

Les Rencontres du cinéma documentaire

ESPACE 1789 ET COMMUNE IMAGE
SAINT-OUEN • 23 > 30 NOVEMBRE 2013

LE VRAI
LE FAUX



18^e ÉDITION

Cette 18^{ème} édition des **Rencontres du cinéma documentaire**, *le Vrai / le Faux*, a été organisée en partenariat avec l'Espace 1789 et Commune Image.



Déléguée générale : Corinne Bopp
 Coordination générale : Marianne Geslin
 Stagiaires : Simon Pochet & Yasmina Tamer
 Attachée de presse : Anne Berrou

Conception graphique :
 Damien Rossier - Scope Éditions - www.scope-editions.com
 Maquette du catalogue :
 Caroline Laurent - www.claurent-web.com
 Impression : SPEI
 Dépliant programme d'après une conception originale d'Oside

Sommaire

Éditoriaux	p.1
De l'art du mensonge révélateur par Caroline Zéau.....	p.4
Thématique le Vrai / le Faux	p.6
Soirée <i>En Iran</i> animée par Stéphane Goudet.....	p.14
Séance spéciale avec Marie Voignier	p.16
Su Friedrich, le chemin de l'émancipation par Lynn Bell.....	p.18
Périphérie a 30 ans	p.24
Soirée d'ouverture	p.30
Soirée de clôture	p.31
Avant-première <i>À ciel ouvert</i>	p.32
Parcours de producteur : Michel David	p.33
Ateliers / Rencontres	p.34
Calendrier	p.37

Index des films

<i>3 histoires d'amour de Vanessa</i> de Anne Villacèque.....	p.27
<i>À ciel ouvert</i> de Mariana Otero.....	p.32
<i>Abondance (L')</i> de Pascale Bodet.....	p.31
<i>Avoir 20 ans dans les petites villes</i> de Fabrice Cazeneuve.....	p.26
<i>But No One</i> de Su Friedrich.....	p.22
<i>Cahiers de Medellin</i> de Catalina Villar	p.28
<i>Close-Up</i> de Abbas Kiarostami.....	p.14
<i>David Holzman's Diary</i> de Jim McBride.....	p.8
<i>Ephéméride (L')</i> de Julie Hafner	p.35
<i>Entre les murs la plage</i> de Madeleine Sallustio	p.35
<i>Escale (L')</i> de Kaveh Bakhtiari	p.30
<i>Évaporation de l'homme (L')</i> de Shohei Imamura	p.6
<i>F for Fake</i> de Orson Welles	p.9
<i>Gently Down the Stream</i> de Su Friedrich	p.22
<i>Girl Chewing-Gum (The)</i> de John Smith.....	p.10
<i>Hide and Seek</i> de Su Friedrich.....	p.22
<i>Hinterland</i> de Marie Voignier	p.16
<i>Hypothèse du Mokélé-Mbembé (L')</i> de Marie Voignier	p.17
<i>Il était une fois la télé</i> de Marie-Claude Treilhou	p.25
<i>Journal de campagne</i> de Jean-Paul Andrieu	p.28
<i>Juliette du côté des hommes</i> de Claudine Bories.....	p.24
<i>Lame de fond</i> de Perrine Michel.....	p.34
<i>Micheline</i> de Luc Leclerc du Sablon	p.29
<i>Native American</i> de Giulia Grossmann	p.12
<i>NY the lost civilization</i> de Dylan McNeil.....	p.11
<i>Odds of Recovery (The)</i> de Su Friedrich	p.22
<i>On s'fait un film</i> de Philippe Troyon et Jean-Patrick Lebel.....	p.29
<i>Premiers mètres</i> de Pierre Oscar Lévy	p.11
<i>Rules of the Road</i> de Su Friedrich.....	p.22
<i>Salam Cinema</i> de Mohsen Makhmalbaf	p.15
<i>Sink or Swim</i> de Su Friedrich	p.22
<i>St-Denis Roman</i> de Claudine Bories	p.25
<i>Ties that Bind (The)</i> de Su Friedrich.....	p.22
<i>Touch</i> de Shelly Silver	p.13
<i>Unknown Secret of Sylvester Stallone (The)</i> de Pascal Goblot.....	p.11
<i>Un petit prince</i> de Radovan Tadic.....	p.10

« Je m'attache à chaque nouveau film à atteindre simultanément deux buts : d'une part, nourrir mon intérêt toujours renouvelé pour ce que peut produire la juxtaposition des images et des sons et d'autre part, le fait que je crois nécessaire de parler de quelque chose qui concerne, affecte ou engage, d'une façon ou d'une autre, la « chose politique » ».

Sans doute ne pouvait-on mieux évoquer le magnifique objectif que poursuit l'équipe de Périphérie en organisant chaque année les Rencontres du cinéma documentaire. Je salue donc son choix de rendre hommage, cette année, à la cinéaste américaine Su Friedrich, auteure inspirée de cette belle citation. Car, par ces mots si justes, au-delà de son propre travail, c'est l'ambition même du cinéma documentaire qu'elle exprime : livrer un point de vue aussi singulier qu'engagé sur le monde.

Parce que les films de ce genre exigeant donnent non seulement à voir et mais aussi à penser, il est essentiel que, dans leur diversité, ils puissent trouver le chemin de tous les publics, et notamment des plus jeunes. Par la richesse des œuvres qu'elles montrent et des débats qu'elles proposent, les Rencontres relèvent chaque année ce défi avec passion et talent. Le Département est donc fier de renouveler le soutien qu'il apporte à Périphérie pour l'organisation de cette 18^{ème} édition, dont la programmation se révèle, une fois encore, aussi foisonnante que stimulante.

De l'Espace 1789 à la Maison populaire à Montreuil, en passant par « Commune Image » et l'École des Beaux-Arts de Paris, c'est tout autant à l'émerveillement qu'à la réflexion que les rendez-vous des Rencontres nous convient. Ne doutant pas que chacun d'eux soit l'occasion d'un dialogue fécond entre les cinéastes et les spectateurs, j'espère que vous serez nombreux à répondre à cette invitation.

Avec Emmanuel Constant, Vice-président du Conseil général chargé de la culture, nous souhaitons donc à chacune et chacun de vous de vivre de beaux moments d'échange et de plaisir partagé.

Belles Rencontres à toutes et à tous !

Stéphane Troussel

Président du Conseil général de la Seine-Saint-Denis

seine-saint-denis
LE DÉPARTEMENT

Vertiges...

> Chantal Richard, Présidente de Périphérie

« Le cinéaste serait ravi de pouvoir tourner un film sans caméra et sans magnétophone ». (Richard Leacock)

Nous savons effectivement tous à quel point le réel est altéré par la simple présence d'une caméra ou d'un micro, et à quel point aussi nos outils nous imposent de choisir, de cadrer, de pointer. Et c'est bien la matière même de notre travail que de modeler cette altération et de faire ces choix afin qu'ils élaborent notre regard, le politisent, le poétisent, le colorisent pour faire focus vers ce que nous cherchons.

Paradoxalement, alors que le cinéma documentaire compagne de plus en plus avec tous les genres - animation, art graphique, fiction, essai... - la fiction revendique de plus en plus ce fameux réel. Nombre d'affiches mentionnent « Based on a true story » ; les écrits publicitaires ou critiques commentent à loisir la réalité qui a inspiré les films, comme ce fut le cas pour « La guerre est déclarée » de Valérie Donzelli ; David Lynch donne comme titre à un de ses films « Une histoire vraie ».

Mais qui fabrique la vérité ? Celui qui a pensé et filmé une certaine réalité ou celui qui crée de la signification avec la réalité filmique qui lui est projetée ? L'auteur ou le spectateur ? Grâce à la suspension et la torsion du temps qu'est la projection - s'énonce devant moi au présent ce qui a été exprimé et fabriqué ailleurs hier - le cinéma m'aide à décrypter un monde par essence volatile et complexe, m'aide à rencontrer cet autrui si mystérieux.

« La vérité n'est peut-être pas le but, elle est peut-être la route ». (Chris Marker)

Cette route vers la vérité que nous nous efforçons de tracer, la réflexivité de la projection propose ensuite au spectateur de la prendre. Lui seul décide de comment s'y promener. L'histoire qu'il se raconte en chemin le révèle à lui-même et, en ce sens, est vraie. Merci aux équipes de Périphérie et des Rencontres qui œuvrent au quotidien à faire vivre des espaces où ceux qui dessinent les routes, ceux qui aident à les bâtir et les penser puis ceux qui les empruntent, peuvent confronter leurs vérités.

le Vrai / le Faux

> Corinne Bopp

Les nouveautés de cette édition : un festival plus tardif dans l'année et une programmation à suivre dans deux lieux à Saint-Ouen, à l'Espace 1789 du 23 au 27 novembre puis à Commune Image du 28 au 30 novembre. Deux très beaux endroits non seulement pour la découverte des films mais également propices à la convivialité et à l'échange... Et même à l'organisation d'une fête d'anniversaire de Périphérie !

Nous vous proposons cette année des films qui jouent sciemment avec la croyance du spectateur, qui l'interrogent, la font vaciller, provoquant le délice du doute. Il est exigé du documentaire qu'il porte, même partiellement, une vérité. Ici le jeu avec cette injonction, pour peu qu'il soit transparent au film, que l'on soit du côté du questionnement et non de la tromperie, recèle des trésors fructueux de possibles.

Nous accueillons également la cinéaste new-yorkaise underground Su Friedrich. Nous nous sommes attachés à ses films les plus personnels, tournés en 16 mm, des films exigeants et pleins d'humour, où elle sonde avec beaucoup de sensibilité ses rêves et ses révoltes. En réalisant les versions françaises et en l'invitant à donner une masterclass, nous voulons partager notre découverte enthousiasmante de son œuvre singulière. De nombreux ateliers et rencontres animent cette édition et nous sommes heureux d'accueillir pour leurs avant-premières Kaveh Bakhtiari (*L'Escale*) et Mariana Otero (*À ciel ouvert*).

Enfin, pour les 30 ans de Périphérie, nous vous convions à un parcours de films produits et accompagnés par l'association depuis les débuts. C'est pour nous l'occasion de rendre un nouvel hommage au compagnonnage chaleureux et constant de Jean-Patrick Lebel, cette fois en revenant sur son rôle de producteur, après la soirée du 16 novembre 2013 où nous avons pu montrer deux œuvres importantes de sa filmographie : *Calino Maneige* et *Notes pour Debussy*.

Du livre au film, Jean-Patrick Lebel

> Emile Breton

En 1971, les Éditions sociales publiaient le livre manifeste de Jean-Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie*. On ne relira peut-être pas sans sourire ce livre. C'est qu'on jargonnait pas mal à l'époque et les traces en restent dans cette écriture. Tous ceux qui ont connu Jean-Patrick Lebel et ont aimé son humour n'y retrouveront guère de traces de son joyeux appétit des jeux de mots. Mais à sourire aujourd'hui du haut d'une connaissance acquise au fil des ans, on oublierait l'essentiel : à partir de cette lecture, des débats qu'elle suscita, des rencontres qu'elle permit, plus d'un se rendit compte qu'on pouvait faire du cinéma non plus en aveugle mais en envisageant les effets qu'un film pouvait avoir sur ceux qui le recevaient, les spectateurs. Des critiques aussi apprirent à lire autrement les films. Je le sais pour avoir participé à cette aventure de la commission cinéma de la *Nouvelle Critique*.

Ce furent de belles années pendant lesquelles il ne s'agissait pas seulement de critiquer tel ou tel film, mais de tenter de voir vers où allait ce cinéma que tous aimaient tant. Des années de confrontation où étaient interrogés des cinéastes comme Rivette, les Straub, Allio, bien d'autres, où des dossiers s'ouvraient, points de vue s'enrichissant mutuellement, sur un film comme *Tout va bien* de Godard, ou des tendances repérées dans la production du temps.

Ainsi traitait-on de films (on parla de "série Z") qui, se voulant politiques visaient le grand public et le succès commercial. Qui avaient été réalisés comme si, précisément, ce débat sur "cinéma et idéologie" n'avait jamais eu lieu.

Ces années-là furent brèves : à la fin des années quatre-vingt, la direction du parti communiste qui avait contribué jusque-là au financement de la *Nouvelle Critique* siffla la fin de la récréation. Ces hérétiques, et pas seulement en cinéma avaient assez joué. La commission cinéma cependant avait essayé et les idées qui l'avaient vu naître, fructifier. Plusieurs de ses membres, dont Lebel, Eisenschitz, Fieschi, joignant la pratique à la théorie avaient avec d'autres venus de différents horizons rejoint UNI-CI-TE, unité de production cinématographique au service des municipalités communistes et des organisations de gauche.

Jean-Patrick Lebel allait ensuite diriger le service audiovisuel de la Maison de la culture de Bobigny, préfiguration de Périphérie. Mais on n'est pas là pour détailler une biographie. Juste pour dire que celui qui

s'était, avec son livre, engagé si avant dans cette recherche sur les non-dits du cinéma ne pouvait que la poursuivre dans sa pratique. Aussi allait-on retrouver trace, dans les films qu'à partir de là il réalisa, des idées défendues dans *Cinéma et idéologie*.

Pour ne prendre que deux exemples, on retiendra *Nasdine Hodja au pays du business* (1984), qui, loin d'être un documentaire de plus sur les "jeunes de banlieue" est la tentative de partager avec eux des aventures et un imaginaire trop souvent dévoyé et cela dans la proximité avec ceux qu'il filme.

Il en va de même pour *Notes pour Debussy* (1988) lettre ouverte du cinéaste à Jean-Luc Godard à partir des "Quatre mille" à La Courneuve où celui-ci, vingt ans plus tôt avait tourné *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, qui est d'abord quelque chose comme un état des lieux de la banlieue parisienne à un moment donné de son existence. Où la présence de Marina Vlady, qui avait été la protagoniste de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, témoin ici en quelque sorte d'un passé autrefois filmé ne fait qu'ajouter une note de nostalgie. Documentaire, donc, puisque tous les interlocuteurs de Lebel sont des habitants de ces "Quatre Mille", mais beaucoup plus que cela, une réflexion sur ce qui a pu advenir des rêves de ceux pour qui on avait voulu bâtir les "cités de l'avenir". Dans "l'Avertissement" qui ouvre *Cinéma et idéologie*, Lebel écrivait en 1971 : « [Cet essai] cherche à comprendre comment les films "prennent" un sens et comment par conséquent ils produisent un certain effet idéologique engendré par le processus idéologique dont ils sont le théâtre et le résultat. » De la même façon, à La Courneuve il s'attacha, et non pas tout seul, mais avec les habitants mêmes qu'il rencontrait dans les lieux où ils vivaient, faire "prendre sens" à ce qu'il découvrait, sur les pas de Godard, des bouleversements que ce petit coin de terre avait vécus.

Ainsi comme il avait su, écrivant, désigner les signes qui donnaient sens à un film, Jean-Patrick filmant montrait dans sa pratique qu'on pouvait tout de même les mettre en œuvre pour les maîtriser. Une belle leçon de vie.

De l'art du mensonge révélateur

> Caroline Zéau

Plus que jamais aujourd'hui, le spectateur de cinéma est taraudé par le problème de la vérité de ce qu'il voit sur un écran car les technologies numériques, les potentialités (et les fantômes) de l'image virtuelle, et aussi les tromperies de l'image médiatique, lui ont fait perdre sa capacité à juger de la véricité des représentations du monde qui lui sont proposées. A telle enseigne, le documentaire est doublement tenu de dire vrai car, comme le souligne Egdar Morin en 1980, « le cinéma qui se pose les plus graves et les plus difficiles problèmes par rapport à l'illusion, l'irréalité, la fiction, est bien le cinéma du réel, dont la mission est d'affronter le plus difficile problème posé par la philosophie depuis deux millénaires, celui de la nature du réel ». Mais même le documentariste ne peut être tenu à l'impossible et la vérité n'est pas là, dans le monde, à attendre qu'il la saisisse ; elle procède d'une médiation, d'un processus de connaissance, « d'un dispositif épistémologique »¹.

Corrélativement au paradigme de la relation entre documentaire et fiction, celui du rapport entre le vrai et le faux au cinéma mérite d'être historiquement mis en contexte, comme le fait Georges Sadoul évoquant les « actualités reconstituées » de Georges Méliès dans le premier tome de son *Histoire générale*. Replaçant l'idée de l'actualité reconstituée dans le contexte des usages de la presse de l'époque, il rappelle que la photographie y était encore rarement utilisée et que lorsque c'était le cas, « on utilisait sans aucun scrupule les figurants et le photomontage pour reconstituer des scènes [...] qu'il ne s'était trouvé en réalité aucun photographe pour enregistrer ». « Ces reconstitutions, ajoute-t-il, acceptées comme telles, ne choquaient nullement et étaient même reproduites dans des ouvrages historiques sans qu'on prît la peine de souligner qu'elles n'étaient pas authentiques. Puisqu'un tel état d'esprit était à cette époque universel, puisqu'on n'avait pas encore admis que seuls étaient valables les documents photographiques pris sur le vif, le cinéma devait, tout naturellement, se mettre, lui aussi, à reconstituer l'actualité. »²

Montage, collage, recréation, reconstitution, tels furent donc d'abord les moyens employés au cinéma pour atteindre la vérité qui échappe. « C'est le documentariste qui tient la main aux événements et non le contraire » a écrit Jean Painlevé, dont les films étaient tout à la fois des

poèmes et des films scientifiques. « Peut-on, d'autre part, ajoute-t-il, appeler documentaire un film exposant, à l'aide de reconstitutions, les théories, conceptions, idées, observations admises ? Si non, il n'y aurait que les actualités prises sans la moindre préconception et projetées sans montage qui permettraient un documentaire - et à condition que l'esprit se dégageant du film reconstitue celui de la prise de vue. Or avec des documents on ne peut faire un documentaire qu'après de profonds remaniements de ces documents et en utilisant parfois des truquages. » (*Du faux dans le documentaire*, 1938).

Il ne faut donc pas s'étonner qu'il ait semblé présomptueux voire dangereux de prétendre, à la faveur d'une révolution technologique, celle du cinéma direct, toucher la vérité sans le recours à ces subterfuges qui sont autant de vecteurs d'approche, d'interprétation et de réflexion. Pouvoir filmer tout sans entraves et ainsi livrer la vérité au cœur des images, était-ce cela l'ambition du Cinéma Vérité ? *David Holzman's Diary* de Jim McBride, et *L'Évaporation de l'homme* de Shohei Imamura, produits la même année (1967), entendent mettre en garde contre les prétentions d'un tel cinéma et la croyance qu'il suscite (« *You believe what the God said ?* » nous demande-t-on dans le dernier) démontrant que celui-ci pouvait produire le faux aussi bien que le vrai, le vice aussi bien que la vertu. Et en tout cas, le cinéma documentaire ne peut produire que le « sens figuré » du réel, car le « sens propre », nous dit Michel de Certeau, reste introuvable dans le réel : le sens propre c'est la fiction.

Les pionniers du cinéma direct, loin de prétendre détenir la vérité, connaissaient l'ambivalence de leur art et ont inventé les mensonges révélateurs dont tout art a besoin (comme nous le dit Orson Welles dans *F for Fake*). Montage, collage, recréation, reconstitution, tout s'y retrouve autrement : « Le direct est le contraire du simple immédiat, écrivait Louis Marcorelles, il réinstalle la médiation réelle qui s'élabore dans toute entreprise authentique de connaissance » (1964). Ce qui est vrai, c'est donc cette entreprise de connaissance, cette volonté d'expérimenter par le cinéma le passage entre le vrai et le faux, qui, nous dit Deleuze, est toujours dans l'image : « *Le vrai c'est pas l'essence*, disait-il à ses étudiants, *c'est la distinction de l'essence*



F for Fake



Hinterland



Native American

et de l'apparence, c'est la distinction du réel et de l'imaginaire (...) la distinction du réel et de l'imaginaire, de l'essence et de l'apparence, c'est dans l'image qu'elle doit se produire, en effet on n'a pas de moyen de sortir de l'image, donc c'est dans l'image que se produit la distinction aussi bien que la confusion. »³

Pour passer de l'un à l'autre - du vrai au faux ou inversement - le cinéaste peut, en toute connivence, se jouer de la croyance du spectateur, comme le font McBride, Imamura ou John Smith dans le faux tournage de *The Girl Chewing-Gum*. Et même de celle de ses personnages, comme dans le vrai-faux casting organisé par Mohsen Makhmalbaf dans *Salam Cinema*. Mais parfois, c'est le faux dans la réalité qui devient la réalité de référence. Il s'immisce ou surgit des mots et des images sans que rien ne nous y prépare. Dans *Hinterland* de Marie Voignier, un immense dôme métallique, dans une ancienne base militaire russe en Allemagne de l'Est, abrite une fausse île tropicale dotée d'une « immense mer du sud », d'une « authentique » porte balinaise, d'une végétation tropicale « sans serpents ni malaria », et d'un ciel bleu azur rectangulaire aux nuages immobiles. Au fil des entretiens, sobrement filmés, des responsables du site touristique et des habitants du village voisin, la prégnance du faux dans la réalité s'impose, au point que le nom du village, Krausnick, et celui de « Tropical Islands » sont devenus interchangeable. Le cheminement du spectateur, dont la crédulité est mise en crise, ressemble alors à la quête du Mokélé-Mbembé...

Dans *Touch* de Shelly Silver, un homme invisible se raconte à la première personne, en voix over sur des images de Chinatown où il revient après 50 ans. Il raconte l'exil, l'enfance, les errances de la mémoire, les hors-champs de l'histoire qui rendent l'imaginaire nécessaire pour combler les trous de l'existence, pour rendre visible. Les paroles qu'il énonce sont sous-titrées en chinois et en anglais - mais certaines phrases écrites ne sont pas prononcées par lui. La réalisatrice contourne le problème de la vérité en nous plaçant, nous, spectateurs, à la place de celui qui parle, en nous invitant à voir par les yeux de celui dont elle fait le portrait en creux : nous faisons l'expérience de ce qu'il voit et cette expérience est vraie, peu importe que l'homme existe ou non.

« *I'm on a ruthless search for the lie that reveals the world* » peut-on lire dans un sous-titre (mais qui le dit : l'homme ou la cinéaste?).

Le mensonge peut-il être plus révélateur que la vérité? Et que reste-t-il alors de la redevance au réel qui distingue le documentaire ? En guise de réponse, Vinzenz Hediger propose de penser le documentaire comme système expérimental, c'est-à-dire, comme dans un laboratoire, le couplage d'éléments hétérogènes capable de produire un résultat inattendu : même si le protocole est artificiel, le résultat est vrai. « *La proposition du documentaire comme système expérimental, ajoute Hediger, est une démarche thérapeutique pour approcher le problème de la crise du spectateur dans un cadre ouvert* »⁴.

Ainsi le film qui monte, colle, recrée, reconstitue, produit-il un discours véridique, constitué de moments de vérité identifiables par le spectateur : expérience sociale, artistique ou scientifique, le documentaire pêche parfois le faux pour atteindre le vrai.

.....

1. Conférence de Vinzenz Hediger, *Le documentaire comme système expérimental : Quelques leçons épistémologiques sur le cinéma de « non-fiction »*, avril 2012.

2. G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, tome I, 1946, p. 328.

3. La voix de Gilles Deleuze en ligne sur le site de l'Université Paris 8, cours 45-08/11/83.

4. Ibid 1

L'Évaporation de l'homme

de Shohei Imamura

Né à Tokyo en 1926, Shohei Imamura a été l'assistant d'Ozu au début de sa carrière. Parmi ses principaux films de fiction : *La Femme insecte* (1963), *Désir meurtrier* (1964), *La Ballade de Narayama*, Palme d'or à Cannes en 1983 et *Zegen* (1987). En 1967, il tourne *L'Évaporation de l'homme*, qui soulève une vive polémique au Japon sur le droit de filmer et les limites du Cinéma Vérité. Il réalise ensuite plusieurs documentaires, pour le cinéma : *L'Histoire du Japon raconté par une hôtesse de bar* (1970) ; puis pour la télévision : *En suivant ces soldats qui ne sont pas revenus* (1971), *Muhotmatsu revient au pays natal* et *Ces dames qui vont au loin* (1973).



L'Évaporation de l'homme

« J'avais derrière moi plusieurs films de fiction, dont *La Femme insecte*, quand j'ai tourné *L'Évaporation de l'homme*, mon premier documentaire. *La Femme insecte* reposait sur une enquête, et nous nous étions aperçus, avec mon co-scénariste, une fois le film terminé, que cette enquête restait la partie la plus intéressante. J'avais rencontré beaucoup de gens, la tenancière de maison close qui m'a servi de modèle, sa famille, ses proxénètes, et je notais ce qu'ils me disaient.

Plus j'avancais dans les interviews, plus je relisais mes notes, plus je découvrais des contradictions dans leurs déclarations. La femme, en particulier, mentait. Il y avait aussi tout ce qu'elle ne disait pas et qu'il me fallait comprendre. C'est en relisant mes notes que j'ai compris, par exemple, son attachement à son père défunt et au dieu de sa montagne natale. Ces notes contenaient quelque chose que j'ai du mal à définir, qui ressemble à une fine lame de rasoir, quelque chose de

fragile, de trompeur, quelque chose qui brûle quand on s'en approche, quelque chose de sûr, de vrai. On pourrait appeler ça une vérité, ou la réalité. A chaque étape de la réalisation (scénario, tournage), il y avait une déperdition de cet élément. Il était dans l'enquête. C'est dans les notes préalables que l'on percevait, parfois, les profondeurs du cœur humain. Est-ce là que réside la force du documentaire alors même qu'il ne peut filmer que l'apparence? Bien avant cette expérience, j'avais commencé à sentir en moi l'envie de démasquer les drames enfouis dans chaque individu. J'ai donc entrepris *L'Évaporation de l'homme*, j'ai mis plus d'un an à le faire, avec peu de moyens et beaucoup de tourments.

Dans les années soixante, la presse parlait souvent des disparitions. Trois cent mille personnes s'évaporent chaque année au Japon. Je me demandais pourquoi. Cela m'intriguait. Je suis allé à la préfecture de police rencontrer les fonctionnaires affectés aux disparus. Ils avaient les photos des cadavres non identifiés, ils les confrontaient avec les avis de recherche qu'ils recensaient dans un fichier. Et, dans ce fichier, je suis tombé sur un certain M.Oshima.

Le cas de M.Oshima, employé d'une entreprise des bas quartiers de Tokyo, n'avait rien de dramatique. Il avait emprunté de l'argent à l'entreprise, l'avait dépensé, ne pouvait pas rembourser, et il avait disparu, c'est à peu près ce qui avait dû se passer. Toujours est-il que l'avis de recherche avait été lancé par sa fiancée, et ça c'était rare. Elle s'appelait Yoshie. J'ai décidé de partir à la recherche de M.Oshima, avec la collaboration de Yoshie. Nous avons la ferme intention de retrouver Oshima, de reconstituer la vérité de la disparition, la vérité du personnage. Pour y parvenir, il n'y avait pas de scénario à proprement parler, mais, avant chaque prise de vue, nous discutons de la situation. Avant que je sois obligé d'intervenir à l'image, c'est un acteur, Tsuyugushi, qui était chargé de mener l'enquête. Et puis, en cours de route, le film change de direction.

Yoshie tombe amoureuse de Tsuyugushi. Un vrai coup de foudre. Tout naturellement, la caméra s'y intéresse. D'abord, ils sont assis sur une plage, et ils bavardent. Nous avons mis des micros partout, plusieurs cameramen sont cachés, prêts à filmer. A ce moment-là, Tsuyugushi est un imposteur : il est de connivence avec le réalisateur, seule Yoshie ignore qu'on la filme. Plus tard, ils sont dans une auberge. Yoshie prend la main de Tsuyugushi et lui avoue son amour. Ils ne savent ni l'un ni l'autre qu'ils sont filmés. Comme Tsuyugushi était fiancé, ou marié, à une autre femme, ces séquences l'ont beaucoup tourmenté. Le tournage commençait à le perturber. Lui, acteur professionnel, semblait oublier son rôle pour devenir un homme ordinaire, pendant que Yoshie, la jeune fille, se transformait en actrice. C'était à se demander si elle n'avait pas tout le scénario en tête tant elle répondait à notre attente. Car plus nous avançons dans notre enquête, plus Yoshie se détachait d'Oshima. Ce qu'elle découvrait de lui la

choquait. Se mettant à le considérer comme un salaud, elle avait de moins en moins envie de le retrouver. N'ayant plus tellement envie de le retrouver, elle devait se forcer pour continuer à le chercher parce qu'elle se sentait obligée de mener le film à son terme. Elle devait faire semblant. Elle devait jouer un rôle. C'est ainsi qu'au milieu du tournage la frontière entre le documentaire et la fiction est devenue de moins en moins nette. Cela se voit couramment dans la vie. Le mari joue le rôle du mari, et la femme celui de l'épouse, alors que le cœur n'y est plus. La vie, c'est une fiction.

À plusieurs reprises, avec mon équipe, nous nous sommes interrogés sur les limites du droit de filmer la vie privée. Etions-nous allés trop loin ? Nous avons tourné en cachette des séquences extraordinaires, devons-nous les couper ? C'était une véritable angoisse. Mais, dans l'ensemble, nous sommes allés très loin. Il y a des séquences que nous n'avons pas conservées, comme celle où le « souteneur » de Sayoko, la sœur de Yoshie, parle d'elle en des termes très vulgaires. Si nous nous sommes permis d'aller aussi loin avec Yoshie, c'est que nous savions qu'elle jouait son rôle. D'autre part, elle était payée, nous pouvions la considérer en ce sens comme une actrice. Yoshie était furieuse quand elle a vu le film la première fois. Mais cela n'a pas duré longtemps. Deux ou trois jours après la projection, nous avons déjeuné ensemble, et depuis, nous ne nous sommes pas perdus de vue. Je sais que pour beaucoup, *L'Évaporation de l'homme* reste un film discutable. Il paraît que Jean-Luc Godard a parlé de scandale. Était-ce péjoratif ou a-t-il simplement voulu dire qu'on aurait pas pu tourner un tel film en France ? Il faudrait le lui demander. C'est affaire de morale. Je reste convaincu, de toute façon, que l'on ne peut pas tout filmer.(...)

Il serait inconcevable de réaliser aujourd'hui *L'Évaporation de l'homme*, qui traite de la nature humaine, de l'ambiguïté de l'être. Pour le documentaire, il faut désormais compter avec la télévision (NHK a un budget consacré à ce genre de film), et la télévision tolère mal certains sujets. » Difficile, par exemple, d'envisager de traiter le problème des centrales nucléaires et de la radioactivité. Mais aussi, à soixante ans passés, je ne me sens plus capable de tourner des documentaires. Cela demande tant d'énergie, cela représente tant de souffrance.

Propos de **Shohei Imamura** recueillis avec le concours d'Hiroko Govaers. *Cinéma du réel* de **Marie-Christine de Navacelle** et **Claire Devarrieux**, Éditions Autrement (Paris, 1988).

Japon, 130', 1967, 35mm, prod. Art Theatre Guild/Imamura Productions, dist. Baba Yaga Films

David Holzman's Diary

de Jim Mc Bride

C'est un faux documentaire donc, à une époque où D. A. Pennebaker, Richard Leacock, les frères Maysles, Robert Drew, Frederick Wiseman écrivent le réel avec leurs caméras et une diabolique science du montage - ce que l'on souligne systématiquement pour le dernier, trop rarement concernant les premiers cités. Le film est autant une déclaration d'amour au « cinéma direct » qu'une brillante moquerie envers lui. Ainsi, alors que le dispositif et le personnage sont en crise, les mots fusent en direction de la caméra : « *Qu'est-ce que tu veux ? Tu ne me montres rien qui veuille dire quelque chose !* » *David Holzman's Diary* s'avère ainsi une méditation burlesque sur l'opacité du réel et délivre l'idée poétique que cette quête de la vérité passe par la subjectivité et la déréalisation. La richesse de la relation son/image - sur le mode de la désynchronisation - le souligne, tout comme les expérimentations visuelles, tels ces ralentis rêveurs ou l'usage d'un objectif *fish eye* lors d'une séquence filmée en plongée complète. La vérité ne s'obtient ni ne se décrète, elle se cherche, on part à sa rencontre, et quand on la tutoie, la bougresse se dérobe.

On accole souvent au *David Holzman's Diary* l'étiquette de premier « documenteur », terme, soit dit en passant, assez idiot. Particulièrement pour ce film, tant celui-ci produit avant tout un dialogue permanent entre les instances dites « documentaires » et « fictionnelles » qui se nourrissent dans une sorte de perpétuelle indécision. S'il y a bien pastiche du documentaire, cela vaut autant comme mystification fictionnelle : l'intérêt se situe évidemment dans l'interstice et la rencontre. Le long et somptueux travelling porté sur des visages âgés rangés sur les bancs d'un parc semblent l'émanation animée de la photographie documentaire, alors que le dispositif voyeuriste (la voisine d'en face scrutée et fantasmée) rejoue *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*, 1954) d'Alfred Hitchcock, dont l'affiche de *Suspicion* (*Souppçons*, 1941) orne l'appartement de notre David Holzman. Un autre adage godardien fait son chemin : « *La caméra, c'est le doute.* » Chaque élément contenu dans *David Holzman's Diary* se prolonge par une donnée cinématographique : une fenêtre devient un écran, un visage une image, le regard un projecteur, un être un personnage, comme cette incroyable conductrice d'une totale impudeur et à la langue particulièrement crue.

Arnaud Hée, critikat.com, *Ceci est un film*, 19 juillet 2011 (extraits).

États-Unis, 74', 1967, tourn. 16 mm, proj. vidéo, prod. Jim McBride/Paradigm Films, dist. Survivance



David Holzman's Diary

F for Fake

de Orson Welles



F for Fake

Le montage, magie du cinéma

Welles se présente d'emblée, dès l'ouverture du film, comme un magicien, celui qui tient toujours le fil d'une magie du cinéma. Ainsi, dans toute la première partie avec Elmyr de Hory, il n'y a jamais deux personnages dans un même plan. Il faudra pour cela attendre la scène entre Welles et Reichenbach, au restaurant. Tout ce qui traite des faussaires est constamment truqué : c'est le montage qui fabrique tous les dialogues.

F for Fake avait pour premier titre : ? un point d'interrogation ! Car l'enjeu du film, c'est le cinéma lui-même. Luca Norcen l'indique aussi, disant : « *Dans F for Fake (...) la ruse, le mensonge, la mascarade, réelle ou métaphorique ne sont pas seulement dans le film, mais sont le film, son architecture énigmatique, sa logique...* ». Ainsi, la traduction française de *F for Fake* en *Vérités et mensonges* ne convient pas, puisque le mensonge, pour autant qu'il est de la fiction, ne contredit pas qu'il y ait de la vérité.

De fait, l'art dont un film fait vérité ne dépend pas nécessairement de l'auteur authentique des rushes : Welles montre avec ce film qu'à ses yeux, l'art d'un film procède autrement plus du montage que du filmage. Mais en définitive il dit aussi combien peu importe qui signe le film : seul compte le film, l'art de chaque film.

Après avoir procédé à ce démontage de la dialectique classique du sujet et de l'objet, après nous avoir fait buter sur l'image de la

cathédrale de Chartres, qui est l'image irréductible, image d'une image, à elle-même sa propre image, Welles engage la marche du film hors de l'heure où rien de faux ne devait être dit.

Welles a donc fait table rase de toute illusion sur la technicité du cinéma, mais au rythme d'un tour de prestidigitation : le film entre ensuite dans la cadence d'une pure fiction, celle de la rencontre entre Picasso et Oja Kodar. Picasso figure l'artiste en train de scruter tout ce qui du monde s'offre à son regard, à travers les persiennes. Puis la scène de duo - Welles et Oja en chapeaux et capes noires contre la blancheur sans profondeur d'un simple mur - dispose une idée de l'amour, qui serait métonymie du monde dès que cette idée, par l'évocation brève des arabesques des corps, est captée par le cinéma. La magie de la fiction ne relève plus là d'une illusion propre à la technicité du cinéma, mais uniquement de l'art du film.

Welles montre de façon effective et non pas seulement didactique, que l'illusion et la magie du cinéma ont à voir avec un art singulier de la fiction, et ne sauraient être confondues avec un simple spectacle.

Dimitra Panopoulos, artcinema.org, *L'art du cinéma (7)* (extraits).

France-Iran, 85', 1975, 35mm, prod. Les Films de l'Astrophore/Saci, dist. Documentaire sur grand écran

The Girl Chewing-Gum

de John Smith

John Smith part du quotidien pour à la fois déclencher une fiction et dévoiler cette opération illusoire. Il s'inscrit donc autant dans l'école britannique du cinéma structurel-matérialiste - comme ses camarades du *London Film-Makers' Co-op*, que dans la lignée critique ouverte, dans les années soixante, en France, par Henri Lefebvre, Roland Barthes, Michel de Certeau ou Georges Perec.

Ce qu'aborde ici le cinéaste, c'est le fameux tourment inhérent à l'œuvre perecquienne : « *Ce qui se passe vraiment, se demande Perec, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?* ». John Smith, pour ainsi dire, serait un Perec du cinéma, un Perec de Londres, aussi bien avec son esprit ludique qu'avec sa sensibilité à l'« infra-ordinaire ». Tandis qu'il prête l'oreille à ce « bruit de fond », le cinéaste charge son film d'une double description : description mécanique et humaine, objective et subjective, visuelle et verbale. En réduisant les puissances du cinéma à la description, il réalise un film, à peu près avec le même geste de l'auteur de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) qui s'installe dans un café de la place Saint-Sulpice, essayant de regarder, énumérer et décrire tout ce qu'il voit.

Kentaro Sudoh, alterrealites.com, *Le Besoin de quotidien : Unusual Red Cardigan* de John Smith (extraits)

Angleterre, 12', 1976, 16 mm, prod. Royal Art Academy, dist. Light Cone



The Girl Chewing-Gum

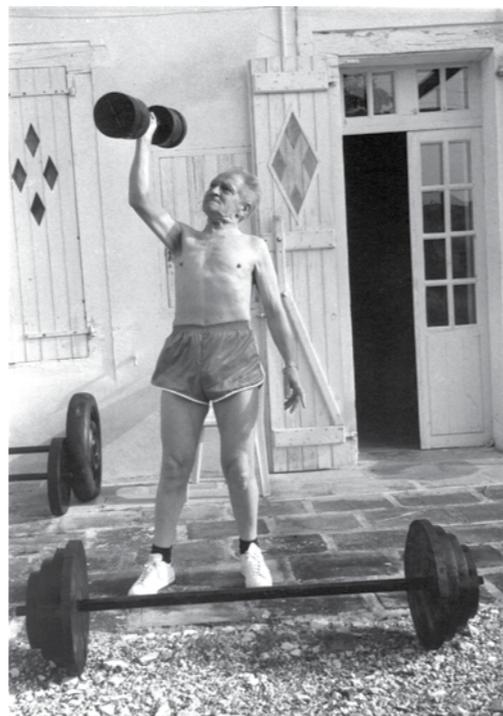
Un petit prince

de Radovan Tadic

Si Dada « *dépasse les limites de chaque discipline : que son effort consiste à semer la confusion dans les genres et à réduire les frontières dressées entre l'art, la littérature, voire les techniques... pour en faire un assemblage homogène, cohérent en lui-même et ne souffrant la critique que de son seul point de vue* », alors mon film est le seul documentaire dadaïste sur un personnage dadaïste qui, depuis les années vingt construit à son insu une œuvre de cette période, et ceci depuis plus de cinquante ans : il s'agit de « Son Altesse Sérénissime le prince Ansaldi, le plus grand écrivain, poète et philosophe, ingénieur, architecte, peintre et inventeur français, inconnu ».

Radovan Tadic

France, 37', 1983, tourn. 16 mm, proj. vidéo, prod. M 87 production, dist. Radovan Tadic



Un petit prince

Premiers mètres

de Pierre Oscar Lévy

Pierre Oscar Lévy présente ici les tous premiers films tournés par de grands maîtres du documentaire. De Joris Ivens à Nagisa Oshima, en passant par Jean Rouch, qui fit ses premières armes à Paris, lors de l'Exposition coloniale de 1931. Ces œuvres précieuses, de quelques mètres de pellicule, le plus souvent muettes, sont commentées par Patrick Brion.

Un pastiche dans l'esprit de « A la manière de... », qui parodie avec humour les soirées de la Cinémathèque française.

France, 13', 1984, tourn. 16 mm, proj. vidéo, prod. Mallia films/BPI ; dist. Agence du court métrage



Premiers mètres

NY the Lost Civilization

de Dylan McNeil

NY (prononcez « Nih ») est un essai passionnant qui nous parle sur le ton de l'ironie post-moderne de notre civilisation pour mieux en révéler, à travers le prisme déformant du surréalisme, les fractures et contradictions au détour d'une vertigineuse réflexion qui amène celui qui s'y abandonne au bord de l'angoissant abîme de la pensée absurdiste - pour finalement mieux l'y pousser.

Paris Hilton (propos recueillis par Dylan McNeil)

États-Unis, 19', 1997, tourn. 16mm, proj. vidéo, prod. et dist. Dylan McNeil Sundance, compétition officielle 1997



NY the Lost Civilization

le Vrai / le Faux

The Unknown Secret of Sylvester Stallone

de Pascal Goblot

En 1976, Sylvester Stallone choisit les escaliers du Philadelphia Museum of Art pour tourner une des séquences emblématiques de son blockbuster *Rocky*. Quel secret la star américaine a-t-elle caché dans cette scène? 30 ans après, la vérité se révèle enfin.

« Moi seul sais pourquoi il a choisi ce lieu... et je vais vous le dire maintenant! Vous voyez cette fenêtre percée dans la façade avant du musée? M. Stallone voulait que cette scène soit visible... depuis cette fenêtre. Il voulait que son retour ait lieu sous les yeux de l'oeuvre la plus étrange de tous les temps. Depuis des décennies, des générations de chercheurs ont tenté de percer le mystère du *Grand Verre*. C'est un puzzle que personne n'a encore résolu. C'est peut-être la plus grande énigme... de l'art du XXème siècle. Enfin... on ne sait pas si c'est de l'art! Mais on sait qu'un jour... quelqu'un viendra! »
(Extraits du film)

France, 15', 2009, vidéo, prod. Moby Dick Films/Le Miroir



The Unknown Secret of Sylvester Stallone



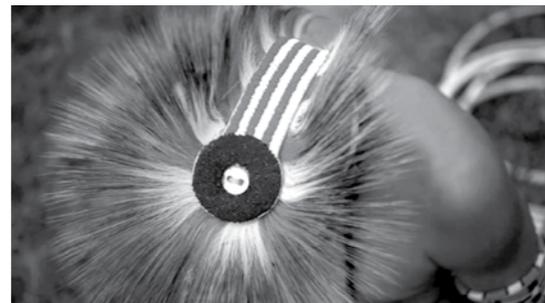
Native American

Native American

de Giulia Grossmann

Dans la forêt des Landes, en Gironde, un groupe de cowboys à fort accent gascon évolue dans un paysage de Far-West reconstitué. Un amérindien, un vrai, se trouve là, et fait tourner des cerceaux de couleurs dans une étrange danse rituelle. D'autres, à l'allure à peine moins authentique, bivouaquent dans les bois. Du saloon à la prairie, les colts frémissent et les regards ferraillent. À la frontière entre utopie et spectacle, entre récit historique et pure fiction, à quel jeu de rôles se livrent ces hommes et ces femmes ?

Giulia Grossmann introduit dans ses films une ambiguïté latente, laissant le spectateur dans l'expectative : à quel point les protagonistes sont-ils des acteurs ? Font-ils acte de confession ou de représentation ? Inutile de se risquer à trancher : c'est tout cela à la fois. Très peu scénarisés à l'avance, élaborés au hasard des rencontres et des différents degrés de confiance mutuelle, ses films se construisent par succession de portraits concomitants et de vécus



parfois contradictoires, où chacun est libre de choisir la façon dont il se représente. A la multiplicité des « réalités parallèles » exprimées répond celle des ressentis du film. Dans ses films, l'objet d'étude, à la fois insolite, marginal et symptomatique d'une quête de sens généralisée en Occident, nourrit la méthode de sa propre narration : son sujet devient son langage. Ils relèvent d'une démarche d'accueil, de porosité au contexte qui en font des projets éminemment expérimentaux.

Axelle Blanc

France, 26', 2012, vidéo, prod. French Kiss

Touch

de Shelly Silver

« Je cherche sans relâche un mensonge qui révélerait le monde. »

Le narrateur fictif de *Touch*, observant depuis sa fenêtre de Chinatown, opère un minutieux prélèvement sur le réel. Comme des lamelles de faits, de minces plaques membraneuses insensiblement déduites de la réalité.

« Qui peut mesurer la distance nécessaire de là-bas à ici, de lui à moi ? » murmure-t-il en scrutant un homme. Personne, doit-on répondre, si on le suit jusqu'au bout dans cette idée de « toucher de l'œil » qu'il distingue du toucher cutané. Dès lors que le cinéma est toujours à même les choses, la seule question que cinéastes et critiques doivent encore se poser n'est plus celle de l'écart entre le filmeur et le filmé mais celle de la configuration des éléments filmiques entre eux.

« Le monde s'évapore » prononce le narrateur à l'ouverture du film de Shelly Silver qui devient alors la conscience que l'objet, la rue, l'homme, le souvenir, n'obéissent jamais totalement à sa mesure, sa définition ou sa vision mis au point au cours d'un seul plan mais que l'objet, la rue, l'homme, le souvenir sont pris dans un mouvement déconcertant qui défie et désespère notre désir de les fixer.

Une première observation, et nous croyons cerner la loi à laquelle obéissent les phénomènes ; une deuxième fait éclater cette conviction parce que le phénomène est rebelle et cesse d'obéir rigoureusement à la première idée que l'on s'était faite de lui. Exactement comme en physique quantique, l'observation filmique influe donc sur le système observé : au cours de la mesure de l'objet, Shelly Silver comprend que sa présence, lorsqu'elle est par exemple aperçue par un passant qui la surprend en train de l'épier, modifie l'état de ce qu'elle observe. Le passant se voit ainsi figé par Shelly Silver en tant qu'observé inquiet, le poussant à se cacher derrière un coin de cabine téléphonique, se demandant vraisemblablement ce que peut bien lui vouloir cette caméra.

Mathieu Bareyre, *critikat.com*, *Reconceptions en temps d'amoralité*, Cinéma du Réel, 35^{ème} édition

États-Unis, 68', 2013, vidéo, prod. House productions

Cinéma du réel 2013 : Mention spéciale de la Compétition Internationale
Prix du Patrimoine de l'immatériel



Touch

Soirée *En Iran*

Close-Up et *Salam Cinema* ont rarement été mis en regard. Or il est évident que les deux films se parlent. Ils se parlent à la fois de cinéma et du vrai et du faux. Le premier, signé par Abbas Kiarostami met en scène Malkhmalbaf et surtout un ouvrier qui se fait passer pour lui pour être perçu comme un réalisateur sur le point de tourner un film. Le second est un film de Makhmalbaf lui-même qui met en scène le dispositif d'un casting pour mettre à l'épreuve le désir de cinéma de ses acteurs amateurs. Jusqu'où l'amour du cinéma peut-il être accepté ? Comment le faux peut-il servir au dévoilement de la vérité ? Comment le cinéma s'insère-t-il dans la réalité et qu'y change-t-il ? Enfin en quoi ces deux films pourraient-ils nous aider à définir les rapports entre documentaire et fiction ?

Stéphane Goudet

Close-Up (Nema-ye Nazdik)

de Abbas Kiarostami

Close-Up n'est pas l'œuvre d'un débutant. Quand il le met en scène en 1989, Abbas Kiarostami a déjà traversé plusieurs âges du cinéma iranien. Il est né à Téhéran en 1940 et a signé ses premiers films au tournant des années 70. Il vient de se faire remarquer par la critique internationale avec *Où est la maison de mon ami ?* et s'apprête à débiter le tournage d'un film tout-à-fait différent, quand il tombe dans la presse sur un fait divers étonnant.

Un jeune chômeur d'origine turque vient d'être emprisonné après avoir tenté d'escroquer une famille de la bourgeoisie de Téhéran. Au près d'eux, il s'est fait passer pour la vedette du nouveau cinéma iranien, Mohsen Makhmalbaf, un intellectuel engagé dans la révolution islamiste qui devient de plus en plus critique envers le régime et dont la popularité est immense d'un bout à l'autre du pays. Hossein Sabzian a profité d'une rencontre avec une femme dans un bus pour lancer son imposture. Il a ensuite proposé à la famille Ahankhah de les enrôler dans son nouveau film et leur a extorqué un peu d'argent pour sa production imaginaire. Abbas Kiarostami décide de raconter, sur le vif, cette histoire qui met en lumière l'attraction singulière du cinéma et de la poésie dans la société iranienne. Les promesses d'une carrière artistique semblent, à Téhéran, aussi envoûtantes qu'un destin de footballeur dans d'autres pays du monde.



Close-Up

Le témoignage que Kiarostami recueille dans la prison de Ghasr est bouleversant. Un pauvre jeune homme, épris de poésie, s'est mis à rêver d'une ascension sociale fulgurante, et le cinéaste du *Goût de la cerise* fait de sa confession le point de départ d'une mise en scène vertigineuse.

Laurent Rigoulet, *Télérama* du 22 décembre 2009.

Iran, 94', 1990, tourn. 35mm, proj. vidéo, prod. Kanoon/The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults, dist. Tamasa Distribution



Salam Cinema

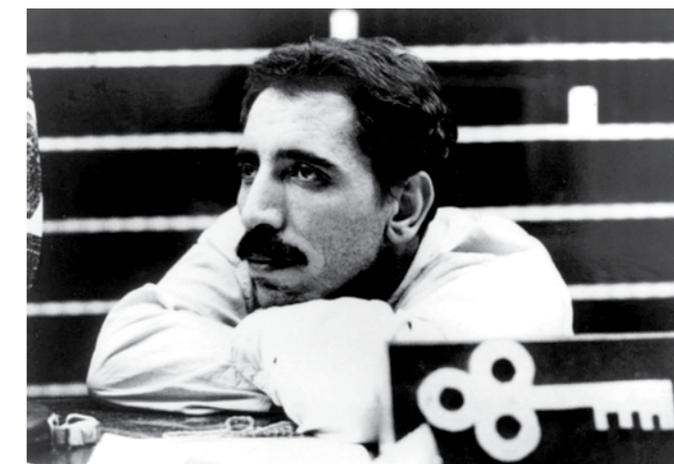
Salam Cinema (Salaam Cinema)

de Mohsen Makhmalbaf

Le cinéaste Mahmoud Chokrollahi décrit *Salam Cinéma* comme « un rêve collectif », une « étude anthropologique de la société iranienne ». Ainsi, au cours d'une succession d'auditions, soit collectives, soit individuelles, nous découvrons les aspirations d'un peuple opprimé qui grâce au cinéma s'évade dans un monde imaginaire, où chacun jouerait un rôle plus valorisant... Le cinéma de Makhmalbaf, dans ce film tourné comme un documentaire, tend un miroir à ces gens, un miroir cruellement lucide et parfois déroutant.

Difficile de déterminer en effet où s'arrête la mise en scène et où commence la réalité dans ces rencontres successives avec des amoureux du cinéma, des aspirants à la gloire et des curieux venus rencontrer l'un des maîtres du cinéma iranien. Le rapport entre le réalisateur et les apprentis acteurs est souvent fait de manipulation. Ce rapport de pouvoir s'instaure grâce à des dispositifs scéniques qui ressortent de l'expérience anthropologique : les acteurs doivent se tenir dans un cadre tracé au sol et doivent répondre aux injonctions du réalisateur, installé en position de force derrière un bureau. Un miroir dans la salle dépouillée renvoie l'image de la scène qui se déroule sous l'objectif de la caméra et de l'équipe de tournage.

A la sortie du film, dans une interview au magazine *Film International*, le cinéaste explique que le bureau est un symbole de pouvoir, tandis que le périmètre réservé aux acteurs correspond à la contrainte à



Salam Cinema

laquelle ils sont soumis, enfin le miroir (accessoire récurrent chez Makhmalbaf) représente la fonction du cinéma. Mais tout le dispositif rappelle également la situation des Iraniens dans un régime qui limite la liberté d'expression et teste la capacité de résistance des individus face à un système répressif.

Julie Remy, objectif-cinema.com

Iran, 75', 1995, 35mm, prod. Amoon/Green Film House, dist. Makhmalbaf Film House

Sélection Un certain regard, Cannes 1995.

Marie Voignier

Marie Voignier est une artiste qui vit et travaille à Paris.

Bêtes mythiques, entreprises factices, paradis artificiels : les sujets qu'elle filme révèlent son intérêt pour le tissage étroit du réel et de la fiction, des faits et du récit, de l'histoire et du mythe. Par la précision de ses narrations et de ses cadres, les coïncidences et ruptures entre parole et image, son travail éclaire la fonction des croyances communes, la manière dont elles se fabriquent, ou s'imposent. (lesinattendus.com)

Hinterland

Prélassons-nous quelques instants avec Marie Voignier sur la plage de *Tropical Islands*, qui fait l'objet d'*Hinterland*. De l'extérieur, ce microcosme miraculeux a l'air d'un énorme presse-citron allongé : un ancien hangar conçu pour une base aérienne qui abritait des milliers de soldats russes au temps de l'empire soviétique. Déserté par l'Histoire, il séduisit un spécialiste des croisières qui voulut le transformer en havre de paix. Il abrite donc désormais une mer (l'équivalent de quatre piscines olympiques), un ciel bleu immaculé haut de quelques mètres, un jardin tropical idyllique « *sans serpent ni bête dangereuse* », confirme un des acteurs. C'est de ce lieu apparemment parfait que Marie Voignier soulève toutes les contradictions. En interrogeant longuement son directeur marketing et son attaché de presse, elle en souligne l'atrocité cachée : comment ce monde est selon eux un paroxysme d'authenticité (la preuve, des ouvriers sont venus de Bali pour construire les huttes de chaume) ; comment ses managers l'érigent au rang de monument au « pacifisme », qui

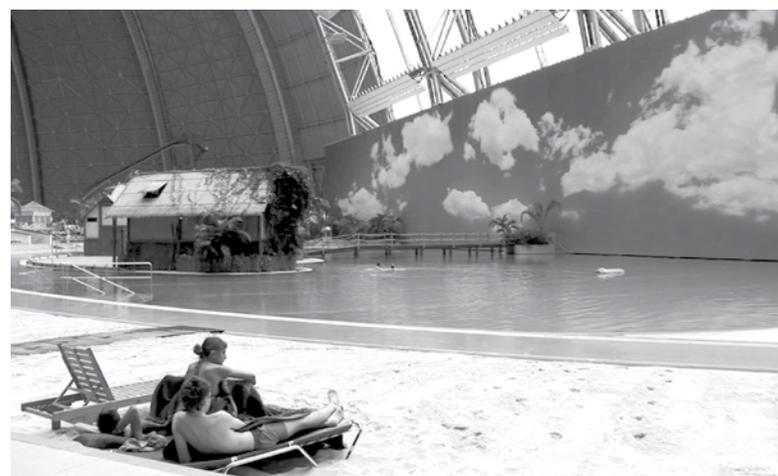
favorise l'entente entre les peuples (la preuve, il s'agit d'un ancien aéroport, certes militaire, « *mais les aéroports ne sont-ils pas les lieux même de la grande entente mondiale* », sussure avec fierté le directeur marketing) ; comment ses derniers, enfin, tentent de combattre les néonazis qui ne craignent pas d'entonner leurs chants guerriers dans les villages alentour. Pour le bienfait de l'humanité ? Non, bien sûr. Mais pour que ces relents fascistes ne dégoutent pas trop les touristes de venir plonger dans ces eaux azur. « *Tropical Islands est le produit spectaculaire de l'histoire, l'endroit d'un basculement d'un moment à un autre, d'un Etat (socialiste) à un autre (capitaliste), d'une conception du monde à une autre* », analyse l'artiste. Ce village d'Allemagne a traversé tous les contrastes historiques et les contradictions politiques des soixante dernières années. Un nœud qui fait sens à une époque où l'aspiration à la mobilité et à la pluralisation des activités de loisirs tente de s'affranchir des contraintes de l'espace et du temps.

Emmanuelle Lequeux, revue O2, n°54

France, 48', 2009, vidéo, prod. et dist. Capricci Films

Ce film a bénéficié de l'Aide au film court, le dispositif de soutien à la création, à la production et à la diffusion du Département de la Seine-Saint-Denis.

Prix des Médiathèques, FID Marseille 2009
Sélection DocLisboa 2009



Hinterland

L'Hypothèse du Mokélé-Mbembé



L'Hypothèse du Mokélé-Mbembé

Le Mokélé-MBembé est un animal qui vivrait dans les eaux d'un fleuve d'Afrique tropicale. Les villageois, qui affirment l'avoir vu, témoignent tous de sa taille gigantesque et de son corps recouvert d'écailles. Depuis des années, le cryptozoologue Michel Ballot rêve de le découvrir. Marie Voignier s'est attachée à suivre cette quête toujours vaine.

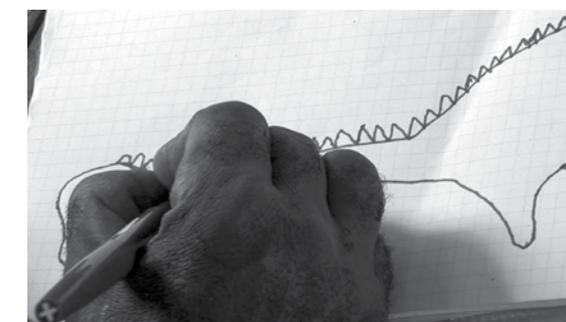
Si Michel Ballot a pu faire émerger en Marie Voignier un désir de film, c'est que, au-delà de l'intérêt de la réalisatrice pour la cryptozoologie, sa quête interroge notre imaginaire et bouscule nos certitudes. Marie Voignier explique : « *Depuis la fin du XXème nous sommes rentrés dans une ère des certitudes : la Terre a été entièrement explorée ; le monde est cartographié, numérisé. A la découverte des espèces s'est substituée leur préservation ; à la curiosité, les évidences* ». Avant d'ajouter : « *La cryptozoologie et les recherches de Michel travaillent les registres de la croyance, de la vérité et de la vraisemblance. Le champ des possibles devient immense, raison et imagination s'alimentent l'une l'autre dans une tentative d'inventaire des murmures du monde, de ses récits, de ses croyances. Le film n'apporte aucune réponse sur l'existence ou non de la bête ; ce sont les questions qu'elle soulève qui m'intéressent avant tout. Peut-on croire en l'existence de cet improbable Mokélé-Mbembé ? Peut-on faire confiance aux images ? Aux histoires ? Avec Michel Ballot, nous tournions un film et la mise en scène est parfois plus proche de la vérité de ses expéditions que les situations de cinéma direct, où la*

caméra ne se fait jamais oublier. Dans son journal filmé dont on voit quelques extraits dans mon film, il se met lui-même en scène, il est habitué à la caméra et à la représentation de soi, et nous avons vraiment travaillé cet aspect des choses. Il ne s'est jamais plaint des exigences très éprouvantes du tournage. Il s'est au contraire totalement impliqué dans l'organisation du film ».

Cédric Mal, Le blog documentaire, octobre 2012

France, 78', 2011, DCP, prod. Capricci Films, dist. L'âge d'or

Sélection FID Marseille 2011, DocLisboa 2011...



L'Hypothèse du Mokélé-Mbembé

© David Gorlis
Su Friedrich

Rules of the Road



Sink Or Swim

Su Friedrich, le chemin de l'émancipation

› Lynn Bell

Su Friedrich s'affirme comme l'une des plus importantes figures du cinéma expérimental américain contemporain car elle réussit une synthèse originale entre formes cinématographiques et expérience sensible que. Sa filmographie s'appuie sur une analyse féministe et lesbienne complexe des logos, rituels et institutions culturels, et des instances de pouvoir. Elle explore ces thématiques dans les espaces intimes de l'expérience émotionnelle que sont les rêves (*Gently Down the Stream*, 1981), la sexualité et la religion (*Damned If You Don't*, 1987), le mariage (*First Comes Love*, 1991), les ruptures sentimentales (*Rules of the Road*, 1993), l'adolescence (*Hide and Seek*, 1996), les relations familiales (*The Ties That Bind*, 1984 et *Sink or Swim*, 1990) la santé et la maladie (*The Odds of Recovery*, 2002).

Dès ses débuts dans le mouvement féministe de la fin des années 70, Su Friedrich a appliqué le slogan « *Le personnel est politique* » aux formes de narration d'écriture innovantes : « *On arrive à quelque chose d'universel en étant très spécifique (...)* Je pense qu'il faut partir de soi. » Cette singularité, que Su Friedrich cultive, ne l'empêche pas d'être également influencée par l'héritage moderniste des cinéastes expérimentaux structurels des années 70 (elle se réfère à des figures comme Hollis Frampton et Michael Snow). Son travail est novateur, accessible et beau : elle est connue pour sa maîtrise du noir et blanc et du tirage optique. « *A chaque nouveau film, je cherche à créer une expérience émotionnelle, ou « résonnante » - à travailler avec des histoires tirées de ma propre vie sur lesquelles j'éprouve le besoin de revenir, et dont je pense qu'elles sont partagées par beaucoup. J'essaie ensuite de trouver une forme qui rendra cette matière accessible, et qui procurera aussi au spectateur un plaisir cinématographique. Je me sens en cela proche des cinéastes structurels, car j'aime jouer avec le*

cadre, la surface, le rythme, les surimpressions, la répétition, le texte, et les autres éléments filmiques. »¹

Su Friedrich fréquente l'Université de Chicago puis, à la fin de ses études d'art et histoire de l'art, est diplômée d'Oberlin College en 1974. Du milieu des années 70 au début des années 80, à New York, elle fait de la photographie et gagne sa vie comme graphiste. Elle milite également bénévolement au sein d'organisations féministes, organise des projections et écrit dans les revues féministes *Downtown Review* et *Heresies : a Feminist Journal on Art and Politics*. Elle fréquente enfin le Millennium Film Workshop, un centre de production et de diffusion de cinéma expérimental important (et financièrement accessible), pour acquérir les outils du passage au cinéma.

Entre 1978 et 1982, Su Friedrich réalise six courts métrages dont *Gently Down the Stream* qui la fait connaître. Quoique certains de ces films soient inégaux en termes de ton et de technique, ils sont des étapes du développement de son style : utilisation saisissante du noir et blanc, choix de montage qui créent des connections à la fois rythmiques et conceptuelles, chocs entre valeurs de plans et mouvements d'appareil. Son premier film, *Hot Water* (1978), tourné en Super-8, est aussi une expérimentation sonore (elle travaillera ensuite sans son jusqu'à *The Ties That Bind* en 1984). *Hot Water* n'est plus distribué, mais des images de ce film ont été incorporées dans *Gently Down the Stream*. [...]

Ce dernier relève de ce que Su Friedrich appelle la logique « confuse » des rêves. *Gently Down the Stream* naît d'un retour de la cinéaste

.....
1. Scott MacDonald, "Su Friedrich" in *Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, Vol. 2, Berkeley, University of California Press, 1992

au journal de ses rêves tenu pendant 8 ans qui fait apparaître un trésor d'images personnelles dont la plupart traitent des conflits entre la répression exigée par une éducation catholique et le désir homosexuel. Dans un premier montage, elle condense 96 rêves en 40, avant d'arriver à 14 rêves dans la version finale, chaque rêve constituant un chapitre (Su Friedrich a d'ailleurs publié une petite version papier du film). Elle condense images et mots par grattage des lettres directement sur la pellicule, lettre par lettre ou mot par mot, faisant ainsi du langage un élément graphique dynamique amenant le spectateur à s'associer à la création de la syntaxe. Le silence du film, comme le dit Su Friedrich, fait en sorte que le spectateur « *entend toutes les voix sauf celle d'un narrateur enregistré* ». La tension de la trajectoire des mots combinée au contrôle attentif des mouvements dans le cadre (grâce au tirage optique) crée un rythme qui semble flotter au-dessus des images d'eau qui imprègnent le film et auquel fait écho la chanson qui a inspiré le titre : « *Rame, rame, rame sur ton bateau / Doucement le long du courant / Gaiement, gaiement, gaiement / La vie n'est qu'un rêve* ». Bien que non-linéaire, le film progresse de l'obscurité à la lumière, de la colère et de la culpabilité à la libération. Le premier rêve ouvre le film sur un intérieur domestique tandis que les images fantômatiques d'une Madone palpitent sur l'écran. Le film se termine avec des colibris « *qui frétilent sur ma langue* », en une danse anarchique et joyeuse de mots et de lettres grattés sur les images d'eau et de lumière scintillante.

« *J'ai choisi de travailler sur les rêves qui m'ont le plus troublée, ceux qui exprimaient mes peurs, mes angoisses et mes désirs les plus profonds* ». En se concentrant sur ses conflits les plus intensément personnels, Su Friedrich travaille aussi les questionnements politiques et sociaux

que sont la sexualité, le féminisme et la religion, par l'usage d'images à la fois troublantes et malicieusement ironiques.

Deux autres films moins connus, réalisés à la même période, témoignent de l'importance pour Su Friedrich de la résolution du « personnel » par la forme. Avant de réaliser *Gently Down the Stream*, elle réalise *I Suggest Mine* (1980, non distribué), dans lequel elle tente « *de faire quelque chose de très personnel, entièrement sur moi. J'ai échoué lamentablement.* » Elle note la « *nécessité d'une forme de distance* » d'avec une matière si personnelle.

But No One (1982), qui suit *Gently Down the Stream*, lui fait écho tout en atténuant la condensation si cruciale pour le film précédent. *But No One* est basé sur un seul rêve, « *qui m'a troublée par ses apparentes immoralité et passivité* », et Su Friedrich l'illustre d'images « *quotidiennes et banales* » de son quartier : du poisson trié dans une poissonnerie, des ouvriers du bâtiment au travail, des prostituées dans la rue. Comme Su Friedrich l'écrit dans ses notes, le rêve est dominé par la culpabilité et résiste au « *travail de résolution* » libérateur de *Gently Down the Stream*. « *Dans ce rêve, j'étais incapable d'agir selon ma conscience. Quand je me suis réveillée, les prostituées étaient encore là, sous ma fenêtre, à travailler dur. En sortant, j'ai vu des hommes bâtir et démolir la ville. Pendant ce temps, on tuait des poissons pour mon repas du soir.* » Tout en n'étant pas un échec, ce film manque de cette nécessité qui animera les projets de films plus longs et plus complexes qui forment le cœur de son oeuvre.

The Ties That Bind (1984) explore la relation de Su Friedrich à sa mère. Lore Bucher Friedrich a grandi dans l'Allemagne de la montée du nazisme et a suivi son mari américain Paul Friedrich aux Etats-Unis



But No One



Gently Down the Stream



The Ties That Bind

à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. L'essentiel du film est dans les réponses de Lore enfant, aux questions liées au contexte politique. La fille enquête sur la vulnérabilité de sa mère aux forces qui ont profondément influencé sa vie mais sur lesquelles elle n'a eu que peu ou pas de prise. La jeune Lore aspire à entrer à l'Université pour y étudier la musique, mais la mort de son père brise ses rêves : elle ira dans une école de secrétariat par manque de moyens. Elle épouse Paul Friedrich dans l'espoir d'un avenir meilleur, mais lorsque son mari l'abandonne, elle se retrouve seule avec trois enfants et très peu d'argent. La conclusion du film nous apprend « qu'en 1980, après avoir élevé ses enfants, elle s'est achetée un piano et a commencé à faire des gammes. »[...] Dans le texte gratté directement sur la pellicule, Su Friedrich s'interroge : « Et après avoir blâmé les Allemands OU REGRETTE QUE MA MERE N'AIT PAS PU FAIRE QUELQUE CHOSE / N'IMPORTE QUOI, je me demande ce que j'aurais fait. » Suit un plan de la première phrase d'une lettre : « Cher ami, j'ai besoin de votre aide pour combattre une nouvelle vague d'antisémitisme qui déferle sur l'Europe. » et des mots grattés sur pellicule : « J'ai reçu ça par la poste la semaine dernière ». La cinéaste met en relation la situation politique qu'elle vit et montre la persistance du racisme (en particulier antisémite) dans la culture américaine, tout en fournissant des exemples d'actions possibles pour en freiner l'extension. Plus tôt dans le film, la narratrice dit : « En août

1983 » puis le texte à l'image, mot par mot : « Je suis allée dans un entrepôt de l'armée dans la campagne de New York » - images de policiers anti-émeute - « avec 2.500 autres femmes » - images de manifestants évacués par la force - « pour m'opposer encore » - autres images de manifestants - « et encore à une autre » - images de manifestants - « guerre. » Su Friedrich répond à la question qu'elle s'est posée à elle-même, suggère qu'il y a des alternatives pour changer les choses, ne suggère pas pour autant qu'elle peut répondre pour sa mère, ni parler d'autorité des possibilités de résistance qui ont pu ou non exister du temps de sa mère. [...]

Sink Or Swim, poignant film autobiographique sur son père, synthétise ses préoccupations formelles, analytiques et émotionnelles récurrentes. Su Friedrich y raconte la relation à son père en 26 chapitres, chacun correspondant à une lettre de l'alphabet. Le film se déroule à rebours, de Z à A, suggérant sa nature

subversive : « désapprendre » l'éducation reçue, tenter d'exorciser les traumatismes d'une enfance marquée par un père parfois maltraitant, le plus souvent absent. Allusion à la carrière de linguiste du père, Su Friedrich retourne littéralement la langue sur elle-même. Elle évoque aussi les mythes de Zeus et Aphrodite (autre trajectoire de Z à A). Si les mythes sont issus du désir d'expliquer la souffrance existentielle, Su Friedrich se sert du cinéma pour reconstruire les événements de sa propre vie afin de comprendre comment ces influences l'ont déterminée. Elle pense les présupposés inhérents au fait d'accepter les structures monolithiques de notre culture comme centres du sens premier en produisant une version de l'histoire qui, alors qu'elle semble fonctionner selon une progression normalisée, fait surgir en réalité le sens par la juxtaposition et la réflexion plus que par l'expérience directe (auto-réflexion dont son père semble avoir été incapable). Les institutions sociales qui prétendent à produire le sens sont elles-mêmes affectées de valences culturelles fluctuantes. La puissance réflexive de *Sink or Swim* évite de diaboliser la figure du père. Le « tie that binds » (lien qui noue) persiste, désormais caractérisé par l'ambivalence de la perte et de la cassure; Su Friedrich saisit la complexité du deuil personnel et du désir de communiquer avec le père, dans le chapitre intitulé « Ghosts » (Fantômes), qui s'ouvre sur l'image négative fantomatique d'un texte tapé à la machine :

« Cher Papa, après que tu nous aies quitté, Maman, en rentrant du travail, nous préparait le dîner et nous envoyait dans nos chambres, puis elle s'asseyait dans le salon dans ce fauteuil orange foncé, et écoutait sans cesse un disque de Lieder de Schubert. Il y avait un Lied que j'aimais particulièrement (...) celui qui faisait le plus pleurer Maman. On allait la voir pour lui dire qu'on l'aimait, et on lui promettait qu'on serait sages afin que tu reviennes... (Le chant est) celui d'une femme qui se languit de son amant absent et qui s'aperçoit qu'elle ne peut pas vivre sans lui. Que c'est étrange, une mélodie si extatique avec un texte si tragique. Mais c'est peut-être ça qui le rend si fort. Il incarne parfaitement le conflit entre mémoire et présent. Je t'embrasse PS : J'aimerais pouvoir t'envoyer cette lettre. »

Le son de la machine à écrire qui accompagne le texte fait place au silence sur « le conflit entre la mémoire et le présent », suggérant son caractère éphémère et poignant. En dépit de son désir de se faire comprendre de son père, la distance créée par son départ reste irréductible, même dans l'imagination de la fille. Ne reste qu'une danse fragile et délicate entre extase et désespoir tragique. D'un autre côté, Su Friedrich devenue adulte, est plus à même d'appréhender le monde intérieur de son père. Dans un entretien avec Scott MacDonald² intitulé « Papa chéri », elle souligne : « Ce que j'ai subi relève sans doute de situations inhumaines intrinsèques à une société qui partage les rôles selon les sexes. » En liant son histoire personnelle à un ethos social dominant au niveau du mythe, elle expose les idées patriarcales sur l'autorité. Sans excuser le comportement violent du père, Su Friedrich tire des résultats positifs de son expérience d'enfant. Judith Mayne³ observe : « ... C'est son père qui lui a fait connaître les mythes qui lui

.....

2. Scott MacDonald, "Daddy Dearest" [interview] The Independent, December 1990

3. Judith Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists, and Media Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000



Rules Of The Road

permettront d'entrevoir la puissance féminine. Et lui aussi a souffert de la perte [...] Friedrich partage beaucoup avec son père, car elle aussi serait une anthropologue, sa caméra observant et enregistrant les rituels des relations père-fille. »

Rules Of The Road est un film à la simplicité trompeuse qui, comme *First Comes Love*, emploie des termes quasi-anthropologiques - ici les groupes de parenté - pour retracer l'histoire d'une relation amoureuse passée, la rupture et les séquelles émotionnelles de la séparation. L'achat d'une voiture joue un rôle symbolique à chaque étape de la relation. La compagne de la cinéaste achète une Oldsmobile de 1983 et cet achat signifie l'initiation de la narratrice « dans un clan particulier (...) en partageant la voiture avec elle, j'ai senti que j'étais devenue le membre honoraire d'une famille. » Le film ne montre pas le couple, mais beaucoup d'images de voitures du même modèle. L'analogie entre voitures et amantes représente la manière dont les codes culturels limitent la pensée : « La première fois que j'ai posé les yeux sur la voiture, j'ai été déçue par sa banalité, mais consolée par l'idée qu'elle était unique... Presque du jour au lendemain, je suis passée d'un stade où j'en remarquais à peine l'existence à un stade où je réalisais que je vivais dans un monde rempli de breaks. »

La caméra panoramique et fouille les rues dans une recherche incessante de ces voitures, alors que la narratrice se remémore les bons et mauvais moments de la relation du couple. [...]

Après qu'elle ait relaté la rupture finale, les breaks sont filmés en trajectoires croisées, et un montage rapide reflète la peur de la narratrice d'être prise de court en croisant la voiture de son ex-compagne. Bien que la voiture soit associée à une expérience douloureuse, la narratrice, à la fin du film, se met à la recherche d'une voiture d'occasion : « J'ai tenté de me familiariser avec ce territoire, et j'ai du mal à déterminer ce qui fait qu'une voiture m'attire ou m'écoeure. » Désormais séparées par les raccords, les voitures ne sont plus filmées comme un corpus unique ; elles se croisent brièvement avant de continuer dans des directions opposées. Avec une toute nouvelle conscience de ce que sont l'individualité et la différence, la narratrice entrevoit le monde des possibles qui se présente à elle, et décide de tourner la page en achetant sa propre voiture.

Hide And Seek, financé en partie par une subvention de ITVS, s'attache à l'adolescence lesbienne en mêlant les codes conventionnels de récit et le tournage documentaire. L'histoire est racontée à travers le regard de Lou, une fille de douze ans qui tente de trouver sa place au sein d'une culture à dominance hétérosexuelle qu'elle ressent comme de plus en plus aliénante. L'histoire de Lou est tissée avec des séquences d'entretiens que Su Friedrich a réalisés auprès de vingt femmes homosexuelles qui se remémorent leur propre adolescence. Su Friedrich dépeint la complicité qui lie les jeunes filles et la liberté de leurs relations au cours de la pré-puberté. Leur monde homogène commence à se fracturer quand intervient l'intérêt pour

les garçons. Ce qui manque n'est pas tant la possibilité d'avoir des relations sexuelles avec des filles que le droit de faire l'expérience de son propre corps pour soi-même plutôt que « pour les garçons » ; une complétude entre esprit et corps qui est brimée par toutes sortes de tabous sexuels. Ce point culmine dans le film quand l'une des femmes se souvient avoir été sévèrement réprimandée, dans son enfance, pour s'être livrée à la masturbation. Su Friedrich analyse en détail ce qui est perdu : la célébration du corps, la liberté d'exprimer son désir. Le film exprime l'observation de Natasha Walter⁴ selon laquelle « *bien que les choses que la société considère comme typiquement féminines aient été jugées dégradantes par les féministes, la faute en revient non aux schémas culturels mais à la valeur qui leur est attribuée.* » *Hide and Seek* affirme la possibilité de trouver le plaisir à l'intérieur d'un système qui tente de le nier. Une représentation respectueuse du corps féminin désamorçait le déni associé au corps mais met cependant en évidence l'effet destructeur du discours culturel dominant sur la relation de la femme à son corps. Au centre de l'oeuvre de Su Friedrich sont les images de corps féminin ; elle expose sans réserve la séduction

esthétique des corps en mouvement. Les gros plans sur les corps, même dans leur fugacité, sont associés à des mouvements de danse, d'applaudissement, de sport... pour n'en mentionner que quelques exemples. L'effet de ce traitement esthétique du corps féminin n'est pas de « *transformer la figure représentée en fétiche pour la rendre plus rassurante que dangereuse* », mais d'apprécier la beauté et la force de ces femmes et de leurs mouvements. Su Friedrich fait ainsi part de son engagement à créer un plaisir cinématographique dans son entretien avec Scott MacDonald : « *A une certaine période, j'ai pensé qu'il était important de tout m'interdire, y compris toutes sortes de plaisirs cinématographiques, pour être politiquement correcte et sauver le monde, mais je pense que si on fait ça, on s'appauvrit et on n'a en fin de compte plus rien à offrir.* »

[...] L'équilibre entre affect et réflexion exacerbe les réactions mêlées que des spectateurs peuvent avoir à ces oeuvres à la fois séduisantes et distantes. La cinéaste ne se contente pas de fournir des réponses faciles ou conclusives. Su Friedrich révèle non seulement comment les structures politiques ont la capacité d'opprimer, mais aussi comment elles peuvent être vaincues (provisoirement ou non). Elle mêle circonstances atténuantes, intentions contradictoires et hypothèses autoréflexives pour élargir le champ diversifié et contrasté de l'interprétation et de l'avancée. L'action qui rend possible de réorienter une vie n'est pas dépeinte comme la solution à tous les obstacles, mais plutôt comme une série de petits succès, reconnus et salués, qui jalonnent le chemin de l'émancipation. Elle ne prétend pas que le processus est indolore, mais elle nous engage à goûter les plaisirs - notamment cinématographiques - qui renforcent et nourrissent l'épanouissement.

Lynn Bell In : *Senses of Cinema*, 2002 (Great Directors, 23)
Traduction relue et réécrite par Marie-Pierre Duhamel Muller

| *Hide and Seek*| *The Odds of Recovery*| *The Ties That Bind*| *The Ties That Bind*

The Odds of Recovery

De 1977 à 1999, Su Friedrich a vécu l'exaspération des hôpitaux, des interventions chirurgicales et des entretiens médicaux. Au fil de ses opérations successives, *The Odds of Recovery* raconte la lente rémission de ce corps perpétuellement découpé, autant par la médecine occidentale (qu'elle égratigne volontiers et féroce sur le chemin) que par le cadre de sa propre caméra. En contrepoint à l'entêtante ritournelle des opérations et des guérisons, un mystérieux dérèglement hormonal résiste au diagnostic. Au rythme des saisons et de la régénéscence des plantes, à force d'acupuncture et de jardinage, la réalisatrice se réapproprie pas à pas son corps dans le film. La baisse graduelle de la prolactine accompagne le retour du désir. La caméra se défocalise peu à peu. L'idée naît alors qu'il fallait prendre possession de soi pour pouvoir enfin se tourner vers les autres, ce qu'exemplifie une scène de repas l'été, où la réalisatrice filme pour la première fois le visage de son entourage. La parole des médecins s'évanouit, laissant place à la musique. « *Jusqu'à ce que je commence à être en bonne santé, je n'avais pas réalisé à quel point j'avais investi dans le fait d'être malade. C'est quand vous êtes malade que vous obtenez de l'amour et de l'attention, non ?* » La broderie méticuleusement tissée par Su Friedrich au fil de ses opérations, comme de ce long parcours vers la sérénité, est à l'image du film : un fin canevas de voix multiples et parfois dissonantes, de cartons émotifs ou caustiques, de vidéo clinique et de 16mm chatoyant - matériaux composites qui informent le chemin sinueux, complexe mais perpétuellement ascendant de la vie.

Bénédicte Hazé

Films programmés

Gently Down the Stream

États-Unis, 13', 1981, 16mm, prod. Su Friedrich, dist. Light Cone

But No One

États-Unis, 9', 1982, 16mm, prod. et dist. Su Friedrich

The Ties that Bind

États-Unis, 55', 1984, 16mm, prod. Su Friedrich, dist. Light Cone

Sink or Swim

États-Unis, 48', 1990, 16mm, prod. Su Friedrich, dist. Light Cone

Rules of the Road

États-Unis, 31', 1993, 16mm, prod. Su Friedrich, dist. Light Cone

Hide and Seek

États-Unis, 63', 1996, 16mm, prod. et dist. Su Friedrich

The Odds of Recovery

États-Unis, 65', 2002, 16mm, prod. et dist. Su Friedrich

Filmographie Su Friedrich

Hot Water - 1978, 12', super 8, n&b
Cool Hands, Warm Heart - 1979, 16', 16mm, n&b, muet
Scar Tissue - 1979, 6', 16mm, n&b, muet
I Suggest Mine - 1980, 6', 16mm, n&b, muet
Gently Down the Stream - 1981, 14', 16mm - 18 ips, n&b, muet
But No One - 1982, 9', 16mm - 18 ips, n&b, muet
The Ties That Bind - 1984, 55', 16mm, n&b
Damned If You Don't - 1987, 42', 16mm, n&b
Sink or Swim - 1990, 48', 16mm, n&b
First Comes Love - 1991, 22', 16mm, n&b
Rules of the Road - 1993, 31', 16mm, couleur
Lesbian Avengers Eat Fire, Too - 1994, 60', vidéo, couleur
Hide and Seek - 1996, 65', 16mm, n&b
Being Cecilia - 1999, 3'
The Odds of Recovery - 2002, 65', 16mm et vidéo, couleur
The Head of a Pin - 2004, 21', vidéo, couleur
Seeing Red - 2005, 27', vidéo, couleur
From the Ground Up - 2007, 54', vidéo, couleur
Gut Renovation - 2012, 81', vidéo, couleur

Périphérie a 30 ans

Née fin 1983 du désir conjoint de deux cinéastes, Jean-Patrick Lebel et Claudine Bories, fermement soutenu par la volonté d'une collectivité locale, le Département de la Seine-Saint-Denis, l'association *Périphérie* écrit depuis 30 ans des pages de l'histoire du documentaire sur ce territoire et bien au-delà. Nous proposons de revenir sur la richesse des films qui ont été produits, coproduits ou aidés depuis les débuts. Ces séances, accompagnées par les réalisateurs, les membres de l'équipe actuelle et des proches de l'association permettent d'évoquer le travail de producteur de Jean-Patrick Lebel et la place de *Périmfilms* dans le milieu du documentaire de création. Nous montrons également un film récent accueilli par *Périphérie* au sein du dispositif *Cinéastes en résidence*, la forme contemporaine de son aide à la création.

Juliette du côté des hommes

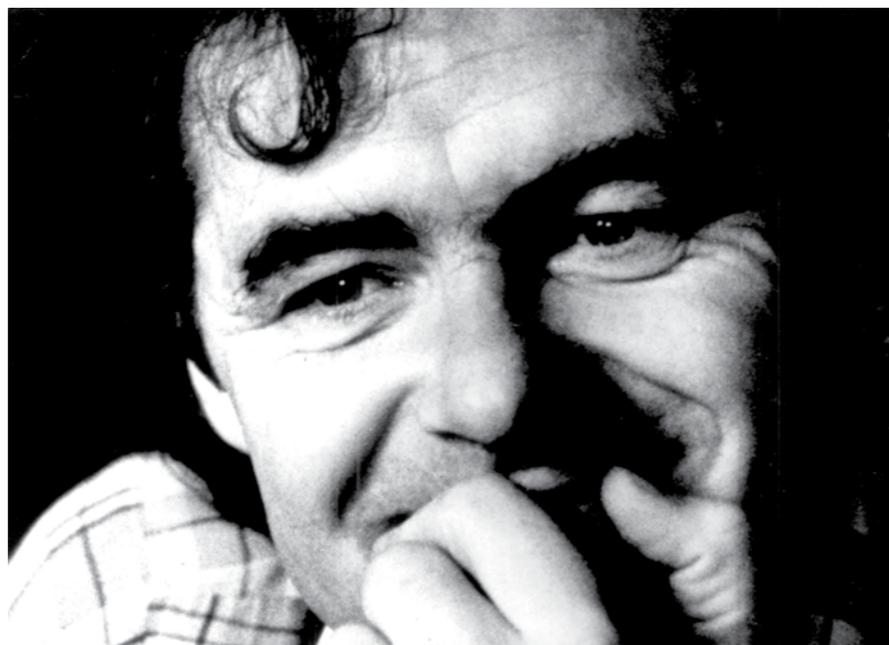
de Claudine Bories

J'ai toujours eu envie d'en savoir plus sur les hommes, qu'ils me parlent de leur pays à eux, de "comment c'est d'être un homme". Curiosité de petite fille sans doute. Mais aussi désir de femme, désir de s'approcher toujours plus, jusqu'à l'impossible fusion.

Juliette du côté des hommes est le film de cette curiosité, de ce désir-là.

Des hommes qui me plaisent me disent leur histoire, me parlent de leurs désirs. Et moi qui les écoute et les regarde, je raconte avec ces paroles et ces images, mon désir d'eux.

Entre un marathon et des motards, une partie de chasse et une partie de cartes, une valse qui chaloupe et un tango qui balance, il y a du masculin qui passe. Il y a - pour moi - l'Autre. »



Juliette du côté des hommes

Claudine Bories

France, 52', 1981, tourn. 16mm, proj. vidéo, prod. Archebuse/Théâtre de la Commune, dist. Les Films du Parotier

Grand prix de Cinéma du réel 1981
Sélection Perspectives, Cannes 1981



Saint-Denis Roman

de Claudine Bories

Il faut trouver sa place pour écrire. Créer un endroit que le travail de l'imaginaire transformera en univers. L'écrivain Bernard Noël arrive à Saint-Denis dans un studio neuf, froid et banal, jette un œil par une lucarne donnant sur le toit comme on le fait quand on arrive dans une chambre d'hôtel. La première question étant de savoir comment s'approprier le lieu. D'abord par l'Histoire, les histoires de Saint-Denis que Claudine Bories nous montre en suivant les déambulations du poète dans la ville.

Il y a là cette basilique immuable, symbole d'une Histoire de France majeure et impressionnante. Saint-Denis : du mythe du saint aux habitants de la ville d'aujourd'hui, c'est la première proposition de travail que se fait l'écrivain. « Parfois je m'amuse à passer et à repasser sous la porte des rois, et en le faisant, je sentais qu'avec le passé, je faisais l'amour au présent, puis l'inverse. »

La rencontre avec les royaux gisants permet au crayon de l'écrivain, « ce petit appareil à attraper le temps », de se préparer à fonctionner. Un plan sur un pied de gisant le fait devenir chair vivante. Autour, la ville fourmille, les gens marchent. L'écrivain a créé son environnement, sa pointe fine court sur le papier. Bernard Noël vit devant nous la dépossession, l'ascétisme de la création.

« L'archéologue cherche dans la terre ce que moi je cherche dans l'air » dit en voix-off Bernard Noël. Avec les enfants dyonisiens qui savent si bien « construire avec leurs mots tout un pays de choses dans lesquelles ils s'installent en riant », Bernard Noël s'installe lui aussi dans le monde toujours présent de sa propre enfance, celui de la création spontanée. « On s'en fiche, dit une petite fille, qu'il y ait des ordures et des chats morts et que ça sente mauvais, on fait comme s'il n'y avait rien, comme si c'était un parc d'attraction. »

Faire comme si... c'est ce que fait Robert Doisneau, ce vieil enfant, « l'attrapeur de gouttes ». Le photographe qui lutte contre la mort : « Saint-Denis aujourd'hui ce n'est pas mieux, c'est autrement ! »

Avec la réalisatrice, nous regardons autrement les gens, les gosses, la banlieue, la maison dans les arbres, le canal, le train qui traverse la rue, les cœurs dessinés sur les murs...

Michèle Levieux, *Révolution*, octobre 1990 (extraits).

France, 46', 1987, vidéo, prod. Périphérie productions/Ina/La sept, dist. Les Films du Parotier



Saint-Denis Roman



Il était une fois la télé

Il était une fois la télé

de Marie-Claude Treilhou

Marie-Claude Treilhou consacre son premier film documentaire à la place de la télévision dans le quotidien des habitants de son petit village des Corbières. Ils sont en effet tous téléspectateurs. C'est pour eux l'occasion de formuler leur lecture critique de ce que propose la lucarne. Les valeurs du monde télévisuel ne sont jamais reçues qu'en regard d'autres valeurs, à la fois lointaines (du temps où le village ne se dépeuplait pas), et beaucoup plus profondes. Ainsi les villageois décrivent une télévision étrangère à leur culture et à leur langue.

Dans le même mouvement, ils disent également l'isolement, l'éloignement du monde... Pour désamorcer l'amertume de la nostalgie, deux dames ont mission de passer de l'autre côté, et de « jouer » elles-mêmes le petit écran. Elles montrent une fois de plus la lucidité de ceux qui en savent beaucoup sur la télévision parce qu'ils en savent beaucoup sur le monde tel qu'il va pour eux.

France, 52', 1985, 16mm, prod. Périphérie/Centre Georges Pompidou

Copie issue des collections de la Cinémathèque de Toulouse

Avoir 20 ans dans les petites villes

de Fabrice Cazeneuve

François Bon a animé, pendant plusieurs années, des ateliers d'écriture dans le midi de la France, auprès de jeunes en réinsertion, ou avec des adultes Rmistes. A Sète, comme à Lodève, ces rendez-vous hebdomadaires avaient pour objectif de faire émerger l'imaginaire propre de chacun des participants. « *Pour reprendre pied dans la réalité, on la reconstruit avec des mots.* » dit-il. *Avoir 20 ans dans les petites villes* est une deuxième rencontre autour des mots. François Bon et le réalisateur Fabrice Cazeneuve ont retrouvé ces jeunes, après l'expérience de l'atelier, et ont bâti, avec six d'entre eux, des portraits parallèles, individuels et intimistes.

La Paillade. Des tours de béton, des rues perpendiculaires avec des noms de planètes. Mais les mots pour aimer, pour se souvenir, les mots pour dire sa vie sont ceux de partout. Trois villes : Montpellier, Sète, Lodève. Parmi tous ces jeunes, des êtres forts, des rencontres singulières. Pourtant, même après deux ans, d'eux je savais très peu ; pour faire mémoire des mots, des voix, des visages, on a voulu partager leur temps, leurs villes. La beauté ne prévient pas d'où elle surgit.

François Bon



Avoir 20 ans dans les petites villes

Je me souviens des premiers repérages, un mois de novembre, sous la pluie et le vent, de la difficulté que nous avons eue à retrouver certains d'entre eux dans les dédales de la Zup de Sète ou de la Paillade, de leurs regards, de leurs sourires et de leur étonnement que l'on vienne de si loin pour les filmer, eux. Et de mon désarroi devant cette évidence : à vingt ans, ils étaient pour la plupart dans l'incapacité d'imaginer quoi que ce soit de leur avenir. Etre en crise, en proie à la solitude, certains d'entre eux exerçant leur pouvoir de liberté dans des actions sans espoir pour calmer la violence d'une révolte légitime.

Fabrice Cazeneuve

France, 56', 1994, vidéo, prod. Imagine/Périphérie/La sept-ARTE



3 histoires d'amour de Vanessa



3 histoires d'amour de Vanessa

de Anne Villacèque

Treize ans, l'âge des possibles amoureux. Vanessa et sa copine échafaudent, devant la caméra d'Anne Villacèque, des équations sentimentales à plusieurs inconnues : comment sortir avec Eric et Willy ? Quelle est la fille que Willy a le plus aimée ? Ça les tracasse. « *S'il me dit que c'est Angélique, je crois que je lui retourne une claque* », tranche Vanessa devant la mine admirative de sa meilleure copine : « *T'as de la chance de pouvoir parler avec des garçons. Toi, ils te disent plein de trucs.* »

A 15 ans, Vanessa a changé de visage et de copine. Anne Villacèque organise une rencontre entre elle et un "ex", Jonathan. On les retrouve au lit... Rien de graveleux. « *Jonathan avait fait la fête la veille. Il était encore couché quand nous sommes arrivées chez lui* », explique la jeune réalisatrice. Les "ex" palabrent. Lui : « *Tous les jours, on se voyait. Elle m'appelait tout le temps. C'était soûlant.* » Elle : « *On s'était dit qu'on sortirait deux ans.* » Lui : « *Puis un an. Et c'est descendu à... deux*

semaines ! » Ils rient, jouent à se regarder en silence, en se frôlant des lèvres... Et puis Jonathan annonce : « *Je resterai avec Suzy jusqu'à la finale de la Coupe du monde !* »

Mais la scène la plus fascinante intervient à l'âge de 16 ans, quand Vanessa, folle amoureuse de Yacine, converse avec sa mère. Faire l'amour ou pas ? Comment choisir le premier ? La plus libérale n'est pas celle que l'on croit. Retournement des valeurs ou inquiétude de la mère devant les illusions de la fille ? En tous cas, un film passionnant.

Emmanuel Berretta, *Le Point* du 5 juillet 1997

France, 46', 1996, vidéo, prod. Quark Productions/IMA films

Journal de campagne

de Jean-Paul Andrieu

Une équipe réduite, réalisateur-caméraman et preneur de son, a suivi la rédaction du journal *Le Monde* pendant la campagne pour l'élection présidentielle en 1995 : un observatoire privilégié pour assister à la fabrication de l'information et aux questionnements sur la responsabilité de la presse.

En effet, au fur et à mesure des événements et des rebondissements (évolution des sondages, grand débat télévisé entre Jacques Chirac et Lionel Jospin, notamment), le film montre comment les journalistes se positionnent par rapport aux différents protagonistes, et à quel point le petit monde qu'ils forment avec les politiques est conscient de l'influence qu'il peut exercer.

France, 83', 1996, vidéo, prod. INA/Périphérie/France 3



Journal de campagne



Journal de campagne

Cahiers de Medellin

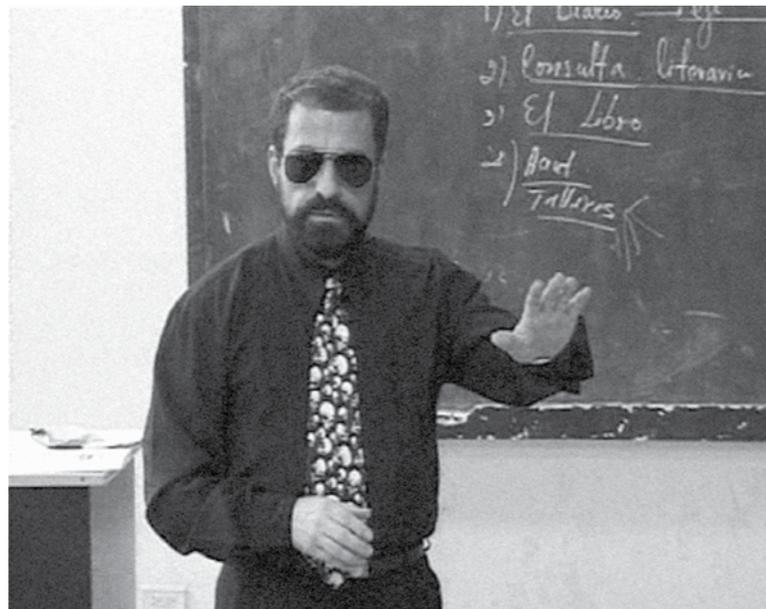
de Catalina Villar

Medellin, la trop célèbre « ville du cartel » où la violence est inouïe : la misère des paysans chassés de leur terre rongée par la guérilla, le surpeuplement, le chômage... Premières victimes de cette violence, les enfants et les adolescents. Survivre, c'est s'accrocher à quelques espaces de paix : les femmes (chefs de familles atomisées), l'église (omniprésente), l'école (dépourvue de moyens). C'est pourtant dans l'une d'elles que des adolescents tentent, en rédigeant dans leurs « cahiers » les histoires de leurs vies violentées, de se construire quelques repères.

Parmi eux, il y a Camilo, qui écrit : « *Je me suis parfois senti profondément triste, comme si je n'existais pas, comme si le destin me faisait payer le mal que je n'ai pas fait.* » Camilo, l'âme blessée, souhaiterait s'envoler, mais comme l'*Albatros* de Baudelaire, reste cloué au sol. Ce qu'il voudrait, c'est partir pour Rome, étudier un mois ou deux. Pour cela, Camilo a besoin de l'autorisation de son père... qu'il n'a jamais connu. En attendant, il vend des billets de tombola pour financer son projet. L'opération ne produit pas les fruits escomptés. « *Dieu l'a voulu* », souffle-t-il, fataliste, à la réalisatrice.

France-Belgique, 75', 1998, vidéo, prod. JBA productions/Entre chien et loup/Pérfilms /La sept-ARTE

Prix du long métrage et prix du public – Visions du réel 1998 (Suisse)
Prix découverte Scam – 1999



Cahiers de Medellin



Micheline



Micheline

de Luc Leclerc du Sablon

Micheline raconte l'histoire d'un voyageur qui, un jour, a décidé de monter dans le train et de ne plus redescendre. Vivre sa vie « dangereusement penché à la fenêtre » du train.

Tout le monde a ses raisons... Pour lui, c'est là que ça se passe.

On le voit partout avec son sac à dos d'escalade bleu, jaune, rouge.

Forcément, il rencontre d'autres voyageurs. Ça se passe comme ça : les gens s'assoient à côté de lui ou bien en face, ou alors c'est lui...

Qui sait où il va ?

On croit qu'on fait un voyage mais c'est le voyage qui nous fait !

J'imaginai un film comme ça : un film qui fait tac tac, roulant, itinérant, grandes lignes. Un train jaune et rouge dans nos mémoires, qui enchaîne les tunnels et les viaducs, les montagnes et les plaines, les vaches et la mer. Un film qui sent l'œuf dur et la pelure d'orange. Et le délicieux petit bonheur de se souvenir qu'on est vivant.

Luc Leclerc du Sablon

France, 100', 2000, tourn. 35mm, proj. vidéo, prod. Quo Vadis cinéma/ Périphérie/FES film/ Archipel productions

Sélection ADRC, Cannes 2000

On s'fait un film

de Philippe Troyon et Jean-Patrick Lebel

Tourné à l'occasion d'une initiative lancée en Seine-Saint-Denis, le film témoigne de la proposition faite à des adolescents d'une classe de lycée de réaliser une courte fiction avec des professionnels de l'audiovisuel.

Faisant alterner discussions animées en classe sur le sujet traité - l'argent, images du tournage, souvent fort drôles, ainsi qu'extraits du film achevé, ce documentaire rend compte avec chaleur d'une expérience pédagogique et humaine rendue passionnante par l'investissement conjoint des jeunes gens et des réalisateurs.

France, 26', 1999, vidéo, prod. Pérfilms/France 3



On s'fait un film

Soirée d'ouverture

L'Escale

de Kaveh Bakhtiari

Filmer, agir

Ils sont sept clandestins, arrivés ensemble d'Iran ou d'Arménie, réfugiés depuis sept mois dans la « Pension d'Amir », une buanderie transformée en appartement dans un sous-sol d'Athènes. Ils vivent là, confinés, excédés par la proximité, empêchés de tous côtés. Ils se heurtent chaque jour aux grilles de l'Europe. (...) Kaveh Bakhtiari filme, à grands renforts de barbelés, de portes closes, de panneaux « sens interdit » et « interdiction de stationner », une Europe de l'exclusion et de la coercition, où ne se croisent que des policiers. Le cousin du réalisateur, Mohsen, au sourire tristement figé par une cicatrice de l'enfance, saisit l'essence de ce territoire : « Rester ici ne mène nulle part. » La Grèce n'était qu'une escale, un passage obligé dans l'esprit des protagonistes, en route vers l'Europe du Nord : elle est le caveau de leurs illusions. Le titre anglais du film (*Stop-Over*) pourrait s'entendre : Stop. Over.

Kaveh Bakhtiari a partagé pendant une année de tournage, presque sans interruption, la vie de « la pension d'Amir ». A la fois Européen et Iranien, réalisateur et « homme de la famille », il occupe une place singulière qui lui permet un cinéma d'immersion totale, au plus près de ses personnages et de la folie qui guette la condition d'homme reclus et traqué. Rassoul, Kamran, Farshad, Yasser, Jahan, Gayana et Mohsen nous sont présentés individuellement par Amir, propriétaire de la pension et figure paternelle de transition. Nous les suivons au gré des échecs, des abandons et des succès. Comme Amir, nous les perdrons un à un. La plupart attendent depuis des mois, d'autres



L'Escale

depuis des années, de récupérer un passeport doté d'une photographie suffisamment ressemblante pour tromper les douaniers. De la coiffure à la couleur des yeux, les protagonistes se transforment physiquement pour épouser ces nouvelles identités. Entièrement tendu vers la possibilité des départs, le récit a le souffle court des films d'évasion ou de survie, avec lesquels il partage l'unité de lieu et d'action. C'est pourtant sans sacrifier au suspense que s'ouvre *L'Escale*. Au moment du montage, la destinée de Mohsen est scellée : « Il y a trois ans, mon cousin était bloqué en Europe avec d'autres migrants. A l'époque, il n'avait pas décidé d'abandonner et de retourner en Iran. A l'époque, il était encore vivant. » annonce un carton en ouverture du film.

Dans une intervention qu'il donnait récemment au Collège International de Philosophie, Emmanuel Burdeau s'interrogeait sur les nouveaux contours de la morale au cinéma, question notamment liée à l'allègement des outils : « Il existe une vieille alternative, dans la pensée et dans l'éthique du cinéma, qui dit à peu près : filmer ou agir il faut choisir, on ne peut faire l'un et l'autre à la fois. Serge Daney l'a résumé d'une formule géniale : filmer, disait-il, c'est bien souvent « non-assister une personne en danger » (...) Que se passe-t-il lorsque, grâce à l'avènement du numérique, les caméras sont devenues assez légères et petites pour pouvoir filmer d'une main, et de l'autre parer au danger qui vous menace ou menace vos amis ? De quelle manière se trouvent alors redéfinis les rapports du cinéma à ses limites, notamment morales ? » *L'Escale* apporte de précieux matériaux à ce débat touchant à l'exposition du lien noué par la caméra entre filmeur et filmés. Agir ou filmer, sachant que l'un n'a pas sur l'autre le privilège de l'efficace, la caméra soutenant le moral des uns, quand le secours d'un autre commande l'abandon du tournage. Le film porte la trace de cette oscillation entre deux modes d'accompagnement, ouvrant peut-être la voie d'une nouvelle morale documentaire.

Bénédicte Hazé, in *Hors Champ, Etats Généraux du Film Documentaire*, 21 août 2013

France-Suisse, 100', 2013, DCP, prod. Louise productions, Kaléo Films, dist. Epicentre Films

Quinzaine des réalisateurs, Cannes 2013

Sortie salles le 27 novembre 2013

Soirée de clôture

L'Abondance

de Pascale Bodet

A l'été 1990, dans le Golfe du Morbihan, on pouvait ramasser les palourdes à pleines mains. On dit que de jeunes hommes abandonnaient leurs petits boulots et pêchaient en bandes, qu'ils gagnaient des sommes prodigieuses en ne travaillant que 4 heures par jour, les jours qu'ils voulaient.

Et Robinson Crusoe disait : « Je n'avais besoin de rien de plus que ce que je possédais, et ne possédais rien de plus que ce dont j'avais besoin. »

C'est une invitation au voyage. Un voyage entre ciel et mer, guidé par une caméra en mouvement, qui s'attarde. Une caméra derrière laquelle se dissimule ou plutôt se dévoile le personnage de Pascale, une jeune femme curieuse qui suit, détaille, ausculte les gestes, recueille les paroles, questionne, informe... énerve peut-être par moments, amuse souvent. Elle nous embarque avec Gilles et les autres à la découverte d'un métier : celui de pêcheur bivalves, c'est-à-dire pêcheur de palourdes. Un métier qui utilise de drôles d'outils : des tubas augmentés, des planches trouées, des herses marines... Un métier qui ne l'était pas au début, qui l'est devenu pour certains. Un métier où l'on a les pieds dans la vase, le corps dans l'eau et la tête dans les nuages. Un métier où l'on ramasse des palourdes certes, mais japonaises, ainsi que des étoiles de mer ou encore des bigorneaux suceurs.

Avec *L'Abondance* nous passons alternativement du cinéma direct à l'interview en situation, du portrait à la chronique locale, de l'émergence d'une fiction entre les personnages à la lecture de questions et de réponses face caméra. Nous flottons dans l'art délicat du contre-pied, celui qui fait sens. Par entrecroisements successifs, Pascale Bodet approfondit le propos, ouvre des espaces de réflexion, nous permet d'entendre les mots dans leur précision. Elle y excelle !



L'Abondance

Sa façon de filmer le golfe du Morbihan, où marées et luminosités s'entendent à nous donner l'impression d'être hors du temps, dans un ailleurs inventé, renforce la poésie qui baigne tout le film. Pascale nous emmène, nous fait accepter les ruptures de rythme, les différents niveaux de narration et ainsi elle nous permet de rencontrer à la fois un homme, une corporation, un milieu social, un territoire et ses habitants. Elle nous fait comprendre l'histoire de cette pêche miraculeuse, nous parle du travail qui aliène ou libère, de choix personnels, des mythes fondateurs, d'abondance, d'invasion et de disparition. Elle nous offre un film qui parle de la vie qui va qui vient, de la liberté que nous nous accordons ou pas. Pascale Bodet, elle, a fait son choix.

Michèle Souignac

France, 72', 2013, DCP, prod. Hyppolite Films

Ce film a été accueilli en Résidence en Seine-Saint-Denis par Périphérie dans le cadre de son partenariat avec le Département

Avant-première

En partenariat avec la Scam

À ciel ouvert

de Mariana Otero

Le territoire de ce que l'on nomme « la folie » m'a toujours intriguée, fascinée, voire effrayée, et en même temps j'ai toujours pensé confusément que l'on pouvait y comprendre quelque chose et, même plus, que la folie avait quelque chose à nous apprendre. Après *Entre nos mains*, j'ai voulu me confronter à cette altérité contre laquelle la pensée rationnelle semble devoir buter.

Je me suis alors rendue dans de nombreux foyers et institutions pour « handicapés mentaux ». Au cours de mes longs repérages, j'ai découvert à la frontière franco-belge, un Institut Médico-Pédagogique pour enfants quasi unique en son genre en Europe, le Courtil. L'idée inaugurale de cette institution est que les enfants en souffrance psychique ne sont pas des handicapés à qui il manquerait quelque chose pour être comme les autres. Au contraire, au Courtil, chaque enfant est avant tout considéré par les intervenants comme une énigme, un sujet qui possède une structure mentale singulière, c'est-à-dire une manière originale de se percevoir, de penser le monde et le rapport à l'autre. Les intervenants, en abandonnant tout a priori et tout savoir préétabli, essaient de comprendre la



À ciel ouvert

singularité de chaque enfant afin de l'aider à inventer sa propre solution, celle qui pourra lui permettre de trouver sa place dans le monde et d'y vivre apaisé.

J'ai donc rencontré là une manière extraordinaire de penser et de vivre avec la folie, et une institution qui met au coeur de son travail le sujet et sa singularité. Plus généralement, j'y ai trouvé une manière d'approcher l'autre qui m'a intimement touchée et qui, je l'espère, traverse le film de bout en bout : quel qu'il soit, l'autre doit avant tout être regardé comme un mystère à nul autre pareil.

Au Courtil, on peut dire que les histoires s'écrivent à rebours. Ce qui est tout à fait déroutant... vertigineux même. (...) Malgré les repérages, malgré ce que j'avais vu, malgré les histoires sur les enfants que l'on m'avait racontées, je n'étais pas beaucoup plus avancée sur les scénarios possibles. Tout allait être forcément différent. Les adultes ont intégré ma présence dans leur travail. Cela a été plus facile pour certains que pour d'autres. Et j'ai filmé plutôt ceux qui se sentaient à l'aise avec mon regard. Pour les enfants, nous savions avant de commencer le tournage que la relation à la caméra allait être très particulière et directement liée à leur manière singulière de vivre leur relation à l'autre, au corps et au monde. (...) La relation à la caméra était ici très forte, très « signifiante », c'est pourquoi tout à fait logiquement elle a pris une place dans le montage final du film.

Mariana Otero

France, 110', 2013, DCP, prod. Archipel 33, dist. Happiness distribution

Sortie salles le 8 janvier 2014.



À ciel ouvert

Parcours de producteur : Michel David

En partenariat avec la Procirep – société des producteurs

Né à la fin de la guerre, Michel David dit avoir tout appris en fréquentant les ciné-clubs au moment de la Nouvelle Vague. Il commence sa carrière par des fonctions administratives au sein du CNC (de 1977 à 1984), est directeur artistique de la Cinémathèque française en 1985 et 86, puis se lance dans la production de longs métrages. Il produit des documentaires depuis plus de quinze ans. Zeugma Films existe depuis 1996 et développe également, depuis 5 ans, une activité de distribution de documentaires en salles.

Quels sont les films produits par Zeugma Films ?

Des documentaires certes, mais ce mot est sujet à caution, puisque toute une production industrielle a été développée pour les besoins des diffuseurs. Nous voudrions offrir toujours de l'inattendu, de l'exceptionnel, de l'ambitieux.

Des films dont le spectateur sent que ça a été vital pour l'auteur-réalisateur de le mener à bien, que c'est une aventure où son âme même est mise en jeu. Des films qui laissent le spectateur libre de penser par lui-même, qui ne donnent pas de clefs ou plutôt qui offrent au regard plusieurs clefs, dont certaines cachées. Des films qui ne posent pas les questions que « l'on » attend, qui n'ont pas d'attitude de complaisance ou d'apitoiement, qui posent un regard froid, c'est-à-dire très chaud, pas neutre, très lucide, très amoureux. Ce ne sont pas les sujets qui déterminent notre politique de production puisque seule la manière de les traiter nous importe ; ce sont des rencontres uniques entre une matière, un auteur, une équipe et nous. Tant mieux - et heureusement ça arrive - si un diffuseur prend la balle au bond.

Avec le recul de quelques années, pouvons-nous en tirer un bilan ? Plusieurs films traitant de la notion de passage de frontières (physique : une demande de passeport, temporelle : la recherche d'un mythe hollywoodien et de son propre passé). Plusieurs réalisateurs installés à Paris, mais ayant gardé une nationalité étrangère (...). Beaucoup de femmes et quelques hommes, des vrais. Des films où le son a toute sa place : les langues bien sûr, les bruits - les machines de la propreté dans un film presque muet - les voix - celles angoissées qui appellent au secours Sida Info Service, celles, pénétrantes, des inspecteurs des R.G. - les musiques originales et le silence. Un humour ténu, rauque, douloureux parfois. Des films, des films uniques, assez peu d'ailleurs en nombre, puisqu'il faut nous et vous laisser le temps de les aimer.

Michel David

Michel David a notamment produit :

Le Libraire de Belfast de Alessandra Celesia, *Bruxelles-Kigali* de Marie-France Collard, *Eclats de guerre* de Adrien Fauchoux, *On est là* de Luc Decaster, *Territoire perdu* de Pierre-Yves Vandeweerdt, *Le Bateau en carton* de José Vieira, *Fleurs Noires* de Baptiste Bessette, *In Purgatorio* de Giovanni Cioni, *Le Cercle des noyés* de Pierre-Yves Vandeweerdt, *Luntano* de Alessandra Celesia, *Oliva Oliva* de Peter Hoffmann...

> zeugmafilms.fr



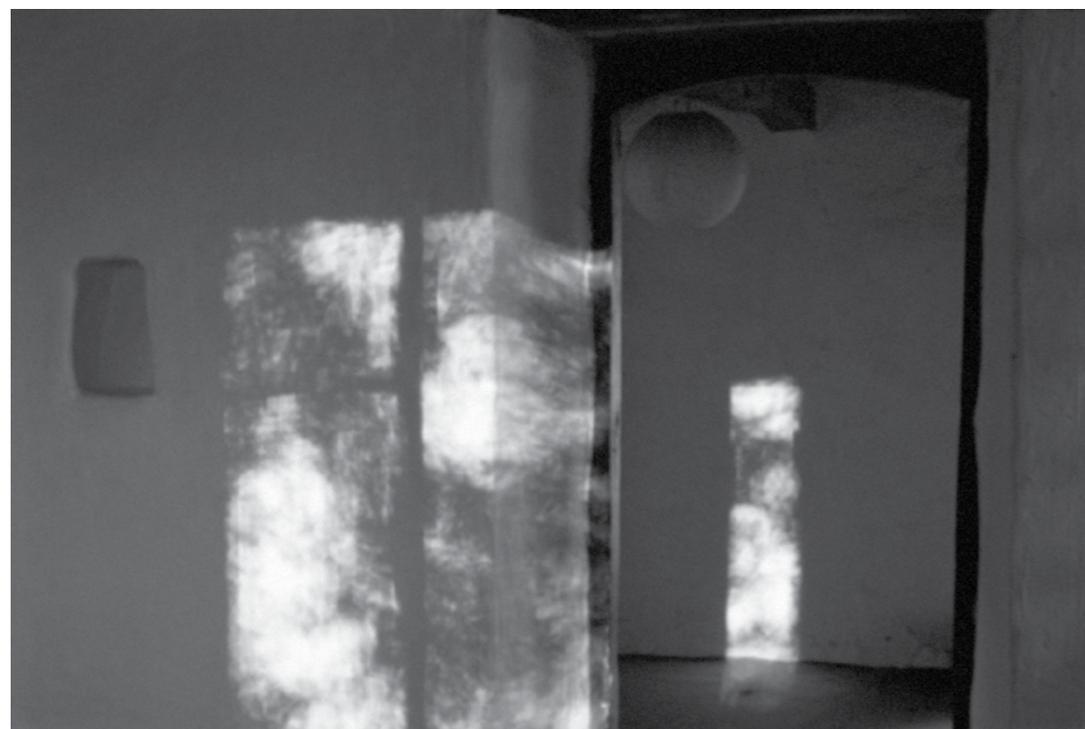
Territoire perdu



Zuoz

Atelier documentaire de La fémis : un cas d'étude

En partenariat avec La fémis



Lame de fond

La rencontre proposée par l'Atelier documentaire de La fémis permet de présenter cette formation, pendant laquelle les participants développent leur projet grâce à l'accompagnement de professionnels et réalisent un film esquisse.

Lame de Fond réalisé par Perrine Michel, qui s'inscrit dans la problématique *le Vrai / le Faux*, a été développé dans un premier temps dans le cadre de l'Atelier documentaires 2008. La lecture du dossier, la présentation du film esquisse et du film terminé sont l'occasion d'échanger sur l'évolution d'un projet particulièrement personnel et sensible.

Intervenantes :

Perrine Michel, réalisatrice et productrice

Arielle Pannetier, responsable de la formation continue de La fémis

Lame de fond

de Perrine Michel

La vente d'une maison de famille. Des réminiscences. Une terre escarpée. Un complot. Un délire. Est-ce possible ? Une expérience de la perception, à la frontière de la fantasmagorie et de la réalité.

France, 57', 2013, DCP, prod. En Rouge dans la marge

L'inscription préalable par mail permet aux participants de recevoir des documents (projet écrit...) en amont de la rencontre : lesrencontres@peripherie.asso.fr

> lafemis.fr

Présentation du Master 2 *Image et Société*

En partenariat avec l'Université d'Evry

Le Master 2 *Image et Société* de l'Université d'Evry (Ile-de-France), propose une formation bac + 5 aux métiers liés à la réalisation de films documentaires.

Depuis 1997, date de sa création dans le cursus de Sociologie, ce master associe une équipe de professionnels des métiers du cinéma à une équipe d'enseignants-chercheurs en sciences humaines et sociales. Tout au long de l'année, les étudiants sont confrontés à une double exigence : des apprentissages techniques rigoureux et une réflexion scientifique, critique et documentée. L'objectif est de développer une approche de la réalité sociale inédite, différente des démarches académiques traditionnelles, au moyen d'un langage cinématographique sans cesse retravaillé.

Présentation sous forme d'une carte blanche donnée à Monique Peyrière, historienne et enseignante, et Réjane Vallée, maître de conférences et réalisatrice, directrice du Master *Image et Société*.

1 - Quels films les étudiants ont-ils réalisés en 2013 ?

Projection de 2 des 16 films réalisés cette année ; en présence des réalisatrices

L'Éphéméride

de Julie Hafner

Quelque part dans une maison emplies d'objets bien rangés, une mère attend. Entre deux visites au parloir qui l'amènent vers son fils, comment s'écoulent les jours sans lui ? Ce film s'attache aux gestes modestes qui, face aux dérives de la vie, permettent de tenir debout.

France, 2013, 15'



L'Éphéméride



Entre les murs la plage

Entre les murs la plage

de Madeleine Sallustio

Créé en 1968, le concept de « Droit à la ville » a très vite été revendiqué par les acteurs qui souhaitent s'approprier la ville à leur manière. Aujourd'hui, c'est dans l'interstice d'un tissu urbain de plus en plus dense que tentent de se concrétiser les quelques rêves de communion et de liberté d'un groupe d'habitants du quartier de la Goutte d'Or. Rejetant toute ambition de confrontation et sans prendre le parti de l'illégalité, c'est dans la figure d'un jardin partagé que s'est manifestée cette volonté de modéliser la ville selon leur désir le plus cher. Avec leur projet de jardin mobile, ils prennent alors racine là où on leur laisse de la place : entre les murs...

France, 2013, 18'

2 - Quels films les anciens étudiants réalisent-ils aujourd'hui ?

Ilham Maad, David Gamet, Alice Diop, Anne-Lise Michoud, Allan Rouxel, Hélène Cruzillat et Abraham Cohen sont conviés à parler de leurs projets actuels.

3 - Film surprise

> imageetsociete.univ-evry.fr

Matinée de formation

En partenariat avec l'Association des Bibliothèques en Seine-Saint-Denis et l'Université de Picardie - Jules Verne.

Une matinée de formation est organisée à destination des bibliothécaires et des étudiants, mais également ouverte à tout public. Elle est consacrée, à partir d'extraits de films de la programmation, à une réflexion sur la thématique *le Vrai / le Faux*.

Elle est animée par Caroline Zéau, universitaire, et Corinne Bopp, déléguée des *Rencontres*.

L'association *Bibliothèques en Seine-Saint-Denis*, à laquelle adhèrent les bibliothèques et médiathèques des villes du département s'est donné pour but, dès sa création, en 1997, 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.

L'ESPACE 1789

L'Espace 1789 un lieu de création et de diffusion artistique qui offre tout au long de l'année une programmation variée de cinéma, de spectacles et d'expositions.

Directrice : Elsa Sarfati
Programmatrice cinéma : Stéphanie Debaye

> espace-1789.com

COMMUNE IMAGE

Initiative unique dans l'investissement solidaire, Commune Image est la première plateforme de travail collaboratif dédiée à l'audiovisuel et au cinéma.

Directeur : Michael Werner
Responsable des actions culturelles : Sandrine Morvan

> communeimage.com

Projections Associées

L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS

The Ties that Bind de Su Friedrich (États-Unis, 55', 1984)

Projection en la présence de la réalisatrice
le mardi 26 novembre à 18h.

14 Rue Bonaparte, Paris 6ème - M° St Germain-des-Prés (ligne 4) -
Entrée libre

LA MAISON POPULAIRE DE MONTREUIL

• *Native American* de Giulia Grossmann (France, 26', 2012)

• *The Unknown Secret of Sylvester Stallone* de Pascal Goblot (France, 15', 2009)

• *Ny the Last Civilization* de Dylan McNeil (États-Unis, 19', 1997)

Projection de la thématique **le Vrai / le Faux**,

le vendredi 6 décembre à 20h, en présence des réalisateurs.

9 bis rue Dombasle - 93100 Montreuil - M° Mairie de Montreuil (ligne 9) -
Entrée libre

Les Rencontres du cinéma documentaire remercient pour cette édition :

Annie Agopian (la Maison Populaire), Jean-Paul Andrieu, Kees Bakker (Cinémathèque de Toulouse), Christophe Bichon et Emmanuel Lefrant (Light Cone), Claudine Borries, Emile Breton, Fabrice Cazeneuve, Eve-Marie Cloquet (Scam), Léa Colin (Cinéma 93), Abraham Cohen, Michel David (Zeugma Films), Marianne Dumoulin et Jacques Bidou (JBA productions), Marie-Pierre Duhamel Muller, Aurélien Durr et Philippe Malpertu (Archives Départementales de la Seine-St-Denis), Pascal Goblot, Stéphane Goudet, Juliette Guigon et Patrick Winocourt (Quark Productions), Philippe Guillaume, Bénédicte Hazé, Luc Leclerc du Sablon, Corentin Loterie, Marie-Christine de Navacelle, Olga Nuevo, Gildas Mathieu, Martine Markovits, Edouard Mills-Affif (Université Paris VII), Julien Pernet, Catalina Villar, Pascale Tabart (Festival d'automne à Paris), Marie-Claude Treilhou, Philippe Troyon, Anne Villacèque, Caroline Zéau.

Ainsi que tous ceux qui nous ont soutenus et aidés, de mille façons.

CALENDRIER

ESPACE 1789

SAMEDI 23/11

14h30

Gently Down the Stream de Su Friedrich, 13'

The Ties that Bind de Su Friedrich, 55' En présence de Su Friedrich

16h-18h30

Master-Class de Su Friedrich

19h

Rules of the Road de Su Friedrich, 31'

Sink or Swim de Su Friedrich, 48' En présence de Su Friedrich

21h

AVANT-PREMIÈRE - SOIRÉE D'OUVERTURE

L'Escale de Kaveh Bakhtiari, 100' En présence de Kaveh Bakhtiari

DIMANCHE 24/11

15h

Hinterland de Marie Voignier, 49'

L'Hypothèse du Mokélé-Mbembé de Marie Voignier, 78' En présence de Marie Voignier

18h30

But No One de Su Friedrich, 9'

Hide and Seek de Su Friedrich, 63' En présence de Su Friedrich

20h30

The Odds of Recovery de Su Friedrich, 65' En présence de Su Friedrich

LUNDI 25/11

16h-18h30

Atelier documentaire de la Fémis : un cas d'étude

Lame de fond de Perrine Michel, 57' En présence de Perrine Michel

19h

Salam Cinema de Mohsen Makhmalbaf, 75'

Soirée spéciale *En Iran animée par Stéphane Goudet*

21h

Close-Up de Abbas Kiarostami, 94'

Soirée spéciale *En Iran animée par Stéphane Goudet*

MARDI 26/11

14h30-17h15

Présentation du Master 2 « Image et Société » Université d'Evry

L'Éphéméride de Julie Hafner, 15'

Entre les murs la plage de Madeleine Sallustio, 18'

..... En présence de Julie Hafner et Madeleine Sallustio

Film surprise

17h30

David Holzman's Diary de Jim McBride, 74'

19h

Touch de Shelly Silver, 68'

20h30

F for Fake de Orson Welles, 89' En présence de Françoise Widhoff

MERCREDI 27/11

18h

L'Évaporation de l'homme de Shohei Imamura, 130'

20h30

AVANT-PREMIÈRE

À ciel ouvert de Mariana Otero, 110' En présence de Mariana Otero

En partenariat avec La Scam

COMMUNE IMAGE

JEUDI 28/11

11h-13h30

Atelier public, Matinée de formation *le Vrai / le Faux*

..... Animé par Caroline Zéau et Corinne Bopp

En partenariat avec l'Association des bibliothèques en Seine-Saint-Denis et l'Université de Picardie - Jules Verne

14h30-17h30

Parcours de producteur avec Michel David (Zeugma Films)

En partenariat avec la Procirep, société des producteurs

19h

NY the last civilization de Dylan McNeil, 19'

Premiers mètres de Pierre Oscar Lévy, 13'

The Girl Chewing-Gum de John Smith, 12'

Un petit prince de Radovan Tadic, 37'

..... En présence de Dylan McNeil, Pierre Oscar Lévy, Radovan Tadic

Dans le cadre des soirées « Chill Together » de Commune Image

21h30

30 ANS DE PÉRIPHÉRIE

Il était une fois la télé de Marie-Claude Treilhou, 58' En présence de Marie-Claude Treilhou

Dans le cadre des soirées « Chill Together » de Commune Image

VENREDI 29/11

18h30

30 ANS DE PÉRIPHÉRIE

On s'est fait un film de Philippe Troyon et Jean-Patrick Lebel, 30'

Journal de campagne de Jean-Paul Andrieu, 78'

..... En présence de Philippe Troyon

21h

30 ANS DE PÉRIPHÉRIE

Juliette du côté des hommes de Claudine Borries, 52'

Saint-Denis Roman de Claudine Borries, 45' En présence de Claudine Borries

SAMEDI 30/11

15h

30 ANS DE PÉRIPHÉRIE

Avoir 20 ans dans les petites villes de Fabrice Cazeneuve, 56'

3 histoires d'amour de Vanessa de Anne Villacèque, 46'

..... En présence de Anne Villacèque

18h

30 ANS DE PÉRIPHÉRIE

Cahiers de Medellin de Catalina Villar, 72' En présence de Catalina Villar

20h30

SOIRÉE DE CLÔTURE

30 ANS DE PÉRIPHÉRIE

L'Abondance de Pascale Bodet, 72' En présence de Pascale Bodet

22h30

30 ANS DE PÉRIPHÉRIE

Micheline de Luc Leclerc du Sablon, 95' En présence de Luc Leclerc du Sablon

0h30

Fête des 30 ANS DE PÉRIPHÉRIE



Périphérie

Centre de création cinématographique

Trente ans de soutien à la création documentaire

Grâce à l'appui du Département de la Seine-Saint-Denis, Périphérie soutient la création documentaire depuis trente ans. Outre **les Rencontres du cinéma documentaire** qui se sont développées depuis dix-huit 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 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.

Association Loi 1901

périphérie
CENTRE DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Présidente : Chantal Richard
Directrice : Michèle Soullignac
Éducation à l'image : Philippe Troyon et Julien Pernet
Mission Patrimoine : Tanguy Perron
Cinéastes en résidence : Michèle Soullignac et Gildas Mathieu
Service technique : Corentin Loterie
Communication : Olga Nuevo
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.

Espace 1789

2-4 rue Alexandre Bachelet 93400 St-Ouen • M° Garibaldi - Stations de Vélib' Tél : 01 40 11 50 23

Commune Image

8 rue Godillot 93400 St-Ouen • M° Mairie de Saint-Ouen - Stations de Vélib' Tel : 01 84 03 00 07

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, *le Vrai / le Faux*, est organisé avec l'**Espace 1789** et **Commune Image** en partenariat avec :

