de *Ultima Hora* va jusqu'à écrire, en 1953 : « M. Cavalcanti est un bluff à l'usage des Brésiliens. Chacun sait qu'il n'a jamais tourné de films en Europe. » L'argument est savoureux, puisque nul n'ignore qu'en quarante-cinq ans de carrière ininterrompue, entre 1925 et 1970, Cavalcanti a apposé sa signature au bas de quelques cinquante films, en France, en Suisse, en Grande-Bretagne et en Autriche, à quoi il convient d'ajouter une vingtaine d'œuvres d'inspiration collective qu'il a supervisées - contre six productions seulement dans les studios de Sao Paulo.

(...) Sa première « période française » (1925-1933) le conduit de l'avant-garde la plus traditionnelle (*Rien que les heures*, *En rade*) au commercial le plus échevelé (*Coralie et compagnie*, *Tour de chant*), sans que l'on puisse dire où se situe le climat « poétique » le plus original.

En Angleterre, où il se rend à l'invitation du documentariste John Grierson, il fait tour à tour dans le documentaire austère, émaillé d'expériences sur le son, révolutionnaires pour l'époque (notamment *Coalface*, poignant reportage sur la condition des mineurs), la farce satirique (*Pett and Pott*, *Yellow Caesar*), le film policier « à l'américaine » (*Je suis un fugitif*, qui vaut tous les Carol Reed réalisés par la suite sur ce modèle) et même la comédie musicale (le bariolé et trépidant *Champagne Charlie*). Fiction et réalité jouent ici le plus déroutant des pas de deux. Au Brésil, dans les années cinquante, une seule grande œuvre, mais qui a la force des romans de Jorge Amado, tout un lyrisme exotique intégré au réquisitoire social : *O Canto do Mar*. De retour en Europe, enfin, des adaptations de



Coal face

Brecht et de Dürrenmatt, à la fois fidèles et décevantes (*M. Puntilla et son valet Matti*, *La Visite de la vieille dame*) encadreront une sorte de monstre interlope, *Les Noces vénitiennes*, un film fantastique pour enfants et un court métrage, inédit, sur la guerre des Six Jours !

Claude Beylie, *Écran n°30*, novembre 1974. (Extraits)

(1) *Dictionnaire du cinéma*, éd. Universitaires, 1966.

(2) *Dossiers du cinéma*, Casterman, 1971.

Pour moi le cinéma a toujours été une religion. Je suis né à l'aube du siècle et je considère comme une grande chance d'avoir pu être le témoin des plus grands achèvements de notre civilisation : Tsf, photographie, télévision, électronique, conquête spatiale, etc... Quand j'ai abandonné l'architecture et le dessin pour le cinématographe, j'ai eu le sentiment que j'avais des devoirs : c'est-à-dire qu'en aucun cas le cinéma ne devait être pour moi une diversion, comme aurait pu être le théâtre ou même la littérature. C'était un moyen beaucoup plus complet, beaucoup plus direct. Un art total. L'évolution du cinéma est faite de crises successives. Il y en a eu de très graves et il y en aura sans doute encore. Le fait qu'il soit aux mains des industriels n'arrange pas les choses. J'ai dû parfois transiger avec eux mais le plus souvent ils m'ont cassé les reins. Mais ces crises, après tout, on les surmonte, tant bien que mal. On a surmonté la venue du son, puis celle de la couleur, on surmontera bien celle de la télévision.

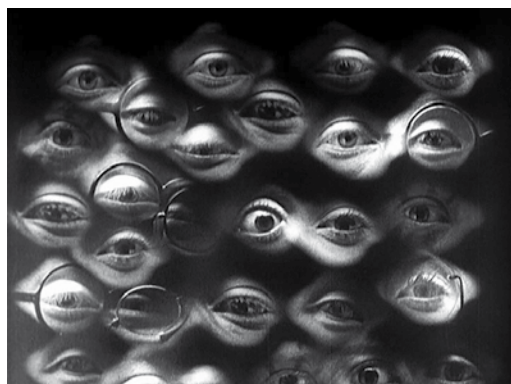
Alberto Cavalcanti, propos recueillis par Claude Beylie, Didier Lemarchand et Christian Michaud, *Écran n°30*, novembre 1974. (Extrait)

Coal Face

Royaume-Uni, 11', 1935, 35 mm, prod. GPO Film Unit

Rien que les heures

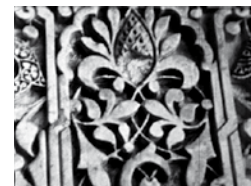
France, 47', 1926, vidéo, prod. Néo-Films



Rien que les heures



Go Go Go



Arabesque for Kenneth Anger

Marie Menken

Marie Menken était peintre et travaillait dans les années quarante pour le Solomon Guggenheim's Museum of Non-Objective Art, où elle entra en contact avec la première génération de cinéastes abstraits américains. À partir de 1957, sa vocation artistique fut entièrement consacrée au cinéma. Au cours des onze années suivantes, jusqu'à sa mort, elle réalisa dix-sept films qui constituent une œuvre des plus singulières, des plus subtiles et des plus révolutionnaires au sein du cinéma américain d'avant-garde. (...)

Menken affirme sans crier gare son autorité et son indépendance artistiques en contraste avec les monuments écrasants de la culture officielle : son *Bagatelle for Willard Maas* (1961) surgit au détour d'une errance à travers Versailles ; en visitant l'Alhambra avec Kenneth Anger, elle tourne *Arabesque for Kenneth Anger* en hommage à Anger et en concurrence avec *Eaux d'artifice* de ce dernier, tourné dans les jardins de Tivoli. Son film en accéléré, *Andy Warhol* (1965) réduit son ami à un automate fabriquant en série de l'art commercial - Menken joua des rôles importants dans les films de Warhol, *The Life of Juanita Castro* et *The Chelsea Girls*. Même devant le *Broadway Boogie-Woogie* de Piet Mondrian, au Museum of Modern Art, elle impose sa personnalité dans *Mood Mondrian* (1965), film qui capte ses humeurs par d'amples mouvements de balayage de la caméra sur la toile.

P. Adams Sitney, *L'Art du mouvement*, collection cinématographique du Musée national d'art moderne, 1996. (Extraits)

Arabesque for Kenneth Anger

États-Unis, 5', 1958, 16 mm, prod. Gryphon Film Group.
Version sonore, avec musique de Teiji Ito.

Go Go Go

Marie Menken réinterprète le New-York des années 1960, en condensant le résultat de deux ans d'un patient travail documentaire en une vision délirante et jubilatoire de l'hyperactivité urbaine.

États-Unis, 12', 1962, 16 mm, couleur, silencieux, prod. Gryphon Film Group

Jean-Daniel Pollet

Méditerranée

Une autre logique

Quand j'ai vu *Méditerranée*, ce qui m'a frappé c'est d'abord cette variété, cette discontinuité des images, c'est le fait que tout le film est fondé sur ce que j'appellerai une loi d'analogie générale qui me paraissait recouper exactement certaines tentatives littéraires contemporaines. Qu'est-ce que j'entends par loi d'analogie ? C'est justement que le problème de continuité qu'on se pose en écrivant ou peut-être en tournant un film comme *Méditerranée* pourrait s'énoncer de la manière suivante : de quel droit passer d'une chose à une autre ? Qu'est-ce qui nous permet de passer d'une chose à une autre ? Le problème, qui est résolu en général par tout le cinéma jouant de ressorts univoques (unité de lieu et de temps toujours conservés, équivalent au cinéma, de l'unité de temps et de lieu du théâtre) me semblait ici posé autrement : on entrait vraiment, comme on peut avoir l'impression d'entrer avec certains livres modernes, ou du moins quand on écrit certains livres, dans un espace et une temporalité absolument formalisés où se déclencherait une correspondance généralisée et réversible, une correspondance à perte de vue.



Méditerranée

Loin d'accumuler les choses au hasard, ce qui est essentiel, il me semble, dans ce film, c'est justement la manière dont, depuis la première image jusqu'à la dernière, il se développe comme une écriture sur l'écran... un dévoilement de significations qui va lentement de droite à gauche, de gauche à droite, qui s'enfonce, qui revient, qui repart... Ce mouvement est celui d'une continuité dialectique retrouvée à travers des éléments discontinus et reliés par intersections discrètes : on croit voir finalement sur l'écran une sorte d'espace **cubique** systématiquement exploré, d'espace où la couleur elle-même est un relief exploré. Ici, on ne peut jamais établir si nous sommes dans le rêve, l'imagination, la perception, la mémoire. Toutes ces distinctions sautent et on trouve une sorte de communauté dédoublée, où justement ne se pose plus la distinction veille/sommeil, imaginaire/réel, dedans/dehors.

Tout le film fonctionne pour moi, et a fonctionné de plus en plus à mesure que je le voyais et que je me le «racontais» comme une oscillation et un passage à l'intérieur de cette écriture, que je pourrais évoquer par l'image d'un ampèremètre, dont l'aiguille varierait suivant les tensions. On passe dans le film de significations très plates à des significations beaucoup plus élevées, sans qu'il s'agisse d'une «valorisation» mais simplement d'un **trajet** : ici, un banc «vaut» une pyramide, un laminoir est aussi important (ou beau) qu'une statue de dieu, qu'un tableau. Ainsi (puisque tout le film est fait de séries), dans une série qui part de blocs de ciment dans l'eau, très neutres, et qui ont une charge signifiante proche de zéro, on arrive, par gradations, à un temple grec où la complexité formelle, donc la charge signifiante, passe, si on veut, à «cent». De là vient, pour moi, le pouvoir «magique» du film que j'ai essayé, par un texte sans «images», un texte en quelque sorte «abstrait» (c'est-à-dire placé comme sur la surface aveugle de l'image, sur le tain du miroir qu'est l'image) de scander et de réciter sous forme de **double** (au sens où les figures égyptiennes, par exemple, sont l'image concrète de leur double et hantée par lui).

Ecriture, et oscillation de la signification. Il y a aussi un troisième élément, qui me paraît capital, c'est celui de la **distance**. Ce qui donne à ce film sa force et son efficacité, c'est une sorte de suspense généralisé de la sensation, obtenu par un contrôle rigoureux des distances.

Qu'est-ce que quelque chose de «sacré» par rapport à quelque chose de «profane» sinon une construction et à la limite une structure de **distances**, qui soit à la fois accès et interdiction ? Ce qui est tenu pour sacré c'est l'ambivalence, quelque chose qui à la fois attire et repousse, appelle et rejette. Toutes les formes du sacré sont ambivalentes : or le sujet de ce film est évidemment une **question** posée au sacré, à l'ensemble des mythologies méditerranéennes (égyptiennes, grecques) en tant, bien entendu, qu'elles nous sont totalement incompréhensibles, que nous les transformons en objets «culturels». Cependant, si nous interrogeons **formellement** ces objets (ces statues, ces temples) si nous les mettons formellement en rapport avec des objets d'aujourd'hui dont la fonction inaperçue est de jouer pour nous comme mythes (par exemple les lieux où notre individualité disparaît : hôpitaux, usines), il va se produire une contamination réciproque de ces éléments, ils vont se réactiver les uns les autres de façon subversive.

Dans *Méditerranée*, l'élément central est cette table d'opération de clinique où une jeune fille est allongée, une jeune fille que nous voyons en train de «mourir». Mais c'est aussi la table sur laquelle se **rencontrent** les éléments les plus inconciliables (un haut fourneau et un temple grec, la mer et le feu, un taureau et une fleur) pris dans leur distance d'énonciation (c'est-à-dire «isolés») et cette table est l'écran lui-même. L'isolation dont je parle, qui joue comme élément d'un mythe à construire, Pollet en dit ceci : qu'il s'agit d'un temps fort (d'un idéogramme).

En somme, il s'est préoccupé à chaque fois de toucher une espèce de centre qui n'était jamais le même et dont lui-même aurait fait partie. À chaque fois qu'il filmait, il était donc dans une sorte de présent **marqué** : ce présent, ensuite, a été recomposé à l'intérieur d'une absence animée qui l'absorbe et le disperse par condensations et déplacements, par accumulation en profondeur d'un élément pluriel (visage à travers le temps ou l'espace, visage réel ou sculpté) et extension de la chaîne dont il fait partie (vie, mort, mythe, réel). Ces éléments contradictoires trouvent donc leur identité à l'intérieur d'un mouvement d'exposition qui les groupe, les souligne et les annule en maintenant leurs contradictions. L'art d'aujourd'hui est peut-être celui de la présence, non pas de l'enregistrement en direct de quelque chose qui «se passe», mais un art, un cinéma de la présence **différée** : présence littérale et en même temps partielle, une présence qui présente une absence et ici, un film qui manifeste un **autre** film invisible dont la parole injectée dans le film raconte les glissements. Cela produit finalement un résultat d'une intensité à côté de laquelle toute «histoire» devient superficielle : cela donne une autre logique, fragmentée, allusive, intense, qui est celle de la représentation du fonctionnement **réel** de la représentation.

Philippe Sollers, *Cahiers du cinéma* n° 187, février 1967.

France, 44', 1963, 35 mm, prod. Les films du losange



Dog Star Man



Dog Star Man

Stan Brakhage

Dog Star Man

Comme pour le *Médée* de Pasolini, Stan Brakhage s'adressait directement au soleil et aux étoiles. Il vivait, pensait, œuvrait dans l'essentialité du mythe, du *muthos*, c'est-à-dire de la poésie en tant qu'elle peut nous restituer les fondements du vrai. Qu'est-ce que le vrai selon Stan Brakhage ? Un rapport plus exact, c'est-à-dire plus ample aux phénomènes. Pour lui, la ressemblance propre à l'enregistrement cinématographique normé n'est qu'une bande infime sur le spectre de l'exactitude : son travail de cinéaste consistait à explorer, à inventer, à révéler les autres fréquences d'images possibles.

De l'abstraction simple à la critique visuelle des images communes, Brakhage a élargi le champ de la figurativité cinématographique comme aucun autre artiste ne l'a fait.

Brakhage était d'abord un poète de son médium, un artiste attentif aux potentialités plastiques offertes par son outil. Il a rédigé des textes approfondis sur la collure, le format 8 mm comme accomplissement idéal du cinéma, les différentes qualités de pellicule. Et qui d'autre que lui pouvait rédiger une ode à la perforation ? Une remarque nous ouvre à son horizon esthétique : Brakhage trouvait abusif le symbole ∞ gravé sur les bagues des objectifs. Parce que l'infini, pour lui, n'est pas une sorte d'asymptote quantitative, une tension vers un lointain toujours repoussé et dont la mathématique nous épargne le vertige. L'infini brakhagien désigne la somme jamais close des expériences sensibles offertes ici et maintenant par n'importe quel phénomène, fût-il le plus modeste, comme le vol d'une phalène dans la nuit (*Mothlight*, 1963). Cet infini est donc celui de nos «aventures optiques» et le cinéma a pour vocation, non pas d'enregistrer les apparences, mais de déployer les puissances de l'analogie. Analogie à quoi ? Non pas au monde plus ou moins apprivoisé par l'intellection, mais au monde tel qu'il est appréhendé par l'ensemble de l'appareil psychique à commencer par ses zones les plus obscures et mystérieuses : la perception, la sensation, l'aperception, l'intuition, l'imagination, le rêve. En 1964, il écrivait : «Un artiste doit agir selon l'instruction du rêve (les structures oniriques diurnes et nocturnes structurent tout son être).» L'infini ne peut-être que celui du désir et Brakhage a mis au point, avec des mots mais surtout avec des images la notion d'«inconscient optique». En aucun cas, il ne s'agit ici d'irrationalité ou d'une psychédélie décorative. Plus qu'à tout autre, l'ambition brakhagienne s'apparente au projet global d'Eisenstein, restituer en images le fonctionnement de la pensée, dans les plis et déplis de ses strates, sa volumétrie, sa complexité. La couleur, les textures, le cinétisme, les rythmes optiques et quelquefois sonores (Brakhage avait étudié avec Varèse et John Cage) déploient leurs puissances descriptives propres, jusqu'à ce que le cinéma, en un geste réellement sublime, franchisse toutes nos limites spirituelles et se montre capable de susciter des sensations, des visions, des pensées inouïes.(...)

En 1971, avec sa grande trilogie «foulcadienne» de Pittsburgh, *Eyes, Deus Ex* et *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, il filme les trois institutions du contrôle des corps : la police, l'hôpital et la morgue.(...)

Sa trilogie si simple et modeste, établit soudain l'étalon humain par rapport auquel tous les autres traitements des mêmes images, aussi brillants, violents ou judicieux soient-ils, aussi proches de nos convictions et de nos constructions intellectuelles qu'ils s'avèrent, apparaissent soudain comme anecdotiques et inutilement compliqués. Or, ce projet politique provenait pour Brakhage d'une source précise : le regret que, pour filmer les premiers pas de l'homme sur la Lune, la NASA ait envoyé des militaires et non pas un artiste. Pour filmer la Lune, le Soleil, la guerre ou la mer, pour filmer la lumière, la sensation, l'inconscient et tout ce qui n'a pas de mots, il vaut mieux envoyer non pas un propriétaire conquérant mais un artiste farouche, incontrôlable, aux aspirations universalistes. Il faut envoyer William Blake. Ou Friedrich Schiller. Ou Stan Brakhage.

Nicole Brenez, *Cahiers du cinéma* n°578, avril 2003.

États-Unis, 74', 1961/1964, 16 mm, couleur et noir et blanc, muet, prod. Stan Brakhage

Dog Star Man est montré à deux reprises : une séance où il est projeté muet, tel que l'a conçu Stan Brakhage, et une séance où des musiciens réaliseront une improvisation accompagnant le film. Cette seconde projection a été exceptionnellement autorisée, mais il est important de préciser que Stan Brakhage n'a pris aucune part à cette proposition musicale.

Émilie Lesbros (voix)

Par ses expériences atypiques, la chanteuse Emilie Lesbros rend mouvantes les frontières existant entre musiques improvisées, jazz expérimental, musiques contemporaines et rock. Sa rencontre avec le contrebassiste Barre Phillips est déterminante et la conduit à explorer en profondeur le champ des musiques improvisées. D'une curiosité sonore insatiable, Émilie Lesbros élargit ses recherches vocales en travaillant avec des compagnies de théâtre, de danse contemporaine et de nouveau cirque.

Sabir Mateen (saxophone)

Né en 1951 à Philadelphie, Sabir Mateen est un artiste complet. À la fois compositeur, arrangeur et poète, il maîtrise aussi bien le saxophone que la flûte, le piccolo ou la clarinette. C'est à New York, en 1989, qu'il acquiert une renommée mondiale. Il joue alors avec les plus grands, de Cecil Taylor à Roy Campbell en passant par Wilber Morris, et ses performances s'exportent en Europe, au Japon et en Afrique. Parallèlement aux orchestres dans lesquels il évolue, Sabir Mateen fonde ses propres groupes (The Sabir Mateen Ensemble, Omni-Sound, Trio Sabir et Juxtapositions), et joue aussi bien en solo qu'en duo avec des artistes tels que Matthew Shipp et Hilliard Greene.

LE DON DE BRAKHAGE (HOMMAGE)

“Les noms des colles vaudront, pour moi, plus que des centaines de mots d'esthétique.” Stan Brakhage

Suivre l'image, la rattraper, la devancer puis se laisser distancer, parcourir le flot, le remonter à contre-courant, s'immiscer dans le flux, flotter à la surface, écriin-écran de lumière blanche, blancheur de neige, origine...

écouter le silence de l'image, le glissement des doigts sur l'objectif-frottis de l'œil, voir au-delà et en deçà, œil liquide, le cinéma comme flux sanguin, abrasion des corps célestes, couches superposées, entremêlées, strates de salive pelliculaire, œil borgne et troisième œil, pétaflop d'opérations par seconde, le tout fait à la main,

c'est

suivre la pensée de Brakhage, l'ordonner en abscisse, s'installer dans la kino-durée, se confronter avec le gris de sa matière écarlate, élire la ligne, le mot, à la lettre, synapses de mots, collapsés de collures, italiques obligées, petites maj., puis le suivre à la trace, se faire lâcher au tournant, virer de bord et déborder et faire, faire, faire, et encore faire... toujours faire, écrire, filmer (lui qui ne prétend pas vous enseigner) et surtout savoir dé(faire)

sans s'arrêter, sans poser le regard, sans cellule photoélectrique, sans cellule tout court... Silence.

Intercaler des ailes de papillon entre les mots, inanimés réanimés par la volonté de... rattraper la pensée, mordre la poussière du film - extase, douleur, chaleur verte, glaçon dans l'œil, attention Nô théorie,

collure

prendre les films et les donner, sans rien apprendre, rien à apprendre, rien à prendre, technè sans technique, technème, trente-six mille façons de décaler, une seule est la bonne, à toi de la trouver, la démultiplier, la retourner, pour voir de l'autre côté, courbe de la lune, brûlures, combustions - pas de notes du traducteur... hallu(ciné),

collure

la suite des opérations qui sans-chaîne avec évidence, pas de truc, pas de trac, détraquer puis absorber... plus rien à saisir, se laisser filer, tout à y gagner... s'élever en s'abaissant à la matière, au crachat sur l'objectif, à la déliquescence des couches jusqu'à la moelle, aux plis bleus-comète sur la feuille... jusqu'au toucher cornéen, le doigt sur l'œil, voir enfin... silence,

c'est

le don de Brakhage

Christian Lebrat

Repris dans *Trafic* n°42, été 2002.

Avant-première

Chronique d'un été

de Jean Rouch et Edgar Morin

Marceline arrête des passants dans les rues de Paris et, micro en main, leur demande : Êtes-vous heureux ? Qu'est-ce que ça peut vous f..., tranche un homme pressé.

Un garçon en culottes courtes s'enfuit. Une dame pèse le pour et le contre... Les questions-réponses s'enchaînent et l'on entre de plain-pied dans la France de 1960, cette France que le cinéaste Jean Rouch et le sociologue Edgar Morin entreprennent de sonder. Le ton est badin, léger. Il le redevient à la fin du film, sur les plages de Saint-Trop', en compagnie d'une sosie de Brigitte Bardot.

Entre les deux, on passe des images en extérieur aux entretiens en intérieur. Jean-Pierre, Angelo, Marie-Lou ont entre 20 et 40 ans. Ils parlent de leur travail, de leurs amours, de la manière dont ils voient leur vie. Bientôt s'installe le sentiment d'un profond mal-être. C'est l'éternel recommencement du travail pour Angelo, ouvrier chez Renault. Ce sont les illusions perdues, pour cet homme mûr, ancien militant du PCF. Ce sont les déceptions amoureuses, pour ces jeunes hommes et femmes qui, déjà, s'adonnent aux joies et aux détresses de l'amour libre.

Le film réussit une gageure. Il véhicule des paroles qui semblent étrangement familières au spectateur d'aujourd'hui. C'est en même temps une époque qui prend corps, les années d'avant 1968, et les cinq décennies qui nous en séparent. «*Ce film, raconte Edgar Morin, est parti du désir qu'il avait de montrer comment les Français se « dépatouillaient » avec leur vie.*» Le sociologue avait du flair, ils avaient beaucoup à dire.

Mais cette œuvre de « cinéma-vérité » traverse les années par la grâce du cinéma de Jean Rouch. Celui-ci avait à son actif une quinzaine de films documentaires, dont certains ont marqué et l'époque et notre mémoire de l'Afrique coloniale : *Les Maîtres fous* (1954) ou *Moi, un Noir* (1958). Dans *Chronique d'un été*, Jean Rouch accompagne bien des audaces de la Nouvelle Vague. Caméra-épaule, son en prise directe. Dans une scène époustouflante, Marceline traverse la place de la Concorde et marche jusqu'aux anciennes Halles de Paris, en évoquant la mémoire de son père, déporté comme elle dans un camp de la mort. Elle parle à un micro invisible, elle se parle à elle-même, dans le bruissement de la ville.

Le « cinéma-vérité, dit Jean Rouch, est fait de mensonges (qui), par un hasard singulier, sont plus vrais que la vérité ».

Xavier de la Vega, *Sciences Humaines.com*



(Tournage)



À la fois jalon de l'histoire du cinéma et pépite de notre cinéphilie personnelle, nous sommes heureux d'accueillir la ressortie du film pour l'anniversaire de ses 50 ans.

Chronique d'un été a fortement marqué son temps, obtenu le prix de la Critique Internationale au Festival de Cannes en 1961, fait couler de pleins enciers et remis le terme de « cinéma vérité », qui allait ouvrir la voie au cinéma direct, au goût du jour - c'est au terme de « kino-pravda », qu'employait Dziga Vertov dès les années 1920 que Jean Rouch faisait référence.

Jean Rouch et Edgar Morin font montre ici de leur insatiable volonté d'innover, leur désir d'aller vers les autres et de faire entrer le cinéma documentaire dans la modernité, en particulier en rendant la fabrication du film visible au spectateur. Ont-ils réalisé leur rêve de « cinéma vérité » ? Ils étaient loin d'en être dupes. Ce qu'ils ont accompli, en revanche, c'est un exemple convaincant et chaleureux de « cinéma de la vie ».

À partir des négatifs et positifs films de 1961, un patient travail de restauration numérique 2K a été menée par la Cineteca de Bologne. Michel Brault, l'un des opérateurs du film, a guidé les décisions concernant le rendu de l'image, la tonalité et le contraste entre les noirs et les blancs. L'ensemble des travaux, image et son, a été achevé en 2011. C'est cette version retravaillée que nous montrons, pour l'heure en copie vidéo du support en cinéma numérique.

Corinne Bopp

Poésie documentaire : les contemporains

L'île éphémère

de Kiyé Simon Luang

Au Laos, le Mékong en eaux basses. Sur une plage de terre, des hommes, des femmes et des enfants marchent, courent, pêchent ou jouent. Déplacement de la perspective, durée des plans, focale et vitesse transforment des scènes quotidiennes en une aventure de la perception. « C'est un film dont j'ai été tout de suite, en même temps que je filmais, le premier spectateur. Caméra en main, l'œil collé au viseur, ignorant tout de ce qui pouvait advenir, je ne voulais rien perdre. C'est ainsi que j'ai tenu le plan, un plan-séquence de 50 minutes. Rien n'était prémédité, j'avais seulement pour guide l'évidence de la beauté des instants, fruit mûr tombé de l'arbre des passions : film souverain dont je ne sais pas encore comment j'en suis devenu l'auteur. Au départ, il y a un homme qui marche dans l'eau du Mékong, à le suivre mon regard cherche sa raison d'être, c'est une ouverture à la manière de celle des opéras qui permet au spectateur d'embrasser en esprit l'espace thématique de ce qui se présente. Ici : l'espace grand ouvert. » Kiyé Simon Luang Catalogue *Cinéma du réel* 2005



En adoptant ce titre, *L'île éphémère*, as-tu voulu conserver l'intemporalité des images et des corps que tu as filmés ?

On peut dire que c'est un film un peu irréel, hors des contingences sociales, politiques. L'île en soi c'est un territoire autonome, mais l'île sur le Mékong, c'est un bout de terre sur une frontière. J'ai filmé depuis le Laos, mais l'île est entre deux pays, entre le Laos et la Thaïlande, et c'est l'île d'une saison : les eaux sont revenues peu de temps après, et l'île a disparu. Cette île est un petit théâtre de la vie, c'est un petit monde que je montre à la fin dans sa totalité. Il y a quelque chose d'idéal. J'étais content d'être loin, c'est ce qui me permet toute cette distance de réflexion. Ce qui est important par rapport à ce film, ce sont les corps. J'ai été éduqué en Occident et tellement habitué à voir le corps dans des représentations de souffrance, de crucifixions, de camps de concentration et de calvaire, que je suis très content de me replacer dans une représentation du corps différente. Au Laos, les corps ont cette beauté-là, de corps en bonne santé, ce que je retrouve un peu à Marseille, surtout en quittant Paris...

Propos recueillis par Frédérique Devillez,
Journal de *Cinéma du Réel* 2005

France, 30', 2005, vidéo, prod. Les films du faible

The Passing

de Bill Viola

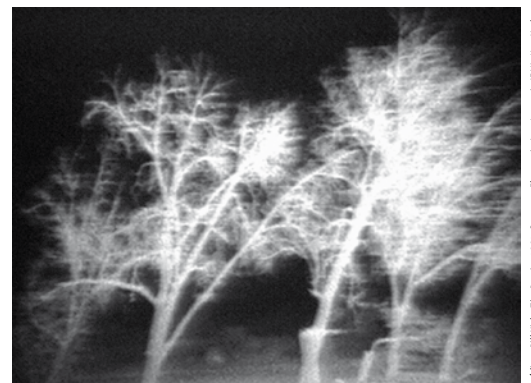
« *The Passing* est une réponse personnelle aux deux extrêmes spirituels que sont la naissance et la mort dans une famille. Les images nocturnes en noir et blanc ainsi que les scènes sous-marines dépeignent un monde crépusculaire planant au-dessus des frontières de la perception et de la conscience humaine, là où les vies multiples de l'esprit, de la mémoire, de la réalité et de la vision, se rejoignent. »

Bill Viola

L'artiste rejoint ici « cette certitude injustifiable d'un monde sensible qui nous soit commun », comme l'écrivait Merleau-Ponty, « elle est en nous l'assise de la vérité ». Qu'un enfant perçoive avant de penser, qu'il commence par mettre ses rêves dans les choses, ses pensées dans les autres, formant avec eux comme un bloc de vie commune où les perspectives de chacun ne se distinguent pas encore. Bill Viola traite, en parallèle, le corps humain vivant, naissant et mourant, et le corps spirituel flottant dans la matérialité du monde; des paysages de déserts où traînent des ossements, des cadavres de véhicules, des traces de civilisation, et des paysages urbains traités en négatif que seuls des météores de lumière, des phares de voiture en l'occurrence, viennent perturber. Il se pose lui-même comme lien entre le passé et l'avenir, entre le monde réel et l'univers métaphysique. *The Passing* expose le déclin lent et régulier d'un être jusqu'à sa totale extinction, au fil des prises vidéo qui décrivent l'avancée inexorable de la maladie dans le corps d'une vieille femme. Cette expérience traumatisante est scandée par des séquences où l'artiste est montré respirant difficilement dans son lit, s'éveillant terrorisé, se rendormant, glissant sans fin d'une phrase onirique à une autre.

Patrick Hernandez, *pagesperso-orange*

États-Unis, 54', 1991, vidéo, prod. Bill Viola, ZDF



Crédits : Bill Viola, *The Passing* 1991. Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York.

Slon Tango

de Chris Marker

Un éléphant dans un zoo. Il marche, hésite. Non, il danse le tango. La musique est de Stravinsky. La scène se déroule à Ljubljana, en Yougoslavie, en 1993.

Les animaux, familiers ou rares, divers ou récurrents, parsèment l'œuvre du photographe, du cinéaste et de l'écrivain Marker. Héritage des bestiaires antiques ou médiévaux, souvenir poétique au-delà même d'Apollinaire, l'animal n'est parfois pas très loin de l'allégorie, mais ne saurait s'y résumer. Avec plus ou moins d'humour, Marker porte sur les bêtes un regard micrologique en ceci qu'il semble parfois deviner une possible sagesse dans le règne animal.



L'animal, idole ou symbole, est comme un repère relativiste dans les images de Chris Marker, une matrice à références culturelles, aussi : la chouette, athénienne ou post-hégélienne, revient souvent dans l'œuvre, un peu plus que l'ours, souvent russe (soviétique ?) et amical comme Medved-kine (le « ciné-ours »), et l'éléphant, sage dansant le tango et « qui ne peut que s'appeler *Slôn* » (*Si j'avais quatre dromadaires*), nom, russe encore, de la coopérative fondée par le cinéaste, plus tard remplacée par Iskra. Outre les phénomènes de symbolisation inhérents au genre didactique du bestiaire, l'on doit constater que les animaux photographiés ou filmés par Marker le sont largement aussi pour eux-mêmes. Regarder un « chat écoutant de la musique », c'est le voir d'abord dans sa singularité, le saisir comme une personne, et non un exemple de race ou d'espèce, en un temps de « vie mutilée » où Adorno constate, après même le Nazisme, la poursuite d'une « liquidation de l'individu ». Le « regard micrologique » n'isole pas, il refait surgir l'identité là où l'on était plus qu'un exemplaire.

Nicolas Geneix, *Micrologie de Chris Marker*, revue *Image [&] Narrative*, vol. 10, n°3, 2009 (Extraits)

France, 5', 1993, vidéo, prod. Chris Marker



Choses qui me rattachent aux êtres



Ce que j'ai sous les yeux

Choses qui me rattachent aux êtres

de Boris Lehman

«Le film se présente comme un inventaire à la Prévert. Son titre s'inspire des *Notes de Chevet*, de l'écrivain japonaise Sei Shônagon qui fut dans la première moitié du XI^{ème} siècle dame d'honneur au service de l'impératrice Teishi. On pense évidemment à Georges Perec, écrivain majeur du groupe OuLiPo, mais aussi à Dada ou à Fluxus. Les images et les mots s'enchaînent comme dans un poème. Depuis le fameux « ceci n'est pas une pipe » de René Magritte, on sait bien que les évidences sont trompeuses, que les mots comme les images, peuvent être détournés de leur fonction première. Il s'agit de créer l'objet par l'image et le mot, en le filmant. Acte de création, comme Dieu fit au début avec le Ciel et la Terre, avec Adam et Eve. Je montre à la caméra quelques objets de mon quotidien (qui sont aussi des allégories) ayant appartenu à d'autres que j'ai aimés ou côtoyés et je conclus : Je suis la somme de tout ce que les autres m'ont donné.»

Boris Lehman

Belgique, 15', 2008, 16 mm, prod. Dovfilm

Ce que j'ai sous les yeux

de Simon Quéheillard

À partir d'un procédé dont la simplicité « enfantine » se donne à voir dans l'œuvre elle-même, Simon Quéheillard fait surgir des images éphémères sur le bitume de Paris. Elles ré-enchantent ces lieux communs, sales et délaissés auxquels seuls les enfants et les animaux trouvent de l'intérêt.

Si la rue est prise ici comme terrain de jeu, il s'agit là d'un jeu sérieux, méthodique. Dans le travail de Quéheillard, l'économie des moyens et des gestes est un principe actif. À partir de procédures simples, ses actions agissent comme des révélateurs. Il traque les images latentes, cachées sous la surface lisse des objets, des situations. Sous le vocable « Faire quelque chose avec ça », il affine une pratique d'exploitation des potentiels cachés, du détournement ou plus précisément de la déviation qu'il insinue dans les usages. Dans l'œuvre de Simon Quéheillard où il est souvent — essentiellement — question de regard, l'image est toujours intimement liée à son processus d'apparition, on la voit se former à partir d'un principe et de ses variations.

Olivier Marboeuf, *Entropie – Principes actifs des énergies perdues* (Espace Khiasma, Les Lilas)

France, 8', 2003, vidéo, prod. Simon Quéheillard

Œuvre de la Collection départementale d'art contemporain de la Seine-Saint-Denis.

Exercices de disparition

de Claudio Pазienza

«Est-ce que le deuil a une date de péremption... ? Et qu'entend-t-on au juste par le terme de «deuil» ? Dialoguant avec son professeur de philosophie (passionné de Nietzsche et de claquettes), l'auteur entreprend plusieurs voyages. Certains sont statiques et sollicitent le vécu des deux amis. D'autres voyages mettent les mots à l'épreuve de la géographie : nommer, décrire ce qui est là, devant soi, devient une manière de conjurer ce qui s'efface.» **Claudio Pазienza**

Pouvez-vous nous parler des difficultés que vous avez rencontrées à faire un film sur le deuil de votre mère ?

Je n'avais pas l'intention de faire un film « sur » le deuil mais un voyage plutôt facétieux autour de la disparition. Ce n'est que tard dans mon tournage que cette question du deuil a surgi. Elle s'est imposée à moi de manière énigmatique. J'ai donc accepté d'écouter ces voix intérieures, liées à la mort de ma mère. Le nouveau sujet a phagocyté l'ancien. Cela m'arrive souvent : j'attends même que le sujet initial - le prétexte - s'efface. La vraie difficulté est de garder intact le désir d'un récit quand tout semble s'effiloche.

Au début de votre film, vous dites « Plus de mots, ni de visages ». Décrire le monde, « nommer le réel », vous permet peu à peu de retrouver une parole possible, partageable, et de redessiner un visage, là où il n'y en avait plus. Pouvez-vous nous parler de votre processus de création ?

Il est imprévisible. C'est ce qui me le rend supportable. Je ne filme que rarement ce qui m'est connu à l'avance. Je fais peu de repérages, je prépare peu de questions et j'ai appris à filmer les silences. Il m'arrive de ne pas

accorder aux images le même pouvoir qu'il y a une dizaine d'années, alors je filme avec mes oreilles. J'écris un bout de voix off, je tourne quelques plans, m'arrête, reprends, monte, rature, filme encore. J'accepte mes pannes. Je suis entouré de complices patients. Ce rituel - faire un film - n'a de sens que s'il permet de voir émerger une forme jusque là entrevue, soupçonnée, innommable. Tout ça est impossible à coucher sur papier à l'avance.

Vous parcourez avec Jacques Sochjer le monde entier pour le « nommer », s'assurer de son existence et de la vôtre, reliés tous deux à deux micros enregistrant vos voix. Pourquoi aller si loin pour parler de quelque chose d'aussi intime ? Quel sens avait pour vous de faire un si long voyage, quelle en était la nécessité ?

Des voyages, je n'ai gardé que mon étonnement premier, l'incursion inopinée dans un ailleurs spatial. Dans mon esprit, cet ailleurs est aussi un ailleurs mythologique, temporel. Finalement a prévalu le souhait de mettre le verbe à l'épreuve de la géographie : nommer pour conjurer la disparition.

Propos recueillis par Maïté Peltier et Anne-Lise Michoud, *Journal de Cinéma du réel* 2011.



Exercices de disparition est un journal de deuil aux éléments dispersés mais assemblés dans une déambulation filmique comme seul Claudio Pазienza sait les réaliser. Une déambulation entre vides et pleins. Les vides sont ceux du langage incapable d'être le vecteur véritable de l'expérience de la perte. Les pleins sont ceux des choses et objets qui sont, eux, impérieusement là. L'absence et la perte s'éprouvent ainsi dans la confrontation très concrète avec leur matérialité. Les exercices par lesquels le film avance ont ainsi ce goût mêlé de douceur, de tristesse et de burlesque où les objets remplacent souvent l'abstraction du concept, du sentiment. Une tradition funéraire africaine où le défunt prend place dans un cercueil qui réplique un objet qui lui tenait à cœur sera le point d'orgue de ce cheminement. La profondeur naît ainsi d'effets visuels à la ligne toujours claire. C'est tout l'art du film de Pазienza d'être intelligent et sensible dans des formes de cinéma à la simplicité venue des premiers temps.

Olivia Cooper Hadjian, Laurine Estrade, Guillaume Morel et Camille Pollas, Critikat avril 2011 (Extraits).

Uomini, Anni, Vità

de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi

À partir d'images tournées en Russie et en Arménie de 1914 aux années 1930, les cinéastes ont composé un film méditatif sur le peuple arménien, un peuple sans état. Montage et traitement des images mettent en scène le poids de l'exil, du deuil et de la dépossession.

Les cinéastes milanais Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi réalisent depuis près de 30 ans une oeuvre dont les archives des années 1910 et 1920 sont le principal matériau.

Ces archives, soigneusement collectées et choisies, ils les refilment, modifient la vitesse de défilement, teintent les photogrammes, recadrent sur des détails avec une machine artisanale de leur invention : la « caméra analytique ».

Cette manipulation méticuleuse inscrit dans le film une lecture multiple qui contient non seulement un questionnement sur le sens des images, mais également sur la manière dont ce sens a été obtenu.

La plupart de leurs films sont explicitement politiques, et basés sur l'idée que la caméra peut être un observateur privilégié des désastres de la modernité : le colonialisme, la guerre, la barbarie... Et sur l'interrogation : peut-elle alors en apporter une critique, en est-elle complice, ou à tout le moins, son complaisant témoin ?

Ces questions acquièrent une force d'autant plus poignante que le choix des cinéastes les porte vers les images les plus anciennes, les plus abîmées, celles qui gardent les traces les plus visibles de leur décomposition physique.

Grâce à ces images, souvent tournées pour servir un pouvoir et une idéologie inflexibles, Gianikian et Ricci Lucchi recomposent des films rares et intenses, empreints d'étrangeté et d'ironie.

Il s'y marque, dans la matière même de la pellicule, la beauté et la fragilité des hommes, leur indispensable et vain combat contre les ravages de l'Histoire et du temps.

Texte de présentation pour la *Harvard Film Archives*.

Italie/Allemagne, 70', 1990, 16 mm, prod. Gianikian, Ricci Lucchi, ZDF

Les deux films seront suivis d'un échange entre les réalisateurs et Marie-Pierre Duhamel-Muller (programmatrice, enseignante et critique de cinéma).

Au delà de la communauté d'esprit entre les œuvres - peu de films ont en partage d'être ainsi aussi exactement poétiques et politiques, le travail de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi est depuis longtemps une source d'inspiration pour Sylvain George qui leur a consacré son mémoire de cinéma. De leur part, les réalisateurs italiens et Marie-Pierre Duhamel-Muller ont suivi et soutenu dès ses débuts le réalisateur de *Qu'ils reposent en révolte*.

Avant-première

Qu'ils reposent en révolte

de Sylvain George

Composé de fragments qui se renvoient et se télescopent les uns avec les autres, créant ainsi de multiples jeux de temporalité et de spatialité, ce film montre sur une durée de trois ans (juillet 2007 - novembre 2010), les conditions de vie des personnes migrantes à Calais.

Par là-même, il montre comment les politiques engagées par les États policiers modernes débordent le cadre de la loi, et font surgir des zones grises, des interstices, des espaces d'indistinction entre l'exception et la règle. Les individus (et au premier chef, comme énonciation des « vaincus », parias ou plèbe contemporaine : les réfugiés, les déplacés, les immigrés, les sans-papiers, mais aussi les chômeurs, les jeunes de banlieue...), se voient ainsi traités comme des criminels, sont dépouillés, « dénudés » des droits les plus élémentaires et réduits à l'état de « corps purs » ou « vie nue ». **Sylvain George**

Pourquoi à nouveau le noir et blanc ?

Le noir et blanc me permet de travailler et d'interroger les notions de document, d'archive, de survivance. D'établir une distanciation historique et critique avec l'actualité la plus immédiate. Une dialectique du proche et du lointain se construit et se met en place. Plus on éloigne



les choses, plus elles sont proches. Il renvoie ensuite au registre esthétique et poétique dans lequel le film s'inscrit et qui s'apparente à l'élégie. Différents types de noir et blanc permettent également d'opérer des déplacements, de construire des métaphores. Par exemple, dans certaines séquences, surexposées, les blancs sont brûlés, les noirs sont très profonds. Cela renvoie à de nombreux témoignages des migrants dans lesquels ils disaient qu'ils se sentaient comme des survivants, qu'ils étaient comme brûlés, calcinés, consumés de l'intérieur. On pense aussi évidemment à la scène des doigts brûlés, qui montre de façon évidente que le fait que les personnes migrantes soient marquées « aux fers rouges » par les politiques migratoires actuellement en vigueur n'est pas une simple image et une métaphore.

Sylvain George, propos recueillis par Olivier Pierre, *Journal du Fid de Marseille*, 10 juillet 2010. (Extraits)

France, 153', 2010, vidéo, N/B, prod. Noir Production, dist. Independencia
Sortie en salles le 16 novembre 2011

Je suis celle qui porte les fleurs sur sa tombe

de Hala Alabdalla et Ammar Al Beik

Tout ce que je sais d'elle d'un simple regard

Il y a des films desquels on ne sort pas indemnes.

Des films qui nous transpercent l'âme et nous tordent de beauté et de douleur. Il y a ce cinéma de l'élévation, générateur des sensations et des réactions les plus extrêmes. *Je suis celle qui porte les fleurs sur sa tombe* fait partie de ces raretés cinématographiques. Un documentaire intime et personnel réalisé par une femme condamnée à l'exil et qui se raconte à travers un voyage dans le temps et dans l'espace. Un retour au bercail. Une traversée vertigineuse et étourdissante de la Méditerranée, à la recherche du temps perdu, d'un passé décomposé. Un film artisanal au sens noble du terme. Une gestation difficile et une aventure humaine et artistique pavée de multiples embûches, de pénible travail sur soi. Pourtant une douce poésie enveloppe les images en noir et blanc. La poésie de l'exil, du parfum de la mer, l'odeur de la terre après la pluie.

Le film emprunte son titre à un vers de la poétesse syrienne Daed Haddad morte sans doute par une overdose de poésie assassine. Le spectre de Daed Haddad plane sur tout le film, et son destin semble se confondre avec celui de la réalisatrice, de ces quatre femmes dont elle trace les portraits dans une tentative de retrouver à la fin son propre portrait.

Hala Alabdalla signe une œuvre complexe, dense et radicale. Ayant passé sa vie au service des autres, à monter leurs projets, à les aider à réaliser leurs rêves, elle se réveille un jour avec une peur au ventre, celle de ne jamais réaliser ses propres films. Il s'agit de se voir, enfin, de se regarder droit dans les yeux sans ciller, de recomposer sa vie, son corps, son cœur quitte à y laisser des plumes. Les regards de trois femmes nous fixent droit dans les yeux intimidant d'assurance, de force et de beauté. Moment troublant qui annonce un tête à tête auquel on n'est pas préparé. Fadia Ladkani, Rola Roukbi, Raghida Assaf dans le confessionnal de Hala Alabdalla. Expériences de la vie et de la mort, de la terre et de l'exil, de la prison et de l'enfermement, des amours déçus, de l'impossibilité d'être aimée, et ce fil très mince qui les attache encore à la vie et qui menace de rompre à tout instant. Ces trois femmes, amies de la réalisatrice, aident par cette extrême franchise, par leurs mots pétris dans le spleen et la désespérance Hala Alabdalla à recoller les morceaux de son âme, à accepter sans doute ses concessions, ses résignations, ses choix. La voix de la réalisatrice faisant le récit de sa vie, de son amour pour Youssef son mari, de leur atterrissage forcé à Paris en 1981. Des mots simples, pour le récit d'une tragédie homérique, celle de l'errance, de l'exil, de la solitude accompagne des images déroutantes, chargées de symboles très forts.



Un film qui a le goût des larmes de Rola qui a plié mais n'a jamais rompu et qui est rentrée en Syrie quand l'odeur de la terre mouillée l'a prise aux tripes. Un film comme un rire nerveux pour cacher des larmes d'amour et de solitude. Un film qui a la force de la mère de Youssef, de sa grand-mère survivante du carnage des arméniens. Seules elles ont vécu, seules elles mourront.

Un film qui a quelque chose d'épique dans la manière dont il a été conçu et dans l'entrelacement de ces portraits de femmes, ces tragédiennes de la vie. Avec finesse et pudeur Hala Alabdalla et Ammar Al Beik qui a partagé avec l'auteur quelques moments privilégiés de la vie et du cinéma et qui l'a accompagnée dans cette aventure dangereuse, ont tenté d'arrêter le temps, de figer pour l'éternité des images, des regards, des sourires, un vol d'oiseaux, le chavirement d'un bateau tanguant sur les vagues de la mémoire.

Un véritable état de grâce cinématographique qui a valu au film les honneurs du festival de Venise. *Je suis celle qui porte les fleurs sur sa tombe* possède à la fois un insoutenable spleen, une mélancolie ravageuse, et au bout de ce périple la sensation d'avoir failli étouffer par un trop plein de poésie !

Rim Saidi, *Le Renouveau*, Tunis, novembre 2006.

France/Syrie, 105', 2006, vidéo, N/B
prod. Hala Alabdalla et Ammar Al Beik, Ramad Films, Les films d'ici,
sélection Orrizonti Mostra de Venise 2006.

Fading

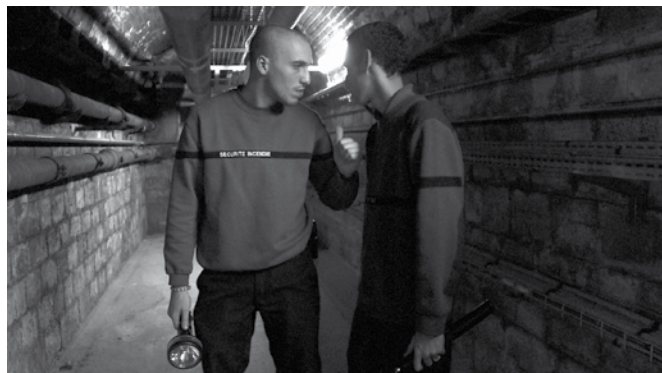
de Olivier Zabat

Ombres peuplées, lumières portées

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

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

Au-dessus de la chaussée, dans le monde des « encore-vivants », on jouit, malgré la nuit, d'un peu de lumière et du frisson de la vitesse, sur deux ou quatre roues, seul ou en meute. Puis il s'agit bientôt pour Marco et Verlisier de s'aventurer dans d'autres limbes : un lieu de travail où ils sont persuadés d'une présence désignée par « ils » et « eux ». L'idée d'un monde en proie à la paranoïa notamment avec l'intervention de différents régimes d'images résonne avec puissance dans *Fading*, où à force de surveiller on est forcément assailli, et qu'à défaut d'une réalité de la menace, on peut toujours inventer ou imaginer cette dernière. A cette dimension disons politique, des questions de cinéma tout à fait essentielles s'inscrivent en écho. Notamment celle de la croyance dans les mécanismes de l'apparition et de la projection, ceci étant une fonction humaine qui n'a pas attendu l'apparition de la technique du cinématographe.



Très ancré dans le contemporain, *Fading* s'avère aussi, par un mouvement de balancier, marqué par une forme de primitivisme résidant dans cette lumière qui vacille appelée cinéma, et dans cet œil qui la regarde, l'imagine.

Arnaud Hée, *Critikat*, octobre 2010

*Qui veut dépeindre le monde dans toutes ses tonalités
Ne devrait jamais regarder le soleil de face
Ou il perdra le souvenir de ce qu'il a vu.
Seules resteront dans ses yeux des larmes brûlantes.
Qu'il s'agenouille et baisse son regard vers la terre.
Il y trouvera ce que nous avons perdu :
les étoiles et les roses, les crépuscules et les aubes.*

Czeslaw Milosz

Le choc Fading

À échanger avec Olivier Zabat, on mesure le malentendu qui peut naître de notre propre vision : là où je voyais un travail d'écriture, il me répond « improvisation » - ils ne jouent pas autre chose que ce qu'ils sont - ; là où je voyais une quête plastique, il me répond gentiment qu'il s'agit d'une « interprétation de (mon) regard ». Et pourtant, je continue de penser que malgré la légèreté du dispositif, les figures - celle du SDF, mais aussi et surtout celles des vigiles - apparaissent magnifiquement sculpturales dans un environnement d'une très grande sobriété. « On peut avoir le sentiment d'une esthétique qui est voulue, mais je cherche avant tout à être attentif à ce qu'il se passe et à restituer les choses de manière relativement précise ». (...) Je lui rappelle l'émotion éprouvée au moment de la citation du poème de Czeslaw Milosz, au tout début du film. « Oui, toute la différence est là ; alors qu'à Hollywood, on cherche Dieu en levant la tête et en regardant vers les nuages, Andreï Tarkovsky, lui, cherche en posant sa caméra vers le sol ».

Emmanuel Abela, *Mots et sons*, décembre 2010 (extraits)

France, 65', 2010, vidéo, prod. Olivier Zabat
Sélection Orizzonti, Mostra de Venise 2010.

Il nous faut du bonheur

de Alexandre Sokourov et Alexei Jankowski

« Parcourir la Terre... c'est peut-être comme ça que l'âme humaine veut vivre. Cela aide à comprendre que la Terre est petite et que le temps est bref... »

Nous sommes en Mésopotamie du Nord, aujourd'hui la Région Autonome de Kurdistan-Irak, l'une des régions du Proche-Orient habitées par les Kurdes. Cet endroit a abrité les sources les plus fertiles de notre civilisation, il en fut et en reste également le carrefour inévitable des innombrables guerres de son histoire. Un voyageur russe, médecin en mission chassé par les conflits guerriers, est le narrateur du film. Il n'est pas complètement étranger à ce pays ; quelque chose lie son destin avec ces montagnes. Son parcours lui a appris à en aimer les habitants. « Mais je me souviens de deux femmes... Elles m'ont donné de la paix, à moi, l'errant ... », dit-il.

L'une, Kurde, Xêyal (se prononce Khaïal) - ce qui veut dire « rêve » en kurde, est née et a vécu toute sa vie dans un village trois fois détruit par la guerre et trois fois reconstruit par ses habitants.

Son fils est le mollah du lieu, un autodidacte qui, par deux fois, a miraculeusement échappé à la mort pendant la guerre du Golfe. Sa vocation spirituelle est plutôt rare dans un milieu kurde peu religieux. L'autre femme, dont le nom du russe svét (lumière), devient en kurde Zvéta, est une Russe qui est née et a grandi en Asie Centrale Soviétique. En 1958, à Tashkent, elle rencontre et se marie à un Kurde. C'est l'un des 500 combattants du célèbre leader Moustafa Barzani, qui vivent à l'époque près de là, en attendant une possibilité de rentrer en Irak. C'est au même moment qu'un retournement du pouvoir irakien ouvre la possibilité d'un retour en Irak que le gouvernement soviétique facilite pour les combattants kurdes et leurs familles. Mais cette réception passée, le suite du parcours de Svétlana et sa famille kurde en Irak s'est avérée tragique. A son interlocuteur russe, elle fait calmement le récit d'une vie de souffrances.

« C'est la première fois de ma vie que j'ai vu une femme avec un destin si dramatiquement confus, avec une âme inlassable, avide de savoir, intelligente, mais qui n'a pas trouvé son bonheur dans la vie qui lui fut donnée... »

Ces deux femmes, à qui l'Histoire a fait subir les mêmes événements et qui pourtant ne se connaissent pas, sont voisines dans la mémoire du narrateur. Leurs existences se croisent sans cesse dans son imagination. Et le jour où le voyageur russe doit quitter ce pays définitivement, c'est Norouz, le Nouvel An des Kurdes, leur plus grande fête. Une fête ancestrale qui remonte aux temps d'avant l'Islam, le symbole principal de leur identité nationale. Et que peut-il y avoir de plus bref qu'une fête heureuse ?

Alexandre Sokourov et Alexei Jankowski

France, 52', 2010, vidéo, prod. Les films d'ici, Arte

Filmographie sélective

Alexandre Sokourov

- 2011** - *Faust* (fiction, *Lion d'or à la Mostra de Venise 2011*)
- 2010** - *Il nous faut du bonheur*
- 2009** - *Leningrad. A retrospection 1957-1990*
- 2007** - *Alexandra* (fiction)
- 2004** - *The Sun* (fiction)
- 2003** - *Père et fils* (fiction)
- 2002** - *L'Arche russe* (fiction, *Prix du cinéma européen 2002 : Meilleur réalisateur et meilleur directeur de la photographie*)
- 1999** - *Moloch* (fiction, *Prix du meilleur scénario au festival de Cannes 1999*)
- 1998** - *Confessions d'un capitaine*
- 1996** - *Elégie orientale*
- 1996** - *Mère et fils*
- 1995** - *Voix spirituelles*
- 1992** - *Elégie de Russie*
- 1986-1988** - *Elégie de Moscou*
- 1978-1988** - *Maria (Elégie paysanne)*

Filmographie

Alexei Jankowski

- 2010** - *Il nous faut du bonheur*
- 2007** - *The Heart of Village*
- 2003** - *Legki veter (A Light Wind)*
- 2002** - *Muzyka posle yunosti (The Little Red Tram)*
- 1998** - *Kirkesnesskaya Etika (The Kirkenes Ethics)*
- 1997** - *Nuit, printemps (Night, Spring)*
- 1996** - *Laterna*



Fenêtre sur doc, inédits et raretés d'aujourd'hui

Échangeriez-vous votre voiture contre deux Trabant

de Patrick Viret

À partir du *Congrès des Fades*, en Auvergne, et du *Terminus de Branik*, dans la banlieue de Prague, Patrick Viret compose cette histoire de la banalyse, «filmée à fleur de quai».

S'y instruit, entre autres, le procès de la consommation, de part et d'autre du rideau de fer, effrenée ici, frustrée là-bas, mais de toutes parts prédatrice et mortifère.

«Je voudrais dire que nous éprouvons de la reconnaissance envers tous les congressistes qui, en venant, ont manifesté un sens étonnant de la dépense ainsi qu'un vif intérêt pour le Congrès et les travaux qu'il mène.

Nous voyons là une confirmation de l'importance que les congressistes accordent à la banalyse, une importance d'autant plus surprenante qu'ils ne savent pas, comme nous-mêmes d'ailleurs, ce qu'elle est réellement.» Les Fades, 1986

France, 95', vidéo, 2011, prod. Les films du Viaduc.



Échangeriez-vous votre voiture
contre deux Trabant

Bellevue dernière séance

de Abraham Cohen

«Ce film est l'histoire d'un lieu, d'enfants malades, de familles en souffrance, mon histoire. Bellevue est un centre pour enfants asthmatiques et obèses principalement, dans lequel j'ai moi-même effectué plusieurs séjours. Ce lieu ne m'a jamais quitté.» Abraham Cohen

La succession des trois premières séquences du film en établit le cadre, en présente les protagonistes et en donne le champ.

Dans l'ordre la mère du réalisateur, le fils, Abraham Cohen lui-même, revenu pour l'occasion dans un lieu de soins dont nous comprenons à la fois la chaleur de l'accueil et la difficulté à devoir y rester. Le père enfin, qui fait tout de suite montre de sa fragilité et de son extrême sensibilité à ce même lieu. Ce qui est frappant dès cette introduction, c'est la relation immédiate que nous sommes en mesure d'établir avec eux, personnes dont l'apparition les transforme sur le champ en personnages. Ils sont entiers, ont la capacité à dire, à laisser deviner, la présence et l'opacité qui caractérisent les personnages cinématographiques, de documentaire comme de fiction.

La mère n'apparaît à l'image que dans les scènes d'ouverture et de clôture mais sa présence hante tout le film. C'est autour de la figure maternelle, de l'amour et de l'absence de la mère que se nouent la plupart, voire tous les récits, qui ici se croisent. En effet, le centre médical de Bellevue, dans lequel Abraham Cohen, enfant, a soigné un asthme sévère il y a plus de vingt ans de cela, reçoit toujours aujourd'hui des adolescents et des enfants, mais qui sont plutôt atteints de troubles alimentaires. Si les pathologies sont différentes, les préoccupations sont les mêmes. Le réalisateur ose, pour faire apparaître continuités et ruptures, des audaces de mise en scène, de lui-même et des autres, de lui-même avec les autres qui s'avèrent souvent payantes. Quelque chose de très fort circule entre les enfants, leur roman familial et celui d'Abraham Cohen. Quelque chose que l'on ne peut réduire à la traduction dans les corps des tourments de l'âme mais qui contient aussi cela. Qui évoque transmission et échos, traumatismes enfantins et attentes adolescentes.

Mais le plus passionnant du film réside dans le courage des propositions du réalisateur. Il sait tous les obstacles qu'il lui faut franchir, dans sa vie personnelle et dans son cinéma, les deux ici inextricablement liés pour évoluer dans sa création. Cette «dernière séance» a plutôt les allures de prémisses à son travail. Les problèmes y sont posés et à défaut d'être entièrement résolus, suffisamment affrontés pour être dépassés, ouvrant la voie à des films à venir également audacieux, mais plus apaisés.

Corinne Bopp

France, 73', 2011, vidéo, prod. Les films du ruisseau

La danza de la codorniz

de Elena Cordoba et Chus Dominguez

C'est ici l'idée improbable de faire entrer en correspondance les dialogues d'Anna Karina dans le film *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard et les postures d'un petit corps de volaille délicatement manipulé.

«- Ce type, il t'intéresse vraiment ?

- Tu sais, je ne sais pas... Justement, je me demande à quoi tu penses...

- Il a plus d'argent que moi ?

- Qu'est-ce que ça peut te faire ? Qu'est-ce que ça peut te faire ? Qu'est-ce que ça peut te faire ? Qu'est-ce que ça peut te faire ?

- Ca ne va pas, non ?

- Non, rien, je voulais dire cette phrase avec une idée précise mais je ne savais pas quelle était la meilleure façon d'exprimer cette idée ou plutôt je le savais, mais maintenant je ne sais plus...»

Elena Cordoba a imaginé et interprété ce film comme partie de son projet *Anatomie poétique*. D'un petit dialogue qui parlait, dans *Vivre sa vie*, de la nature des poules et de leur âme, est née l'idée d'animer le corps d'une caille préparée pour être cuisinée, et suivant Godard, de chercher en elle l'âme de cette danseuse «posthume».

Chus Dominguez est un réalisateur qui travaille à l'intersection entre documentaire, expérimental et poétique.

Espagne, 8', 2010, vidéo, prod. Chus Dominguez



La danza de la codorniz



Bellevue dernière séance

Mirage d'un village russe

de Luc Thauvin

L'arbre et la mémoire

Il s'agit d'un voyage, d'un voyage initiatique, où comme toujours, à la fin ce qu'on a trouvé, n'est pas ce que l'on cherchait. Luc Thauvin est parti en quête de sa « Russie éternelle », il est revenu avec un premier film impres-



sionniste qui, touche par touche, à son rythme, quitte l'enquête historico-sociologique pour nous faire percevoir les blessures loines d'être cicatrisées qui traversent la Russie d'aujourd'hui.

Pour arriver à cela, il décide de se planter, de s'enraciner - à l'inverse de l'arbre qui éclaire l'histoire du lieu - dans un minuscule village loin de tout, habité par quelques personnes âgées, témoins des anciens temps et donc témoins du temps qui passe. Nioura, Valia, Valentin et les autres deviennent ainsi dépositaires de la mémoire. Elles sont fortes de cette capacité qui s'acquiert avec l'âge de mettre ce passage du temps à distance, de le relativiser et dans un même mouvement de le mettre en perspective. Ainsi le regard que porte la « Russie éternelle », incarnée dans Nioura et ses voisins, sur le pays d'aujourd'hui, est un mélange d'effroi, de perplexité, de fatalisme, mais aussi une croyance dans le mouvement de la vie. Cette croyance, ils la puisent dans leur rapport à la nature et dans leurs ancestraux gestes quotidiens (ramasser des champignons, des glands, du bois pour l'hiver, filer la laine, allumer le feu, casser la glace...). Ce temps suspendu que construit les deux premiers tiers du film et qui trouve son écrin dans l'hiver russe permet à Luc Thauvin de donner aux irruptions de la réalité actuelle, le sentiment de violence subie que ressentent nombre de Russes aujourd'hui.

En même temps le film n'oublie pas que cette violence n'est pas nouvelle, qu'elle est intrinsèque à l'histoire du pays. Diki, le village de Nioura, est né pour échapper à la famine de 1933 qui a fait 6 millions de morts. Au bord d'une rivière et entouré par les bois, il est devenu le refuge de koulaks déracinés et « le temps d'avant plein de joie de leurs petits-enfants auquel un destin non voulu les aurait arraché ». Leurs arrière-petits-enfants sont en train de le transformer à nouveau en refuge, de quel type ? Le film, même s'il met en scène l'ombre de la menace qui plane, ne nous donne pas la réponse que les Russes ignorent eux-mêmes. Tout comme Nioura qui préfère parler de l'arbre jeune qui refléurit plutôt que de répondre à Luc sur l'arbre déraciné devenu monument de mémoire.

Michèle Souignac

France, 88', 2011, vidéo, prod. Taïga films, Cinergie Productions

Les Ateliers Varan, le goût du cinéma de terrain



No hay cama para tanta gente



Divina Comedia



Oasis boulevard

1. L'origine des Ateliers Varan : former des cinéastes dans les pays émergents

Le point de départ se situe au Mozambique en 1978 quand les autorités de la jeune république indépendante sollicitent plusieurs cinéastes pour venir rendre compte des nouvelles réalités du pays. Jean Rouch suggère que ce travail soit l'œuvre des Mozambicains eux mêmes et propose de former les futurs cinéastes.

Cette expérience s'enrichit et évolue au cours de trente années d'existence et d'ateliers menés sur les cinq continents. Des stages intensifs inoculent au fil des ans le virus du documentaire à plus de 1000 personnes.

En partenariat avec des structures locales, des ateliers sont créés en Bolivie, au Laos, aux Philippines, en Nouvelle-Calédonie, en Roumanie, en Colombie, au Venezuela, en Serbie, en Géorgie, etc. Dans certains cas, ils aboutissent à la création d'ateliers autonomes : au Cambodge par exemple, où Rithy Panh a pu ainsi constituer une équipe de cinéastes pour raconter l'histoire de son pays, en Afrique du Sud où les ateliers ont accompagné les mutations de la fin de l'apartheid, en Papouasie Nouvelle-Guinée où ils ont permis la réalisation des premiers films Papous, au Vietnam et en Afghanistan, où les Ateliers Varan contribuent à la création d'un regard documentaire dans des pays où le cinéma était inexistant et « sous contrôle ».

Témoignages sur les transformations d'un pays, conservation d'une mémoire vivante, problèmes de développement, tels sont les thèmes privilégiés de ces ateliers. Ce n'est que dans le croisement des regards de réalisateurs d'origines sociales et culturelles différentes, qu'on peut imaginer tisser un véritable éventail de situations, de thèmes...

2. L'esprit Varan : l'essence du cinéma direct

On dit quelquefois que tous les films issus des *Ateliers Varan* se ressemblent. Parce que Varan privilégie le cinéma direct comme formidable méthode d'apprentissage et de compréhension du cinéma de l'intérieur. Mais s'il y a des convergences entre les films produits avec la méthode «Varan», suscitées par les choix et les principes proposés aux stagiaires, tout film invente son système d'expression, parfois en dehors des règles ou des habitudes.

Les Ateliers Varan ne sont pas une école au sens classique et académique du terme : les méthodes de travail y poussent à l'extrême le principe de l'enseignement par la pratique. Tout s'articule, pour chaque stagiaire, autour de la fabrication de films « en grandeur réelle ». Le passage obligé par un partage collectif à tous les stades de la fabrication du film enrichit la démarche individuelle, aiguise le regard critique et tient l'inévitable «pathos» en respect, dans un aller-retour permanent entre pratique et réflexion éthique, analyse d'œuvres marquantes et recherche d'une écriture personnelle.

Les Ateliers Varan, c'est un état d'esprit. C'est apprendre à rendre la parole trop souvent dérobée au sujet filmé, lui restituer sa respiration propre, ses complexités, son rythme et sa durée. C'est donc pour le cinéaste affirmer un point de vue, trouver la bonne distance, donner un sens et une morale à l'acte de filmer. Il s'agit d'organiser des traces du visible et de l'audible en une «représentation» qui fasse pressentir au spectateur quelque chose qui n'est pas le «réel» mais une «vérité du réel».

3. Varan aujourd'hui : l'exigence du documentaire

Varan reste un espace de liberté hors des contraintes des lois du marché audiovisuel et de l'auto-censure qu'imposent les pouvoirs économiques ou politiques. On y incite les stagiaires à traverser une véritable expérience de cinéma. Plus qu'à réussir un film, les apprentis cinéastes y apprennent à découvrir leur propre chemin.

Cette école de cinéma unique en son genre a formé des cinéastes réputés comme Leonardo Di Costanzo, Claire Simon, Julie Bertucelli et bien d'autres. Cette formation à la réalisation est déclinée sous deux formules, l'une thématique de 7 semaines (*Initiation à la réalisation de films documentaires*), l'autre de 12 semaines (*Atelier de réalisation*). En complément, les *Ateliers Varan* ont créé récemment un ensemble de stages qui explorent les pratiques actuelles du documentaire, de l'écriture d'un projet à la conception/réalisation d'un web documentaire, en passant par l'apprentissage du montage et l'approfondissement de la relation entre l'image et le son.

Par ailleurs, des expériences récentes ont fait apparaître des usages nouveaux de l'enseignement du documentaire, ne visant plus seulement à former de futurs cinéastes mais adaptés à des projets spécifiques et fortement localisés. Ainsi, par exemple, un atelier s'est mis en place sur une durée de cinq ans avec la Mairie de Paris dans le XX^e arrondissement, pour observer les mutations d'un quartier. L'objectif est de former à la pratique documentaire des habitants susceptibles de «*filmer aujourd'hui ce qui sera la mémoire de demain*».

Catalina Villar, réalisatrice et formatrice

> www.ateliersvaran.com

No hay cama para tanta gente (Il n'y a pas de lit pour tant de gens)

de Hemel Atehortua

Un homme marié est au chômage. N'arrivant pas à s'en sortir, il vend tout ce qu'il peut, y compris l'enfant qui est dans le ventre de sa femme enceinte....

2001, 30', Atelier Varan Colombie

Divina Comedia de Vincent Guetta

Le sixième jour, Dieu créa l'homme. Depuis, l'homme créa la machine.

2010, 21', Atelier Varan Paris

Oasis boulevard de Jérôme Sitruk et Jorge Arteaga

Un banc de l'est parisien «vit ses derniers jours» avec la construction du nouveau tramway. Des jeunes s'y retrouvent pour des «joutes nocturnes», à travers lesquelles ils nous délivrent, entre rêveries et désillusions, un riche témoignage sur leur manière de «vivre» leur quartier...

2009, 34', Atelier Varan XX^e

Parcours de producteur : Alexandre Cornu

En partenariat avec la *Procirep* – société des producteurs.

Co-fondateur en 1987 des *Films du Tambour de Soie*, société de production aujourd'hui basée à Marseille, Alexandre Cornu a produit notamment des films d'Alain Bergala, Robert Cahen, Jean-Louis Comolli, Jean-Paul Fargier, Denis Gheerbrant... Alexandre Cornu évoque donc l'évolution de ses pratiques de production, de ses premiers désirs de réalisation à son heureuse «*carrière*» de producteur. Il intervient aussi régulièrement comme tuteur à la fémis, Eurodoc, Les rencontres de Lavilledieu. Il est membre du Spi, du C7 et co-président de l'Association des Producteurs en Région PACA.

1 - Un Mariage d'amour plutôt que de raison

Avignon, printemps 1987 : nous venons de fonder notre société de production, au nom librement inspiré d'une œuvre théâtrale de Mishima (*Le Tambour de Soie* ou *Aya no Tsunami* en version originale japonaise). L'Equipe est composée de 5 personnes, fondées de cinéma et de télévision, désireuses de posséder un outil de production adapté à la production de leurs futurs films.

Ce sont les années d'apprentissage, consacrées à la réalisation de courts métrages de fiction. La joyeuse bande gravite principalement autour de deux réalisateurs/fondateurs, Jacques Malaterre et Bernard George.

J'ai 23 ans, et comme tous les jeunes gens férus de cinéma, élevés au Ciné-Club de Claude-Jean Philipe, nourris au Cinéma de Minuit de Patrick Brion, je veux être réalisateur...

Et j'ai emprunté 5000 francs à ma mère pour participer à la création de l'entreprise...

2 - Tu sais taper à la machine ?

Les carrières se jouent souvent sur des coups de dés... Jacques Malaterre m'a posé la question, j'ai répondu par l'affirmative, me voilà proclamé «producteur»... Pendant que mes associés ironent, eux, s'amuser sur le terrain, réaliseront des films, feront finalement ce que nous rêvons tous de faire, je resterai attaché à mon bureau en Avignon, obligé comme une âme en peine de rédiger des dossiers, contraint de passer des heures au téléphone pour la cause commune... Producteur, quelle déception !

3 - Marseille, aujourd'hui

2011. J'ai conservé la machine à écrire, une Olympia à ruban. Et j'ai pris goût au métier de producteur. Un métier formidable qui conjugue l'artistique et le financier. L'un et l'autre sont ontologiquement liés, ne doivent surtout pas être séparés. Mais j'ai appris au fil du temps que l'artistique primait. Le contenu guide la démarche, le financement l'accompagne ensuite pour la rendre possible.

Alexandre Cornu

> www.tamtamsoie.net

Formations

>> Rencontres académiques de la délégation académique à l'éducation artistique et culturelle, à destination de tout le personnel de l'Éducation nationale

Escales documentaires et éducatives

En partenariat avec l'Académie de Créteil

Périphérie, et en particulier Philippe Troyon, responsable de l'éducation à l'image, propose, en partenariat avec l'**Académie de Créteil**, un stage de trois jours sur l'utilisation des archives dans le cinéma documentaire, destiné exclusivement aux enseignants et personnel du Rectorat.

• Premier jour :

Au cinéma Georges Méliès

- La programmation des Rencontres du cinéma documentaire.

Présentation de la programmation du festival à travers la projection d'extraits.

Projection de *Sur la plage de Belfast*, de Henri-François Imbert et de *Das Warten*, de Peter Nestler.

- Participation à la présentation des *Ateliers Varan*.

• Deuxième jour :

Aux Archives départementales de la Seine-Saint-Denis.

- La conservation des archives audiovisuelles :

Bilan historiographique sur la thématique « Histoire et cinéma, archives et cinéma ».

- Présentation de la méthodologie des tables rondes « Histoire d'un film, mémoire d'une lutte », « Les Vies prolétaires », « Comment filmer la parole et les corps ouvriers, ainsi que les mobilisations sociales ? »

• Troisième jour :

Au Magic cinéma de Bobigny

- Projection du film *Le Temps détruit* de Pierre Beuchot, 1985, en présence du réalisateur.

Aux Archives départementales de la Seine-Saint-Denis.

- Projection d'un film d'atelier réalisé par Antoine Vaton avec une classe de 5ème du collège Liberté de Drancy.

- Bilan de stage et propositions d'ateliers pour les enseignants. Débat.

> www.ac-creteil.fr

>> Matinée de formation

En partenariat avec *Bibliothèques en Seine-Saint-Denis*, l'association des bibliothèques en Seine-Saint-Denis, une matinée de formation est organisée à destination des bibliothécaires, et ouverte à tout public. Elle est consacrée, à partir d'extraits de films de la programmation, à une réflexion sur la thématique *Poésie documentaire*.

Elle sera animée par Caroline Zéau, universitaire, et Jean-Patrick Lebel, cinéaste et président de Périphérie.

L'association *Bibliothèques en Seine-Saint-Denis* compte comme adhérentes les bibliothèques et médiathèques des villes du département. Dès sa création, en 1997, elle s'est donnée pour but de favoriser la coopération entre ces établissements de lecture publique. Son action comporte trois axes : développer une réflexion commune sur les pratiques, les évolutions et les nouveaux enjeux de la profession ; mutualiser les compétences et les moyens ; mettre en œuvre des projets culturels et littéraires d'envergure.

> www.bibliotheques93.fr

Les Rencontres du cinéma documentaire remercient pour cette édition :

Nathalie Amann (Arte Geie), Michel Andrieu (Srf), Sylvie Astric, Jean-Michel Ausseil, Yves Badillet, Luciano Barisone, Manon Blanfumet (Ateliers Varan), Harry Bos (Institut Néerlandais), Marie-Thérèse Le Bourdonnec (Université Paris VII), Marilyn Brakhage, Erik Bullof, Daniel Chabannes, Philippe Clivaz (Visions du réel), Cécile Collardey, Marie-Pierre Duhamel-Muller, Bernard Eisenschitz, Manuela Frésil, Anne Gondolo, Stéphane Goudet, Alexei Jankowski, Emmanuel Leclercq, Boris Lehman, Nosh van der Lely, Marie-Jo Malvoisin (Jeu de Paume), Emmanuelle Manck, Martine Markovitz, Corinne Maury (et les Editions Yellow Now), Rosalie Méchin, Laëtitia Mikles, Edouard Mills-Affif (Université Paris VII), Yuko Naito, Yokichi Nakagawa, Julien Pernet, Vincent Queneault, Miyako Remondet-Slocombe, Régine Régat (Arte France), Chantal Richard (Srf), Pascal Richard (Arte France), Frédérique Ros (Films du jeudi), Catherine Roudé, Ulle Schroeder, Guillaume Soulard (Festival d'Anûû-rû âboro), Luc Thauvin, Benoit Turquety, Martine Vallé, Catalina Villar, Caroline Zéau.

Ainsi qu'à tous ceux qui nous ont soutenus et aidés, de mille façons.

CALENDRIER

VENREDI 07/10

20h30 **OUVERTURE**
Genpin de Naomi Kawase, 92'

SAMEDI 08/10

14h30
Antigravitation de Audrius Stonys, 18'
Harbour de Audrius Stonys, 10'
Uku Ukai (Éternelle Beauté) de Audrius Stonys, 30' En présence de Audrius Stonys

17h
Earth Of The Blind de Audrius Stonys, 18'
The Last Car de Audrius Stonys, 28'
Countdown de Audrius Stonys, 45' En présence de Audrius Stonys

20h30
Flying Over Blue Field de Audrius Stonys, 20'
Ramin de Audrius Stonys, 59' En présence de Audrius Stonys

DIMANCHE 09/10

15h
CARTE BLANCHE À SERGE MEURANT
Fin de Artavazd Pelechian, 8'
Vie de Artavazd Pelechian, 7'
Mort à Vignole de Olivier Smolders, 23'
Bert Schierbeek / La Porte de Johan van der Keuken, 11'
Herqueville de Pierre Hébert, 21' Animée par Serge Meurant

17h30
CARTE BLANCHE À SERGE MEURANT
Encontros de Pierre-Marie Goulet, 105' Animée par Serge Meurant

20h30
Je suis celle qui porte les fleurs sur sa tombe de Hala Alabdalla et Ammar Al Beik, 105'
..... En présence de Hala Alabdalla

LUNDI 10/10

14h
Je suis celle qui porte les fleurs sur sa tombe de Hala Alabdalla et Ammar Al Beik, 105'
REDIFFUSION En présence de Hala Alabdalla

18h30
L'île éphémère de Kiyé Simon Luang, 30'
The Passing de Bill Viola, 51' En présence de Kiyé Simon Luang

21h
Dans ses bras (Embracing) de Naomi Kawase, 40'
Katsumori de Naomi Kawase, 40' En présence de Naomi Kawase

MARDI 11/10

15h - 17h30
Master Class de Naomi Kawase Animée par Luciano Barisone

18h30
Hi Wa Katabuki de Naomi Kawase, 45'
Memory of the Wind de Naomi Kawase, 30'

20h30
AVANT-PREMIÈRE
Chronique d'un été de Jean Rouch et Edgar Morin, 86'
..... En présence de Edgar Morin et Marceline Loridan (sous réserve)

MERCREDI 12/10

15h
Les Ateliers Varan
No hay cama para tanta gente (Il n'y a pas de lit pour tant de gens) de Hemel Atehortua, 30'
Divina Comedia de Vincent Guetta, 21'
Oasis Boulevard de Jérôme Sitruk et Jorge Arteaga, 34' Animé par Catalina Villar

19h
The Weald de Naomi Kawase, 73'

21h
Dans le silence du monde (Kya ka ra ba a) de Naomi Kawase, 50'
Naissance et maternité (Tarachime) de Naomi Kawase, 40' En présence de Naomi Kawase

JEUDI 13/10

16h - 18h30
Parcours de producteur avec Alexandre Cornu
en partenariat avec la PROCIREP, société des producteurs

19h
La Danse des souvenirs (Letter From a Yellow Cherry Blossom) de Naomi Kawase, 65'

20h30
Coal Face de Alberto Cavalcanti, 11'
Rien que les heures de Alberto Cavalcanti, 47'
Exercices de disparition de Claudio Pazienza, 50' En présence de Claudio Pazienza

VENREDI 14 /10

10h - 13h
Atelier public, matinée de formation : Poésie documentaire
..... Animé par Caroline Zéau et Jean-Patrick Lebel
..... en partenariat avec *Bib 93*

12h
The Last Car de Audrius Stonys, 28'
Countdown de Audrius Stonys, 45'
REDIFFUSION

14h
La Danse des souvenirs (Letter From a Yellow Cherry Blossom) de Naomi Kawase, 65'
Dans ses bras (Embracing) de Naomi Kawase, 40'
REDIFFUSION

16h
Dans le silence du monde (Kya ka ra ba a) de Naomi Kawase, 50'
Naissance et maternité (Tarachime) de Naomi Kawase, 40'
REDIFFUSION

18h30
Daura, Faina Fluvial de Manoel de Oliveira, 18'
Images d'Ostende de Henri Storck, 12'
Méditerranée de Jean-Daniel Pollet, 44'

20h30
Go Go Go de Marie Menken, 12'
Arabesque pour Kenneth Anger de Marie Menken, 5'
Fading de Olivier Zabot, 65' En présence de Olivier Zabot

SAMEDI 15/10

12h
Dog Star Man de Stan Brakhage, 74' *Version originale muette*

14h
Slon Tango de Chris Marker, 5'
Mirage d'un village russe de Luc Thauvin, 88' En présence de Luc Thauvin

16h
Choses qui me rattachent aux êtres de Boris Lehman, 15'
Bellevue dernière séance de Abraham Cohen, 73'
..... En présence de Boris Lehman et Abraham Cohen

18h45
Umini, Anni, Vità de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, 70'
..... Animé par M.-P. Duhamel-Muller, en présence de Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi et S. George

20h15
AVANT-PREMIÈRE
Qu'ils reposent en révolte de Sylvain George, 153'
..... Animé par M.-P. Duhamel-Muller, en présence de Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi et S. George

DIMANCHE 16/10

14h30
La danza de la codorniz de Elena Cordoba et Chus Dominguez, 8'
Ce que j'ai sous les yeux de Simon Quéheillard, 8'
The passing de Bill Viola, 54' REDIFFUSION
..... En présence de Simon Quéheillard

16h
Oursins de Jean Painlevé, 11'
Hyas et Sténorinques de Jean Painlevé, 13'
Echangeriez-vous votre voiture contre deux Trabant de Patrick Viret, 95'
..... En présence de Patrick Viret

18h30
Dog Star Man de Stan Brakhage, 74'
..... Accompagnement musical original de Émilie Lesbros (voix) et Sabir Mateen (saxophone)

20h30 **CLOTURE**
Il nous faut du bonheur de Alexandre Sokourov et Alexei Jankowski, 52'
..... En présence de Alexei Jankowski

Périphérie

Centre de création cinématographique

Vingt-cinq ans de soutien à la création documentaire

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

Outre **les Rencontres du cinéma documentaire** qui se sont développées depuis seize ans, 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

Éducation à l'image : Philippe Troyon et Julien Porne

Mission Patrimoine : Tanguy Perron et Nina Almberg

Cinéastes en résidence : Michèle Soullignac et Abraham Cohen

Les Rencontres du cinéma documentaire : Corinne Bopp et Marianne Geslin

87 bis rue de Paris – 93100 Montreuil – tél : 01 41 50 01 93 – www.peripherie.asso.fr

Une manifestation de Périphérie,

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

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 Département de la Seine-Saint-Denis est engagé en faveur du cinéma et de l'audiovisuel de création à travers une politique dynamique qui place la question de l'œuvre et de sa transmission comme une priorité.

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 et l'animation du 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.

Cet événement, *Poésie documentaire*, est organisé avec le cinéma municipal Georges Méliès à Montreuil, avec le concours de la Ville de Montreuil, en partenariat avec :

