

CINÉMA LE MÉLIÈS
MONTREUIL
4 > 12 OCTOBRE 2010

Les
Rencontres
du cinéma
documentaire

15^e ÉDITION

LANGAGE ET PAROLE

Cette 15^{ème} édition des Rencontres du cinéma documentaire, *Langage et parole*, est organisée en partenariat avec le *Cinéma Georges Méliès de Montreuil*.



Déléguée Générale : Corinne Bopp
Coordination générale : Abraham Cohen
Stagiaires : Fanny Corcelle et Marianne Amaré
Attachée de Presse : Anne Berrou

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

Tous nos remerciements à :
Danièle Borg et 13 Production Marseille, Luc Decaster, Laurence Conan, Michelle Schneerson et l'ADCI, Simon Breton et Aloest Distribution-cinéma, Frédérique André, Nadine Zwick et Arte GEIE, Patrice Lacanal et le Ciné 104, Philippe Guillaume et le festival Cinéma du Réel, Karen Tanguy et la galerie Chantal Crousel, Anke Hahn et la Deutsche Kinemathek, Mariana Otero et Diaphana Distribution, Cinta Pelejà, Sophia Bénard et Doclisboa, Bernard Eisenschitz, Jürgen Ellinghaus, Martine Markovits et l'ENSBA, Christophe Postic et Les Etats Généraux du documentaire de Lussas, Arielle Pannetier et La fémis, Laëtitia Leprevost et le Festival d'Automne, Yamina Zoutat et les Films d'Ici, Frédérique Ros et Les Films du Jeudi, Alexandre Cornu et les Films du Tambour de Soie, Juliette Guignard, Olivier Marboeuf et l'Espace Khiasma, Kristof, Julia Varga et Les Laboratoires d'Aubervilliers, Yann Lardeau, Jean-Patrick Lebel, Stéphane Goudet et l'ensemble de l'équipe du cinéma Le Méliès, Peter Nestler, Antoine Bast et Parasite Distribution, Michèle Soullignac, Philippe Troyon et l'ensemble de l'équipe de Périphérie, Marc Perrone et Marie-Odile Chantran, Laurent Petit, Michel Zana et Sophie Dulac, Gudrun El-Ghomri et la SWR, Benoît Turquety, Caroline Zéau
Et tous ceux qui nous ont soutenu et aidé, de mille façons.

Sommaire

Editoriaux	p.1
Un cinéma indirect libre : Peter Nestler par Benoît Turquety	p.4
Peter Nestler	p.9
Ce que le film fait de la parole (et réciproquement) par Caroline Zéau	p.12
Helga Reidemeister	p.15
Soirées d'ouverture / de clôture	p.18
Langage et parole.....	p.20
Séances spéciales.....	p.32
Rencontres, ateliers.....	p.35
Calendrier	p.37

Index des films

<i>Aliénations</i> de Malek Bensmail	p.24
<i>Ambassade (L')</i> de Chris Marker	p.30
<i>Au bord du Chenal</i> de Peter Nestler	p.6
<i>Bassidji</i> de Mehran Tamadon	p.19
<i>Calotte polaire (La)</i> de Peter Nestler	p.4
<i>Casque bleu</i> de Chris Marker	p.31
<i>Ceux de Primo Levi</i> de Anne Barbé	p.25
<i>Check Check Poto</i> de Julia Varga	p.27
<i>Cinéphile et le village (Le)</i> de Pascal Kané	p.31
<i>De Grèce</i> de Peter Nestler	p.7
<i>Détour Ceausescu</i> de Chris Marker	p.30
<i>Donc</i> de Virgile Loyer et Damien MacDonald	p.22
<i>Entre nos mains</i> de Mariana Otero	p.18
<i>Fengming, chronique d'une femme chinoise</i> de Wang Bing	p.20
<i>Fix Me</i> de Raed Andoni	p.32
<i>Histoire racontée par Jean Dougnac</i> de Noëlle Pujol	p.29
<i>Je m'appelle Garance</i> de Jean-Patrick Lebel	p.26
<i>Kurdish Lover</i> de Clarisse Hahn	p.34
<i>Lessiveuses (Les)</i> de Yamina Zoutat	p.35
<i>Lorient-esprit</i> de Cyril Brody	p.23
<i>Louis Lumière</i> de Eric Rohmer	p.22
<i>Métamorphose des voisins (La)</i> de Peter Nestler	p.9
<i>Mort et le Diable (La)</i> de Peter Nestler	p.11
<i>Mourir ? Plutôt crever !</i> de Stéphane Mercurio	p.33
<i>Mülheim-Ruhr</i> de Peter Nestler	p.5
<i>Nuits de la préfecture (Les)</i> de Manuela Frésil et Edie Laconie	p.25
<i>Préservation du temps</i> de Peter Nestler	p.10
<i>Rédactions</i> de Peter Nestler	p.7
<i>Si c'est ça le destin...</i> de Helga Reidemeister	p.15
<i>Sobibor</i> de Claude Lanzmann	p.28
<i>Sur le Rhin</i> de Peter Nestler	p.8
<i>Tous les enfants sauf un</i> de Noëlle Pujol	p.29
<i>War and love in Kabul</i> de Helga Reidemeister	p.16

Pour leur 15^{ème} édition, *les Rencontres du cinéma documentaire* organisées par Périphérie, nous invitent une fois encore à une semaine riche en découvertes et en rencontres.

Cette année la programmation s'attache tout particulièrement à mettre en lumière ce qui constitue une des singularités intrinsèques de chaque film proposé et qui est aussi -plus généralement- celle de l'art.

Il s'agira d'envisager ensemble comment un film, une œuvre d'art, produit son propre langage et le met en œuvre, provoquant ainsi le principe actif qui trouvera le chemin pour venir nous poindre, nous toucher.

Ainsi, cette semaine placée sous le signe du langage et de la parole interrogera comment chacun d'entre nous accepte de se laisser atteindre et de se laisser aller à ce qui lui est inconnu, au mystère de ce qui lui est étranger.

Comment alors ne pas placer l'art comme l'endroit qui peut concourir à cette ouverture sur le monde et à l'autre ? L'autre, celui qui n'est ni connu, ni reconnu et que l'on serait tenté d'exclure, de priver de son droit d'être et d'être là, sur un territoire commun. Et là encore, le documentaire vient résonner de sa petite musique d'actualité à nos oreilles...

Des manifestations comme *les Rencontres* existent pour nous interroger et nous rappeler aux résonances de ce qui tisse notre environnement et ce grâce à des films qui reposent encore souvent sur une économie fragile et sur un circuit de diffusion parfois trop confidentiel. Tout au long de l'année, l'ensemble des actions de Périphérie contribue à faire découvrir aux publics la richesse du documentaire de création et favorise la rencontre entre les films, les cinéastes et les publics.

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

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

seine-saint-denis
LE DÉPARTEMENT

Langage et parole

> Jean-Patrick Lebel, Président de Périphérie

En devenant parlant le cinéma aurait perdu son âme. Il est parfois de bon ton de le laisser entendre. Comme si le fait de dire empêchait l'image de montrer. Pourtant l'image animée, comme toute fiction, n'est faite que de récit. Dès qu'elle advient l'image raconte. Elle nous raconte. C'est à nous qu'elle raconte quelque chose et c'est nous qu'elle raconte.

La parole est partie constitutive du cinéma parce que le langage est à la source même de la représentation. C'est la possibilité même du langage qui permet de rendre présentes les choses absentes, c'est-à-dire de les re-présenter, par les mots ou par le geste. Dire c'est montrer. Et ce qui fonde notre humanité, c'est que nous sommes des êtres sociaux en proie au langage, des êtres qui nous racontons des histoires.

De ce fait, le langage qui anime un corps, c'est l'être même du cinéma. Par la parole on ne se contente pas de communiquer, on tente de s'appropriier le monde. Comme on tente de le faire à travers le cinéma.

Cela dit, d'où vient qu'il y ait des films où, plus que d'autres, ce qui fait le cinéma en eux passe par la parole ? Comment et pourquoi, tout d'un coup dans tel film, ce sont la parole et le langage qui nous semblent incarner le cinéma. Cela ne tient pas seulement à la virtuosité du langage, à l'intérêt des faits ou des événements rapportés, mais à ce que quelque chose d'essentiel, de constitutif de la personne et de son histoire, se joue à travers la parole et par elle. Par son énonciation et par tout ce qu'elle met en jeu.

Dans les films, l'importance de la parole ne vient pas seulement du contenu de ce qu'elle dit explicitement, mais de ce qu'elle révèle, ce qu'elle dévoile, ce qu'elle montre, et aussi de ce qu'elle tait.

Car la parole au cinéma ce n'est jamais la parole seule, c'est toujours une personne qui parle et qui parle à quelqu'un. Les films où la parole devient événement sont ceux où les gens ne se contentent pas de raconter leur vie, ou une expérience toute faite, ou des rapports précis avec d'autres, comme s'ils lisaient les attendus d'une sentence. **En la parlant** ils reconstruisent leur vie, ils l'inventent, lui donnent un sens, la constituent comme personnage cinématographique et comme leur être propre. C'est

dans l'acte même de la parole que l'émotion naît, que le sens advient, que la vie, les espoirs, les luttes, les rêves, les déceptions, les échecs, les blessures, les joies, les drames d'une personne prennent forme devant nous.

Témoignages, dialogues, récits, mise en mots extérieure aux protagonistes, paroles croisées, délires entretenus, confrontation collective, précision et distanciation du discours, divagations... les modalités de ces jeux de parole sont diverses et imprévisibles dans les films. L'essentiel est qu'elles fassent naître des créatures de cinéma. Ce sont quelques unes des différentes manières, infiniment variées que nous pourrions découvrir et sur lesquelles nous pourrions réfléchir ensemble, à travers la programmation proposée par Corinne Bopp et son équipe.

Avant-propos

Au départ et depuis un certain temps, il y a pour nous une interrogation qui porte sur la parole qui s'offre et se transmute en cinéma. Et "se transmute" dit assez à quel point cette opération est mystérieuse. Le facteur du temps est essentiel, la durée qui permet à l'énonciation de trouver son rythme, à la personne filmée de garder la maîtrise de son récit, d'affiner son propos. Mais la puissance intrinsèque de la parole est également en jeu, source précieuse de l'accès au réel pour le cinéma documentaire. La parole permet l'expression des expériences de vie, mais elle est surtout l'émanation du langage dont nous sommes pétris, qui nous fait exister, nous offre la possibilité de nous représenter le monde et d'y trouver notre place. Dans les films comme dans la vie, la parole est avant tout un geste vers l'autre, la manière la plus sûre d'intégrer la communauté humaine. Ainsi dans les films «de parole», s'attacher aux qualités purement formelles n'a pas de sens tant leur qualité cinématographique est entière et riche. La programmation mêle principalement deux types de films : ceux où la parole est centrale et ceux qui creusent ce qu'est le langage. Dans le premier type de films, la parole recueillie emplit la plus grande part d'espace du film, ce qui est le cas, notamment pour *Fengming*, *Chronique d'une femme chinoise*, de Wang Bing, *Sobibor* de Claude Lanzmann, *Casque bleu* de Chris Marker... Il est passionnant de voir, dans ces films, comment les cinéastes organisent des «court-circuits» entre temps du passé convoqué et temps du présent de l'énonciation. Également comment le recueil, l'inscription dans l'espace et le montage d'un récit «parlé», même si il a déjà été prononcé, voire consigné par écrit, se recrée à chaque fois, devant nous, indissociable de son écoute.

Dans le second type de films, notre relation au langage est explicitée, selon diverses modalités. *Je m'appelle Garance* de Jean-Patrick Lebel, s'attache à nous faire entendre, grâce à une enfant filmée de 5 à 10 ans, comment celle-ci s'approprié peu à peu son identité et écrit son roman familial, en faisant sien le langage. *Lorient-Esprit* de Cyril Brody s'attache aux relations entre parole, langage et réel, entre construction du langage et création cinématographique, alors que les paroles des personnes filmées sont reprises, comme brodées et cousues par le travail des écrivains à qui elles sont offertes. Dans *Donc* de Virgile Loyer et Damien MacDonald, l'écrivain et poète Marcel Moreau dit son rapport charnel aux mots, au langage, à qui il octroie une matérialité salvatrice. Dans *Ceux de Primo Levi* de Anne Barbé, également, les mots sauvent, mais cette fois, ceux dont la vie a été broyée par l'internement et la torture.

Dans les deux films de Helga Reidemeister que nous montrons en sa présence, *Von wegen Schicksal* (Si c'est ça le destin...) et *Mein Herz sieht die Welt Schwarz* (War and Love in Kabul), réalisés à 30

ans d'intervalle, la réalisatrice s'attache à des destins de femmes empêchées de vivre librement. Les circonstances ont peu à voir entre ce que vit Irene à Berlin à la fin des années 70 et Shaima, en Afghanistan aujourd'hui. Mais dans les deux cas, elles savent que gagner la liberté de parole est leur premier combat, que Helga Reidemeister suscite et accompagne par un cinéma direct vibrant. Notre invité de cette année, Peter Nestler, est un documentariste allemand rare en France, où il n'y a guère eu que le festival Cinéma du réel en 2007 pour nous donner l'occasion de voir ses courts métrages des années 60. Son long métrage *Die Nordkalotte* (La Calotte polaire) a bien été diffusé sur Arte, mais c'était en 1992. Enfin cette année, son dernier long métrage, *Tod und Teufel* (La Mort et le Diable), a été projeté dans la section «News from...» de Cinéma du réel. Ce sont ces films que nous montrons, accompagnés d'un long métrage inédit en France, *Die Verwandlung des guten Nachbarn* (La Métamorphose des voisins - 2002), autre jalon important d'une oeuvre dont la précision, la délicatesse, l'exigence, sont salutaires. Peter Nestler y travaille la parole d'une manière singulière. Qu'il inclue dans la voix off les paroles de ses protagonistes, ou écrive des commentaires à la fois très personnels et absolument dénués d'aucun effet de style, son exigence à redonner à voir et à entendre la réalité malgré les artifices inhérents à la fabrication même d'un film n'est guère égalée que par celle des Straub. Ces derniers, très proches de Nestler, l'ont soutenu fidèlement depuis ses premiers films. Jean-Marie Straub disant : «Je crois de plus en plus que Nestler a été le cinéaste le plus important en Allemagne depuis la guerre - mis à part les gens plus âgés qui ont pu tourner ici, Fritz Lang, et mis à part *La Peur* de Rossellini. Justement parce que lui - probablement le seul ici - n'a filmé que ce qu'il a filmé et n'a pas essayé de chatouiller les gens.»

Nous sommes donc heureux d'accueillir Peter Nestler pendant deux jours de ces 15^{èmes} Rencontres du cinéma documentaire qui seront également l'occasion de présenter de nombreuses avant-premières, signes d'une actualité des sorties en salles particulièrement riche cet automne. La programmation réunit des films qui, tous, nous parlent autrement. Les cinéastes s'y adressent à chacun de nous, avec une temporalité propre et une voix singulière. Persuadés qu'ils nous apporteront une précieuse matière à penser et à s'é mouvoir, nous souhaitons à tous la bienvenue à Montreuil.

Corinne Bopp

Un cinéma indirect libre : Peter Nestler¹

> Benoît Turquety

Espaces, visages, parole, gestes : tous sont pour Peter Nestler saturés d'histoire. C'est d'abord ce sens de la densité du passé dans les choses, de sa présence constante en épaisseur dans la matière et les mouvements qui en fait un cinéaste politique. Il l'est certainement aussi par les précautions qu'il prend avec ce qui est filmé - le respect de son opacité, de sa complexité, du jeu infini des interrelations - comme avec le spectateur. Il l'est par ailleurs parce que ses films sont, d'une certaine manière, des films pour enfants.

Il y a d'ailleurs des enfants quelque part dans presque tous ses films, mais il ne s'agit pas seulement de cela. Les titres déjà le montrent : *Comment fabrique-t-on un orgue ?* (1969), *Comment fait-on le verre ?* (deux parties : à la main/mécaniquement, 1970), mais aussi *Pourquoi y a-t-il la guerre ?* (1969/70), etc. Ce dernier est finalement brechtien, enfantin et producteur d'étrangeté ; et si Brecht a marqué Nestler, c'est d'abord peut-être en ce que la question de la pédagogie est centrale dans sa réflexion sur la forme.

En 1990/91, Nestler tourna en 16 mm *Die Nordkalotte*, film sur la destruction de la nature et de la civilisation lapone sur tout leur territoire (Suède, Norvège, Finlande, Russie). Le son direct est systématique, accompagné de la voix de Nestler, qui commente et surtout double lui-même tous les dialogues, sans jamais chercher à les « jouer » mais en respectant scrupuleusement l'oralité, procédé simple comme bonjour mais dont l'effet est surprenant. Nestler en joue d'ailleurs. Il décrit longuement la mine de Kirunavaara, en Laponie suédoise, une des plus grandes au monde. D'énormes machines font le travail dans les puits, certaines télécommandées depuis des cabines séparées où des ouvriers en silence manipulent de petites manettes devant des écrans. Dans une salle évoquant une tour de contrôle désuète et aveugle, ou une version pauvre de *Dr Strangelove*, un plan large montre un homme de dos, qu'à bien regarder on devine au téléphone. La voix de Nestler enchaîne, après une séquence de commentaire explicatif, neutre, sans changement de ton : « Boerje Andersson commande les wagonnets². [Silence] Le KGB s'en sortira bien... [Silence] Un moment je prends le nouveau crayon rouge... » L'effet est accentué de ce qu'on ne voit pas la bouche de M. Andersson ; mais se rapprochant ensuite de lui, Nestler continue de doubler ce qui s'avère sa conversation téléphonique, dont le vocabulaire technique semble provenir de *Star Trek*...



Die Nordkalotte



Die Nordkalotte

Die Nordkalotte est somptueux et terrifiant. Parcourant le nord de l'Europe, Nestler construit un inventaire des catastrophes causées par la surexploitation de la nature : mines et barrages gigantesques défigurant fleuves et montagnes, forêts dévastées laissant place à des déserts écologiques où les animaux ne trouvent plus à se nourrir, lacs rendus stériles, pollution de l'air et de l'eau, conditions de vie déplorables des ouvriers et des Lapons, maladies engendrées, etc. etc. Cette accumulation provoque un écœurement d'autant plus profond que les paysages montrés sont extraordinaires - extraordinaires même parfois quand l'homme les a massacrés -, beauté que rendent pour ce qu'elle est (non sentimentale) les cadres toujours infiniment précis du cinéaste, et la patience dans le développement des plans. Car le temps retrouve ici consistance, poids. Plusieurs explosions au flanc de la mine de fer d'Olegensk, en Russie - zoom arrière : la fumée monte vers le ciel. Au commentaire, Nestler explique alors qu'il y a eu un problème, le vent ayant tourné la fumée toxique se dirige vers la ville, et les maisons ouvrières proches. Puis il se tait et le plan continue, pendant deux minutes la colonne de fumée se déploie lentement sur le plateau voisin, longuement, inexorablement.

¹ Ce texte est une version écourtée de l'étude publiée dans *Cinéma 014*, automne 2007. Remerciements à Bernard Eisenschitz.

² De transport du minerai dans les galeries de la mine.



Die Nordkalotte



Mülheim/Ruhr

Des enfants apparaissent dans la dernière partie du film, jouant d'abord dans les manèges désespérément bétonnés de la ville industrielle russe de Montchegorsk. La séquence suivante s'attache au travail de l'institutrice locale Natalya Pitschugina, qui accompagne ses élèves pour un cours de biologie dans la nature ou ce qui en reste alentour, leur expliquant le massacre, ses raisons et ses remèdes possibles, car « elle veut leur faire prendre conscience, pour changer ce qui doit être changé. » Le film se termine sur un plan magnifique d'une dizaine de minutes montrant des femmes lapones en costume traditionnel, enseignant chants et danses à des jeunes filles autour d'un feu contre les moustiques près du lac de Lovozero, ville qui n'est un centre de la culture lapone que parce que les habitants de six villages rasés dans les années soixante furent relogés ici contre leur volonté.

Ces séquences désignent la préoccupation centrale du film : la transmission. Nestler prolonge dans ce film la démarche de l'institutrice ; c'est pourquoi, si terrifiant qu'il soit ou par cela même, *Die Nordkalotte* est un film pour enfants : l'effroi, mais aussi l'émerveillement devant la nature ou les gestes anciens, sont d'enfance, comme l'est la fantastique qualité d'imaginaire qui imprègne tout le film : les pelleteuses deviennent des monstres multicolores, les salles de contrôles des stations spatiales, et régulièrement des rennes traversent le champ, au cœur de forêts denses ou errant perdus entre des terrils...

Deux moments rappellent combien la civilisation lapone avait trouvé un rapport harmonieux à la nature et aux animaux - civilisation qu'il a bien fallu dévaster pour que tout cela arrive - : la fin, déjà décrite, et le début. Une Lapone y montre à une autre femme comment on arrache des racines de bouleau pour, on le verra plus tard, les tresser selon

un art ancien (Nestler nous montre une gourde à sel du dix-neuvième siècle faite selon ce procédé). Il faut savoir choisir l'arbre, et il faut connaître les gestes : « Ma mère m'a appris à remettre tout en ordre, elle était intransigeante. J'aplatis des pieds et ça repousse. Personne ne remarquerait qu'on est passé. On peut partir maintenant. »

En ce commencement du film, la séquence décrit l'exigence d'attention dans le rapport à la nature ancré dans cette tradition, le refus de laisser des traces ; après la vision du reste, elle prononce par contraste, et sans aucune intention polémique manifeste, un jugement sans appel contre notre civilisation industrielle.



Mülheim/Ruhr



Mülheim/Ruhr

Peter Nestler

Les films de Peter Nestler commencent seulement à être vus. Quelque chose en eux semble avoir fait obstacle : quoi est assez mystérieux. C'est souvent plutôt une douceur qui saisit - « une grande tristesse » disait en 1965 Michel Delahaye de *Mülheim/Ruhr* (1964)³, qui passa d'abord à peu près inaperçu, avant de susciter une controverse quand après une projection en 1972, un spectateur en colère écrivit outré au maire de Mülheim combien le film diffamait sa ville. La réaction est plutôt étonnante : la délicatesse des cadres, la musicalité du montage dégagent ce portrait de la ville, sans aucune parole, de toute agressivité - ce qui, d'un autre côté, a pu renforcer sa puissance critique. Nestler : « On qualifia le film de laid, gris, tendancieux. On critiqua la représentation de mauvaises maisons d'habitation de travailleurs (mais on ne critiqua pas le fait que beaucoup de travailleurs de Mülheim doivent habiter des maisons mauvaises et chères)⁴. »

³ M. Delahaye, « Allemagne ciné zéro », *Cahiers du cinéma* n° 163, février 1965, p. 65.

⁴ Peter Nestler, lettre de lecteur, *Neue Rheinische Zeitung*, 17/7/1972 ; *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 22/7/1972 ; in Jutta Pirschat (Hg.), *Zeit für Mitteilungen : Peter Nestler. Dokumentarist*, Essen, edition filmwerkstatt, 1991, p. 19 (trad. par l'auteur).



Am Siel

La colère qui fonde souvent ses films est rentrée, passée au creux de la forme, en dessous. Jamais Nestler ne monte le ton - littéralement, puisque sa voix est souvent présente *off*. Même ses œuvres les plus dures, lorsque le dégoût culmine - le rescapé Toivi Blatt découvrant consterné lors de sa visite du camp d'extermination de Belzec, qu'on y marche encore (2001!) sur de la cendre humaine (*Die Verwandlung des guten Nachbarn*) -, laissent la révolte silencieuse : il s'agit de garder la tête froide pour tenter de comprendre, ici grâce aux interventions du psychanalyste suédois Ludvig Igra. Nestler semble, plutôt que dans un refus ostensible, profondément étranger à toute forme de spectaculaire ou de provocation - ailleurs.

Dès le début, les films de l'Allemand semblèrent impossibles. Son premier, *Am Siel* (1962), décrit un village à l'embouchure d'un chenal, sur la mer du Nord. En 1962, l'histoire du documentaire commence tout juste à prendre acte de la révolution du « cinéma direct » : l'arrivée du matériel synchrone léger (caméras 16 mm quartzées et magnétophones Nagra) va en bouleverser l'écriture. La caméra est désormais portable à l'épaule, tout en permettant l'écoute de la parole. Or, *Am Siel* est filmé en 35 mm, en plans fixes toujours cadrés au cordeau avec une force graphique frappante, et la bande sonore n'est composée que d'un commentaire, sans son synchrone. On pourrait dire que le cinéma de Nestler garde la trace d'être né un peu avant le « direct » ; mais c'est autre chose qui s'y recherche. Le texte de *Am Siel* a une particularité : le chenal y parle à la première personne - une idée déjà enfantine (« Je suis un vieux chenal, au bout duquel se trouve un village. Je ne sais pas si le village apprécie d'être filmé, car qui comme moi gît mort parmi la vase n'a que faire d'yeux perçants. »). Cela n'existe pas, cela ne se fait pas. Ce film impossible fut refusé partout. Sans doute aussi parce que c'est un



Die Verwandlung des guten Nachbarn



Die Verwandlung des guten Nachbarn



Aufsätze



film de désolation (« ...et moi vieux chenal j'observe admiratif que d'ici aussi on écrit des lettres, et parfois j'aimerais vraiment bien savoir ce qu'il y a à raconter. »).

Mais l'idée de laisser le chenal raconter ces vies montre déjà l'attachement de Nestler à des dispositifs décalés, souvent par le son. Le deuxième film de Nestler s'intitule *Aufsätze*, « rédactions » (1963). Toujours dénué de son synchrone, c'est encore un film d'enfance, qui montre une journée de la vie de garçons et de filles dans un petit village des montagnes suisses, l'hiver. Aller à l'école, allumer le poêle de la classe, écouter la maîtresse, lire, boire du lait chaud, dessiner, se battre avec les copains en rentrant. Les plans sont magnifiques plastiquement et rythmiquement, et de pudeur. Mais par le son le film devient autre chose. Le dispositif est comme toujours très simple : en voix *off*, chacun leur tour, sept des enfants racontent un moment de la journée. Mais ce ne sont pas des entretiens : les enfants *lisent* des rédactions qu'ils ont eux-mêmes écrites.

Le dispositif permet par la lecture *off* de faire entendre à la fois la diction appliquée des écoliers, et l'accent de la Suisse rurale qui donne une épaisseur à leur langue ; mais de plus, le passage par l'écrit accentue l'effet d'étrangeté créé par l'adoption du point de vue des enfants. « Notre maîtresse elle est belle. Elle a des cheveux roux et en plus des yeux marrons. Elle est grande et en plus un nez pointu. » Ainsi se font voir les choses et entendre la parole comme rarement, et sentir le contraste entre leur émerveillement et la dureté, dont ils peuvent ne pas avoir encore conscience, de leur vie. Ce film aussi fut jugé inacceptable (« insignifiant », écrivait Delahaye), d'abord parce qu'on ne parle pas comme ça - au cinéma, cela ne se fait pas. « Insignifiant », comme *Am Siel*, sans doute aussi parce que la vie de ces personnes est insignifiante.

Régulièrement, dans ses œuvres suivantes, Nestler reprendra ce principe, quand il demandera à des gens leur parole, de leur faire écrire puis lire un texte plutôt que de les « interviewer » comme on dit en français. Comme s'il fallait multiplier les médiations et mises à distance, ou simplement laisser aux personnes le temps de préparer leurs mots, ne rien oublier, ne pas en venir à dire des choses qu'ils ne voudraient pas dire (ici Nestler se distingue de beaucoup d'autres).

Von Griechenland (1965) développe encore, dans une direction légèrement différente, la recherche des variations du lien parole *off*-image. Ici, la bande sonore est physiquement plus homogène : elle est composée uniquement d'un commentaire, prononcé intégralement et pour la première fois par Nestler lui-même (seule exception : un chant partisan, dont on entend deux strophes au début, puis une autre après quelques minutes de film).

Von Griechenland est l'hagiographie d'un peuple. Récit de la résistance grecque contre l'occupant nazi durant la deuxième guerre mondiale puis de la guerre civile qui suivit jusqu'en 1949, le film se termine sur (dans, parmi, avec) les luttes contemporaines pour la démocratie consécutives au limogeage en juillet 1965 de Georges Papandréou (1888-1968), élu l'année précédente. Formellement, le film apparaît d'abord comme le développement simultané de deux lignes - celle du commentaire, celle du montage - qui présentent une grande indépendance apparente, mais établissent des harmonies complexes. Le commentaire adopte la forme d'un récit historique, émaillé de nombreuses lectures de documents, citations, etc. - jusqu'à ce qu'encore une fois le tout devienne indémêlable. La première partie reprend l'histoire de la constitution des organisations de résistance à l'envahisseur nazi, avec toutes les données concrètes nécessaires, tandis qu'à l'image apparaissent des paysans et des artisans - soit au travail, aux champs ou dans la rue, soit, souvent, posant pour la caméra, le regard fiché dans l'objectif, assis sous un arbre ou sur une chaise devant leur porte -, mais aussi des panoramiques sur des paysages où eurent lieu des combats - campagne avoisinante, montagnes, etc.

Nestler revient ensuite sur le régime de terreur imposé à ce peuple depuis la guerre, par l'exemple des atrocités commises à Distomon, village où 239 personnes furent massacrées le 10 juin 1944. Le commentaire détaille le déroulement de la journée, tandis qu'après quelques secondes sur une rue du village, s'enchaînent des plans montrant d'abord deux femmes balayant une cour de ferme, puis s'attardant sur l'une d'elles, belle vieille dame ridée les cheveux couverts d'un fichu noir. Elle s'est approchée de la caméra, parle longuement, un peu agitée - elle s'adresse en fait à la traductrice du tournage... L'ensemble dure une douzaine de plans, et presque cinq

Peter Nestler

des vingt-huit minutes du film. Étant donné le fonctionnement du montage depuis le début, il faut un certain temps pour saisir que cette femme est en train de raconter ses souvenirs de cet événement. Mais on n'entendra pas sa voix : son visage est là, son corps, ses vêtements, la lumière, ses gestes et mimiques ; le son lui s'en tient au commentaire prononcé toujours par Nestler, tiré des actes d'accusation du Bureau national grec pour les crimes de guerre, ainsi sans doute que des propos de la femme.

Reinald Schnell, collaborateur de Nestler sur le film, raconte comment l'expérience du tournage, notamment à ce moment, joua dans la décision de ne retenir au final aucun son direct : « Sa langue nous ne la comprenions pas. Mais l'accentuation de ses mots, ses gestes, ses regards offraient une profusion d'informations inexprimables. » S'il fallait désigner des points communs avec les Straub qui puissent expliquer l'intérêt réciproque pour leurs œuvres, ce sentiment du réel comme *profusion* en ferait partie : il implique une attention, des précautions, une délicatesse qui limitent le plus possible la perte que pourrait impliquer la mise en forme, qui ne détachent pas les événements de leurs contextes et ramifications, leur gardent leur richesse.

Von Griechenland se termine sur les manifestations lors de l'enterrement du leader étudiant étranglé par la police Sotiris Petroulas. L'image est saturée des visages et des corps des manifestants ouvriers, paysans et étudiants criant les slogans, pleurant, portant des fleurs, tandis que Nestler rapporte, de sa voix calme et déterminée : « Le peuple criait : Vengeance. Assassins. À bas le gouvernement d'assassins. Fascistes. À bas le régime du palais. Mort aux meurtriers. La police se tint à l'écart. On avait assassiné un patriote. Ils criaient encore et toujours : Vengeance. Assassins. À bas le gouvernement d'assassins. Fascistes. À bas le régime du palais. Mort aux meurtriers. Le fascisme doit être vaincu. La Grèce sera libre. Vive le peuple grec. » Fin du film. Ce passage avait marqué Jean-Marie Straub, qui en 1968 considérait le film comme « très important, esthétiquement terroriste, et qui devient pour moi de plus en plus important » : « Il était génial que les slogans de la foule ne soient pas enregistrés en son direct. Quand je dis ça, ça veut dire quelque chose, parce que je suis quasiment un apôtre du son direct. L'intuition géniale était que les slogans n'étaient dits que dans le commentaire, par lui. Il répétait ce que les gens disaient et criaient. » Le mélange de citations explicites et de notations factuelles rend indiscernable ici ce que Nestler reprend et ce qu'il affirme - mélange à quoi s'ajoute un jeu de reprises (« Le fascisme doit être vaincu » achevait déjà l'épisode *Distomon*) qui rend ces phrases définitivement inassignables. Mais elles sont prononcées par la voix de Peter Nestler.

5 Reinald Schnell, « Gedanken über die Zusammenarbeit mit Peter Nestler » (1990), in *Zeit für Mitteilungen*, op. cit., p. 178. Pour l'anecdote, Reinald Schnell joue le soufrier dans les premières séquences d'*Amerika/Rapports de classes* de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub.

6 Entretien cité (*Filmkritik* 10/68, p. 694) ; trad. Bernard Eisenschitz, « Sur Peter Nestler », op. cit., p. 140.

Dans *Flucht*, réalisé en 2000 par Nestler, Daniel Maillet retrace la fuite devant les nazis de son père, Leopold Mayer, peintre comme lui, qui changea son nom pour Leo Maillet. Il fut chassé d'Allemagne en 1934, son œuvre détruite, poursuivi jusqu'à Paris par la Gestapo, puis interné à Rivesaltes par le régime vichyste. Il parvint à fuir *in extremis* le train de la déportation vers Aschwitz en 1942, y perdant son œil gauche, puis se cacha à St.-Rémy-de-Provence avant, en 1944, de rejoindre la Suisse. Le fils découvre, parlant avec ceux qui le cachèrent, dans quelle terreur vivait son père, ce qu'il avait senti (une histoire d'enfance encore). Mais *Flucht* montre aussi la pluie sur la forêt suisse, des fourmis, des chats se léchant les pattes ou surpris par le démarrage de la voiture sur le toit de laquelle ils s'étaient installés, et un jeune homme dessinant les visages des gens qu'il croise, ou peignant, malgré parfois l'affection encombrante d'un chien venu goûter les crayons, les paysages baignés de la lumière provençale qui réchauffe le film. *Flucht* donne encore - étonnamment, compte tenu de ce que s'y montre - envie de parler de douceur. Ou de gentillesse, cette gentillesse à laquelle selon Benjamin, Brecht « attribue une place de premier ordre », et qui définit bien Nestler (« la gentillesse ne consiste pas à faire accessoirement de petites choses, mais à faire de grandes choses comme s'il s'agissait des plus petites⁷ »). Et comme ses autres réalisations, *Flucht* est ouvert, étranger aussi à toute contrainte d'efficacité, de productivité, de rendement. Plan large : Daniel Maillet marche dans un parc, s'assied sur un banc. Plan moyen : posant son sac à côté de lui, il fait tomber ses pinceaux, jette un regard amusé à la caméra. Nestler alors monte un gros plan du peintre ramassant ses outils dispersés sur le sol. Les plans précédents étaient déjà d'une « utilité » discutable ; le dernier est d'une « gratuité » irréductible. Mais qu'est-ce que cela veut dire ?

7 Walter Benjamin, « Commentaires de quelques poèmes de Brecht » (1938-39), trad. Rainer Rochlitz, in *Œuvres III*, Paris, Folio, coll. Folio Essais, 2000, p. 266.

Au bord du Chenal / Am Siel

Allemagne, 13', 1962, 35mm, prod. Peter Nestler

Rédactions / Aufsätze

Allemagne, 10', 1963, 35mm, prod. Peter Nestler

Mülheim - Ruhr

Allemagne, 14', 1964, 16mm, prod. Peter Nestler

Sur le Rhin / Rheinstrom

Allemagne, 13', 1965, 35mm, prod. Peter Nestler

De Grèce / Von Griechenland

Allemagne, 28', 1965, 16mm, prod. Peter Nestler

La Calotte polaire / Die Nordkalotte de Peter Nestler

Allemagne, 90', 1991, 16mm, projeté en vidéo, prod. SWR



Die Verwandlung des Guten Nachbarn

(La Métamorphose des voisins)

de Peter Nestler

La révolte du camp de Sobibor qui a eu lieu en octobre 1943 est l'un des principaux événements de la résistance à la Shoah. Elle en est restée depuis comme un puissant symbole.

Thomas Toivi Blatt, né en 1927 dans le Shtetl d'Izbica en Pologne, a été envoyé dans ce camp à 15 ans, avec son frère et ses parents. C'est là qu'ils vont être assassinés. Quant à lui, employé comme coiffeur et au tri des vêtements, il parvient à survivre et au moment de la révolte, à s'échapper. Ils sont 320 dans son cas, dont seuls 53 survivront à la guerre. Dans sa fuite, d'anciens camarades, des voisins lui ont refusé leur aide et un ami qui était censé le protéger essaiera même de le tuer. Thomas Toivi Blatt a travaillé pendant près de 40 ans à l'écriture d'un texte sur son témoignage de ces événements, finalement publié en 2001 sous le titre « Nur die Schatten bleiben » (Seules restent les ombres). Ce texte laisse transparaître une incroyable volonté de vivre et une grande force. Aujourd'hui, Thomas Toivi Blatt vit aux Etats-Unis mais revient chaque année en Pologne, entre autres à Izbica et Sobibor. Dans ces lieux, il semble chercher, encore et encore, à comprendre l'expérience terrifiante qu'il y a vécu. Peter Nestler a suivi Thomas Toivi Blatt à deux reprises, en novembre 2001 et avril 2002, dans ses voyages en Pologne. Il voulait travailler une question déjà à l'oeuvre dans *Flucht* : la transformation soudaine et incompréhensible de personnes proches lors de circonstances exceptionnelles. Comment des voisins et même des amis peuvent se changer en délateurs, tortionnaires et assassins ? C'est là que se trouve l'explication du titre original du film : littéralement « La Métamorphose du gentil voisin ». Peter Nestler, avec l'aide du psychanalyste suédois Ludvig Igra, s'est attaché à y apporter des éléments de réponse. Le réalisateur monte ainsi en parallèle les commentaires que fait Ludvig Igra sur les péripéties traversées par Thomas Toivi Blatt. Nous sommes, grâce aux perspectives ouvertes par Ludvig Igra, en mesure d'affronter un récit comme celui de Thomas Toivi Blatt avec une compréhension et une profondeur inédites.



Peter Nestler

Verteidigung der Zeit

(Préservation du temps)

de Peter Nestler

Hier était montré le très beau et émouvant *Verteidigung der Zeit* de Peter Nestler, documentaire (ou essai ?) de vingt-quatre minutes sur les Straub. Commandée par la télé allemande, cette présentation volontiers pédagogique des cinéastes, de leur œuvre et de leur méthode, devait servir d'introduction à la diffusion sur ZDF/3Sat de *Ces rencontres avec eux*. Sans doute le plus modeste des films présentés à la Vienne, *Verteidigung der Zeit* (« Défense, préservation du temps » en français) sera sans conteste un des plus beaux. Peter Nestler commence par rendre hommage à Danièle Huillet, dont il était très proche : ils se sont rencontrés au début des années soixante, à l'arrivée des Straub en Allemagne, ceux-ci ne cessant par la suite de dire leur admiration pour celui qu'ils considéraient comme le plus grand cinéaste allemand vivant. La voix de Nestler est d'une gravité et d'une résonance unique : la moindre phrase prononcée off par cette voix devient un oracle, une vérité immédiatement gravée dans la pierre. Heureusement, Nestler prend garde de compenser cet attribut par des textes d'une grande précision et sobriété. Miracle de son film : lorsqu'il cède le cadre, vers la fin, à trois extraits de *De la nuée à la résistance*, jamais le cinéma des Straub n'a paru si puissant, évident, élémentaire.

Cyril Neyrat, *Les Fantômes de Vienne*
(extrait e-Cahiers du cinéma, 24 octobre 2007)

Allemagne, 25', 2007, vidéo, prod. ZDF/3 Sat



Dessin d'Otto Pankok

Biofilmographie Peter Nestler

Peter Nestler est né à Fribourg, dans la Forêt noire, en 1937. Il a étudié la peinture aux Beaux-Arts de Munich et l'imprimerie à Stuttgart. Il a exercé divers métiers : ouvrier, marin, forestier mais aussi acteur au cinéma et à la télévision. Il réalise son premier court métrage (*Am Siel*), alors qu'est lancé, par le Manifeste d'Oberhausen, le mouvement du « Jeune cinéma allemand » (1962). *Von Griechenland*, en 1965, lui vaut d'être accusé de « propagande pro-communiste » et de devenir *persona non grata* à la télévision. Il quitte alors l'Allemagne de l'Ouest pour la Suède, le pays de sa mère, où il vit encore aujourd'hui. Après avoir occupé plusieurs emplois, il commence à travailler à la télévision suédoise : au département des programmes pour la jeunesse puis à l'acquisition de programmes étrangers.

Peter Nestler a réalisé plus de 50 documentaires, notamment :

- 1962** Am Siel
- 1963** Aufsätze
- 1964** Mülheim/Ruhr
- 1964** Ödenwaldstetten, ein Dorf verändert sein Gesicht
- 1965** Ein Arbeiterclub in Sheffield
- 1965** Rheinstrom
- 1965** Von Griechenland
- 1967** Im Ruhrgebiet
- 1968** Sightseeing
- 1972** Bilder von Vietnam
- 1973** Spanien!
- 1985** Das Warten
- 1988** Die Judengasse
- 1991** Die Nordkalotte
- 1992** Zeit
- 1995** Pachamama - Unsere Erde
- 1998** Die Römerstraße im Aostatal
- 2000** Flucht
- 2002** Die Verwandlung des guten Nachbarn
- 2003** Mit der Musik groß werden
- 2007** Verteidigung der Zeit
- 2009** Tod und Teufel

Tod und Teufel (La Mort et le Diable)

de Peter Nestler

> Yann Lardeau

«Je n'ai jamais voulu faire de film sur ce grand-père. Son passé dans les abysses me donnait un sentiment d'écoeurement. Mais les questions demeuraient.»

Le comte Eric von Rosen fut un explorateur et un anthropologue suédois réputé au début du XX^e siècle. De ses deux voyages, dans la Cordillère des Andes et en Afrique, du Cap à Khartoum, avant la Première Guerre mondiale, il a laissé des écrits abondamment cités et, surtout, une collection remarquable de photos qui constitue la matière première de ce film réalisé, presque un siècle après, par son petit fils, Peter Nestler, à mi-chemin de *La Splendeur des Amberson* et de *Non réconciliés*.

Le grand explorateur avait sa part d'ombre : un antisémitisme affirmé, une compromission notoire avec le fascisme. Il soutint financièrement la contre-révolution en Finlande. Beau-frère de Göring, il était présent au congrès du NASPD à Nuremberg. Si le témoignage de son fils, l'aviateur Carl-Gustav von Rosen, membre de la Croix Rouge, sur les atrocités de Mussolini en Ethiopie le déssilla, cette prise de conscience fut tardive. Plus tard, il brûlera les cadeaux de Göring, en privé. La mort de sa bru, engagée dans la Résistance en Hollande, l'exil de son fils en Angleterre, y auront peut-être été pour quelque chose.

Quel est le lien entre le goût des voyages, la découverte de l'Autre, une curiosité incontestable pour les traditions et les arts des peuples d'Afrique, d'Amérique latine ou du Grand Nord - et le fascisme? Comment les deux ont-ils pu se lier sans jamais se contredire? L'attrait de l'aventure? Le besoin de se surpasser? La fascination de la mort, le meurtre à grande échelle, sous-tendent l'un et l'autre.

Se met alors en place, dès les premières photos de voyage, dès que l'on quitte le somptueux domaine de Rockelsadt Castle avec ses douze



domestiques, la seule source d'archives filmées, des actualités de l'époque, une logique implacable de mort qui, allusive, périphérique au départ, envahira de plus en plus l'écran au fil des ans, jusqu'à y devenir centrale et massive.

Eric von Rosen s'indigne que le président de l'Argentine ait massacré des populations indiennes de la Pampa et de la Patagonie, mais lui-même ne se sent à l'aise, malgré l'accueil chaleureux des Indiens, qu'avec un fusil en bandoulière, un pistolet à la ceinture, car ainsi que l'enseigne l'Edda, un homme sans sa lance n'est rien.

L'homme, pour Eric von Rosen, est un guerrier ou, à défaut, un chasseur - mais toujours un tueur.

Le meurtre est son initiation. Les armes et les trophées de chasse s'accumulent dans les salles de Rockelsadt Castle et sur les photos, comme la chasse, divertissement de noble, comme aimait à le rappeler le comte Zaroff, fut sans doute le ressort de l'entente avec Göring. Aux cadavres d'une dizaine d'ours de Sibérie complaisamment étalés devant la porte du château, au pied du maître des lieux tenant dans ses bras un ourson orphelin rescapé du massacre, d'éléphants, de rennes, d'alligators, etc. s'ajoutent bientôt des photos de Noirs au Soudan, hommes, femmes et enfants aux poignets coupés, parce qu'ils refusaient l'esclavage des colonies, et enfin au centre de l'image, sans détour, sans figure de substitution cette fois, l'exécution des Rouges, lors de la guerre civile en Finlande.

Von Rosen photographiait pour ne pas voir.

Pas un instant ses clichés, la répétition morbide de leur obsession, ne l'ont interpellé.

Ce que le film fait de la parole (et réciproquement)

> Caroline Zéau

Parole et langage sont pour le cinéma documentaire l'apanage de la modernité. D'abord muet puis « commenté », le documentaire fut sonore bien avant de devenir parlant. Différée par l'exigence technique qu'implique la saisie cinématographique du réel, l'avènement de la parole vivante, saisie en son synchrone dans la vie même, est l'une des grandes étapes esthétiques de l'histoire du cinéma qui a permis, comme l'avait prédit Louis Marcorelles, de « reprendre le cinéma à zéro avec des vérités qui ne soient pas données d'avance »¹.

Lorsque Mario Ruspoli écrivait à propos du cinéma direct: « L'œuvre prend forme à partir du contenu verbal »², il tirait les leçons de la méthode inventée par Jean Ravel - le monteur de *Chronique d'un été* puis des *Inconnus de la terre* - celle dite des « rouleaux japonais » qui consistait à bâtir le film à partir des dialogues dactylographiés. Car pour les cinéastes documentaristes qui ont fomenté cette révolution, recueillir la parole de l'autre, ce précieux matériau, ne fut jamais une fin en soi tant ils savaient dès le tout début qu'elle demanderait et mériterait d'être sculptée et façonnée ; et la donner à entendre ne fut jamais l'ultime dessein tant ils espéraient, à partir d'elle, élaborer un nouveau langage du monde.

Dès lors, les développements du cinéma documentaire furent jalonnés par les questionnements liés aux alternatives du traitement de la parole filmée : faut-il la saisir au vol ou la susciter ? La guider ou la laisser filer ? La respecter comme un bien sacré ou lui faire violence ? La laisser affleurer ou l'accoucher ? Comment la couper et la raccorder ?³ Les choix qui en découlent sont autant de variantes de la relation entre celui qui filme et celui qui est filmé, du dialogue entre le film et son objet, entre le langage des corps et le langage du film.

Ainsi la richesse du cinéma documentaire contemporain se nourrit-elle toujours à la source de cette contradiction fondamentale: le règne de la parole - la durée, le plan séquence - contre le langage - la forme, le montage. Le recueil possible de la parole de l'autre - son autonomie, sa mise en scène, voire même son absence - et le travail du film qui décline cette tension originelle y déploient les infinies possibilités du langage : son potentiel critique et artistique, ses enjeux politiques, son pouvoir psychanalytique.

Helga Reidemeister affirme ce dernier et l'utilité sociale du cinéma

dans son film *Von Wegen Schicksal (On n'échappe pas à son destin, 1979)*. Elle y filme une femme allemande, Irène Rakowitz - divorcée, sans emploi et mère de quatre enfants - qui oppose à l'incommunication qui a détruit son couple une volonté douloureuse de dire pour comprendre et faire comprendre. Dès l'avant-générique, Irène affirme vouloir « briser un interdit absolu », qui l'opprime, celui qui empêche de parler des problèmes qui existent au sein d'une famille. Le commentaire qui suit se réduit à l'énumération des chiffres de la réalité concrète de cette femme : « 48 ans, 4 enfants, invalide à 50%, 1514 marks de l'aide sociale, 595 marks de loyer... ». Aucun discours n'est avancé, seule nous est livrée la parole des personnages, l'expression verbale de la violence qui caractérise les rapports entre les différents membres de cette famille. S'y ajoute celle, volontaire, d'être filmée dans l'espoir de révéler la vérité. Helga Reidemeister provoque, met en scène ouvertement les échanges et ce faisant s'expose elle-même au conflit. Dire est, quoi qu'il en coûte, la seule réponse possible aux conventions sociales qui enferment la famille. Les écueils du langage sont exposés sans complaisance mais, dans la salle de montage, où Irène commente les images du film en cours de fabrication, les deux femmes tentent de reconstruire l'histoire familiale par les moyens du cinéma.

Reconstruire l'histoire familiale à partir de non-dits est également la vocation du film *Tod und Teufel (2009)* réalisé par Peter Nestler qui tente de cerner une figure trouble et complexe du passé : celle d'Eric



Von wegen Schicksal

1 Louis Marcorelles, *Éléments pour un nouveau cinéma*, Unesco, 1970, p.37.

2 Mario Ruspoli, *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: Le groupe synchrone cinématographique léger*, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, 11 octobre 1963, p.32.

3 Voir les travaux récents de Jean-Louis Comolli notamment sur l'utilisation du jump cut dans le cinéma documentaire dans *Cinéma contre spectacle*, éditions Verdier, Paris, 2009.



Tod und Teufel

Von Rosen, son grand-père, grand anthropologue et proche de Göring. Cette fois, c'est la voix off qui œuvre parallèlement aux images issues des archives familiales. Trois voix en fait : celle de Nestler lui-même, souvent ici investie du « je », et deux autres, chacune associée aux écrits d'un témoin du passé - plus, brièvement, une seule voix en son direct, celle d'une femme conservatrice de Musée, une voix au présent. Quatre timbres et quatre dictionnaires tissés ensemble qui jouent comme de minces variations d'un même flux de mots - commentaires et carnets de voyages scientifiques - nombreux, précis et sobrement énoncés mais qui seuls ne disent rien. Jamais on ne voit les corps de ceux qui parlent. Distance et retenue : les écrits de Von Rosen et de son collègue et le commentaire de Nestler sont des récits factuels qu'aucune expressivité superflue ne vient dévier. Il ne faut pas hâter le jugement. Cependant le débit de la parole, constant mais rapide et le travail exigeant du montage son / images laissent sourdre une angoisse que les mots n'énoncent pas clairement mais qui affleure à la conscience du spectateur par touches : l'incompréhension, puis le soupçon et la perplexité. De même que les photographies et les écrits restent opaques, la parole simplement saisie n'est pas une fin pour Peter Nestler. La puissance critique du langage qui caractérise son travail résulte d'une réappropriation de la parole par le film qui tisse autour de Von Rosen le sentiment d'une irréductible ambiguïté. *Fengming, chronique d'une femme chinoise* de Wang Bing (2009) est tout entier - 227 minutes - dédié à la parole d'une femme, une parole imprégnée de mémoire, celle des victimes des répressions idéologiques de la Chine communiste. Une parole peu montée - moins d'une vingtaine de plans en tout - mais rigoureusement mise en scène à partir d'un sobre face à face entre elle et le cinéaste : « *le film, a-t-il écrit, se présente surtout comme l'aboutissement d'un dialogue* »⁴. Un dialogue qui absorbe et restitue les contingences du tournage, nous indiquant la part qu'y prend le personnage, sa relation avec le

cinéaste. Impressionnante, la forme du film interprète celle donnée au récit par Fengming elle-même : son endurance et sa précision, ses moments délicats, ses accidents, ses ponctuations. Mais cette adhésion justement défie toutes les formes d'académisme cinématographique : quand Fengming annonce qu'elle a besoin d'aller aux toilettes, elle sort et revient dans la durée du plan, « *on reprend ?* ». Longtemps elle parle et la lumière du jour faiblit obligeant le spectateur à scruter la pénombre, accroché à la moindre de ses paroles. Enfin à la demande de Wang Bing elle se lève et allume. Le langage du film ne se contente pas de construire le récit de Fengming, il transcrit le rythme vital de sa parole et celui de l'écoute. Il prend ainsi le contrepied radical de ce que Fengming dénonce : la dictature aveugle et sourde aux mouvements de la vie.

Le pouvoir du langage - ce qu'il libère, ce qu'il transforme, ce(ux) qu'il relie, la responsabilité de celui qui s'en saisit (l'auteur, l'artiste, le cinéaste) - est le questionnement central du film *Lorient-Esprit* de Cyril Brody (2010). Un dispositif à tiroirs, ludique et pertinent s'y construit à partir d'une série de portraits, des binômes, couple, amis ou amis, collègues, père et fille, filmés dans leur environnement familial parlant et se parlant. Ils doivent dire ce que représente Lorient, leur ville, pour eux. Mais les mots qu'on entend ne disent rien et Lorient n'apparaît à l'image, par fragments énigmatiques, qu'à plus d'un tiers du film. Car ce qui importe ce n'est pas elle, unique lien entre eux, ce sont eux et ce qu'ils disent ou ne disent pas. La règle du jeu nous est révélée par les joueurs eux-mêmes : un groupe d'auteurs de théâtre va se saisir de leurs histoires pour les raconter après les avoir seulement rencontrés via l'écran d'un ordinateur. Ils joueront ensuite les textes sur la scène d'un théâtre lorientais en leur présence. « *Faire de la fiction de la réalité de personnes qu'on ne connaît pas* » dit l'une d'entre eux, un *vol* ordinaire mais secret qui est cette fois mis à nu ; mais aussi le don d'une parole et la probité



Lorient-Esprit

⁴ Wang Bing, « Le documentaire comme dialogue », 24 Images n° 124, automne 2005, p. 24.

qu'il impose. Un double don puisque, pour finir, certains personnages liront eux-mêmes devant la caméra le texte qu'a inspiré leur histoire. Le film restitue ce passage du langage de la ville à la scène, de la ville à l'écran, de la scène à l'écran. Le montage entrelace les histoires et les degrés successifs d'élaboration et de réception du langage sont « crochetés » ensemble.

A l'instar de l'objet fétiche du film (une balayette, un *rhizome* en somme), les récits circulent et évoluent - différence et répétition - sous nos yeux : « *Dès que tu formules les choses, forcément, tu les transformes* ». Le lien solidaire et possessif qui unit auteurs et personnages (chacun les *siens*) s'attache bientôt à relier ces derniers entre eux par le biais du langage : les mots de la boîte deviennent ceux de l'amour, les mots du vin parlent de la boîte... Ils circulent des uns aux autres pour notre plaisir et le leur et on ne sait plus qui en sont les auteurs. La *toute-puissance du langage* est ainsi démontrée : lui seul permet de résoudre la contradiction de Don qui aime Lorient pour le voyage mais refuse de la quitter, lui seul garantit la filiation entre Nicolas, son père et sa fille. Il peut aussi créer un réseau subtil de liens, d'abord improbables, le temps d'un film, entre des personnes qui ne se parleront peut-être jamais plus mais qui, pour cela même, font de Lorient ce qu'elle est : « (...) *chaque substance individuelle exprime l'univers à sa manière à peu près comme une même ville est exprimée diversement selon les différents points de vue* » .

Ce que l'art fait de la parole quand celle-ci est le vecteur d'une mémoire des multiples strates de l'histoire, telle est la réflexion qui traverse tous les films dont il est question ici. Chaque fois, le travail du film aide la parole à se constituer en langage, et ce faisant permet au personnage de se construire. Mais chaque fois, ce que le film fait de la parole est apparent : on ne l'enferme pas impunément dans une forme. Ses besoins, sa résistance, ses débordements, l'attention qu'elle requiert laissent des traces de la lutte du cinéaste avec ce matériau indocile dont le langage du film dépend. De ce matériau (la parole) et de ce désir (un langage) est né le cinéma documentaire moderne, un lieu de réflexion pour la complexité du monde contemporain, un espace d'échange où filmeur, filmé et spectateur agissent et interagissent pour construire une histoire commune.



Lorient-Esprit

Journée de formation

En partenariat avec Images en Bibliothèques

Une journée de formation est organisée à destination des bibliothécaires, puis élargie à tout public sur inscription préalable. Le matinée, Caroline Zéau, universitaire et spécialiste du cinéma direct, et Jean-Patrick Lebel, cinéaste et président de Périphérie, dialoguent, à propos de « Langage et parole », avec de nombreux extraits de films de la programmation.

L'après-midi est consacrée à une rencontre avec Peter Nestler et Bernard Eisenschitz, historien du cinéma.

Vendredi 8 octobre

10h30 – 13h00 Langage et parole, avec Jean-Patrick Lebel et Caroline Zéau.

14h30 – 17h30 Rencontre avec Peter Nestler, animée par Bernard Eisenschitz.

Inscription préalable auprès de Périphérie au 01 41 50 58 27 ou à l'adresse mail suivante : lesrencontres@peripherie.asso.fr

Helga Reidemeister

Von wegen Schicksal

(Si c'est ça le destin...)

de Helga Reidemeister

Von wegen Schicksal montre comment Irene Rakowitz, habitante d'une banlieue populaire de Berlin, peut réussir à gagner sa liberté, alors qu'elle s'extirpe enfin, avec mille difficultés, d'une situation de famille catastrophique.

Le film a véritablement marqué une date dans l'histoire du documentaire contemporain, au-delà même de son Grand prix au *Cinéma du réel* en 1980, et des nombreux écrits qu'il a suscités, par l'implication exceptionnelle de la réalisatrice et par l'originalité du dispositif qu'elle a mis en place.

Von wegen Schicksal a été montré en France au moment où Marguerite Duras, au faite de sa notoriété, était très présente dans les médias et elle n'a pas hésité à convoquer la presse pour dire tout le bien qu'elle pensait du film. Elle déclare notamment qu'il « apporte la preuve que la caméra provoque la parole ». Et aussi : « J'aurais appelé le film *Le Réel*, le réel, dans sa véracité, est plus fabuleux, délirant, onirique, que la fiction ». Ce qui est certainement rendre plus justice au film que la majorité des autres critiques qui, s'ils se montrent heureusement surpris de la vitalité et de la force de certaines séquences, se demandent parfois si Helga Reidemeister a bien le droit de chercher à dépasser les limites du strict reportage comme elle le fait. Frédéric Sabouraud, dans les *Cahiers du Cinéma*, revient après quelques années sur le film, dans une enquête sur le documentaire. Son texte, « Jeu de miroirs » (en janvier 1988) décrit assez précisément le travail d'Helga Reidemeister : « Les cinéastes qui aujourd'hui sauvent ce genre menacé sont ceux qui, dans leur démarche, refusent de faire « raisonner » le réel tout en assumant de le manipuler (c'est à dire qu'ils se posent plus des questions de morale que des questions politiques ou sociales). Tout est donc affaire de mise en scène. Le dispositif destiné à révéler ou extirper le réel dans sa subtilité et sa durée prend des formes qui s'apparentent, de près ou de loin, à ceux utilisés en psychothérapie et en psychanalyse. Procédés d'écoute, percutement des époques, passé-présent, qui engendrent l'instant de cinéma. Celui choisi par Helga Reidemeister, jeune cinéaste allemande, dans *Si c'est ça le destin* s'apparente à un jeu de miroirs : première étape, la cinéaste filme les disputes quotidiennes dans une famille allemande dont le père est parti. Deuxième étape : les enfants réagissent à ces événements vécus en commun avec la cinéaste. Troisième étape : la mère visionne, à la table de montage, les réactions des enfants (d'une cruauté terrible). Enfin nous, spectateurs, regardons le visage de cette mère ébranlée par les mots sans issue prononcés par ses enfants. Mise en scène complexe mais payante tant elle permet, grâce à la durée (la démarche de la cinéaste s'est étalée sur plusieurs années, de la rencontre avec la femme jusqu'au montage final), de saisir le temps et son effet dans

les rapports familiaux. Famille, durée, blessures, liens impossibles à rompre. Le temps permet, en étant concentré par un dispositif, de montrer sa complexité (au même titre qu'un film de fiction jouant sur le hors-champ). Cette mise en abîme n'est évidemment pas sans danger mais nous donne droit à des séquences étonnantes : voir la mère exploser de colère et de larmes devant l'image d'une de ses filles qui reprend à son compte le discours ambiant d'extrême droite « *C'est une loque !* » - ou critique son éducation- « *Je suis désarmée devant ce monstre que j'ai mis au monde et qui dit ne pas avoir de mère* »- est vraiment bouleversant. Inquiétant en même temps par ce côté thérapie sauvage ou mission réconciliatrice que semble jouer le film lors de certaines interventions de la cinéaste. N'empêche qu'on touche là, de très près, la réalité des personnages, du poids de la famille et de la façon de (ne pas) s'en débarrasser. »

On voit ici toute l'inventivité dont Helga Reidemeister a dû faire preuve et sur laquelle elle s'explique : « Pour *Von Wegen Schicksal...*, il a fallu réfléchir à la manière de mettre en scène des questions d'ordre psychologique. Le personnage principal, Irene Rakowitz, insistait pour que le film soit absolument sincère. Mais dire la vérité demande un effort considérable et impliquait aussi qu'elle réussisse à se livrer entièrement. Irene ne se rendait pas bien compte de ce que voulait dire avoir constamment autour de soi des projecteurs, une caméra, un opérateur et un ingénieur du son. Et malgré son envie, elle n'évitait pas les zones d'ombre dans son discours. Je décidai alors de la provoquer pour faire tomber ses réticences. Nous avons convenu d'une sorte de *mise en scène*. J'avais bien sûr déjà en tête les questions que je voulais soulever dans le film. C'est en faisant cela que vous réussissez à inventer un dispositif adéquat. » La réalisatrice rapporte également, sur ses relations à son personnage : « J'avais une terrible pression pendant le film car Irene voulait constamment connaître l'évolution du propos général. Elle pensait que cela n'avait aucun intérêt s'il restait focalisé sur ses malheurs personnels. « Si,



Helga Reidemeister

d'une façon ou d'une autre, ça ne fait pas bouger les gens, alors tu peux tout mettre à la poubelle. » Voilà ce qu'elle voulait et j'ai toujours pris en compte les souhaits des personnes avec qui je travaille. » L'implication de la réalisatrice ne vient pas de nulle part, Irene Rakowitz fait partie de ces femmes que Helga Reidemeister a pu rencontrer pendant qu'elle a travaillé plusieurs années comme assistante sociale, un choix politique délibéré pour se rapprocher de personnes appartenant à des classes sociales qu'elle avait bien conscience de ne pas pouvoir rencontrer d'une manière un tant soit peu approfondie autrement. Enfin, l'intérêt pour le destin des femmes est également une constante du travail de la réalisatrice, qui accompagne le désir de s'engager dans la réalité autant que dans le cinéma : « Mes personnages sont principalement des femmes parce que ce sont elles qui ont le plus de difficulté à être un peu heureuse dans notre société. Pourtant, je ne qualifierais pas mes films de « films de femme » mais plutôt de films de famille. J'ai envie que les hommes puissent aussi en tirer quelque chose. Il me semble qu'il n'y a pas d'intérêt à faire des films seulement pour les femmes. Je ne fais pas des films pour les privilégiés ou les intellectuels, même si je ne veux pas les exclure. Mon but est de faire des films pour les gens qui s'y trouvent et qui peuvent s'y reconnaître. Mais j'en fais aussi pour mes amis et pour moi. Les thèmes de mes films les plus récents - sur la capacité à aimer, la violence, les rêves, les espoirs - ne se rapportent pas aux préoccupations d'une classe spécifique. Mes films essaient aussi de soulever des questions taboues, des problèmes refoulés. Ils témoignent de ce qui me met en colère, de ce que je veux expérimenter pour changer les choses, pour qu'elles ne restent pas comme elles sont. »

Allemagne, 116', 1979, 16mm, prod. Dffb, ZDF
Grand prix Cinéma du réel 1980



Mein Herz sieht die Welt schwarz – Eine Liebe in Kabul (War and Love in Kabul)

de Helga Reidemeister

C'est en réaction aux déclarations de George Bush, début 2002, désignant « l'axe du mal », que Helga Reidemeister a décidé de se rendre en Afghanistan. Et en s'intéressant au sort des mutilés de guerre, elle a rencontré Hossein. Lorsqu'on lui a raconté l'histoire de sa vie, elle a su qu'il lui fallait faire ce film. Il y avait là la possibilité de renouer avec ses grands thèmes : les tourments de l'intime, la parole libératrice, la lutte pour la liberté. Elle a mis plus de 5 ans pour réussir à le tourner. Les récits de vie sont souvent passionnants mais l'histoire d'amour d'Hossein et Shaima possède une dimension romanesque démesurée. Un jeune homme qui a perdu l'usage de ses jambes et une jeune femme mariée et mère d'une enfant, amoureux depuis l'enfance, que la guerre civile a séparés et qui, depuis qu'ils se sont retrouvés ensemble, de nouveau à Kaboul, se jurent un amour éternel et promettent de se tuer si leurs familles ne leur permettent pas de vivre pleinement leur amour... Voilà une histoire qui ne peut nous émouvoir que parce qu'elle est réelle. Fruit de l'imagination d'un scénariste, elle serait mélodramatique et exagérément tire-larme. Dans sa réalité, elle recèle infiniment plus de nuances, de complexité et de richesse que ce simple énoncé. Grâce à la beauté magnétique de ces amants maudits, Helga Reidemeister a réalisé un film dont les strates successives dressent un tableau saisissant de l'Afghanistan aujourd'hui.

C'est un lieu tout d'abord, un espace précisément montré et nous nous surprenons à nous dire que nous voyons vraiment enfin à quoi ressemble Kaboul. Une vaste étendue de petites bâtisses de plein pied, serrées dans une vallée qui s'étire sans que rien ne vienne arrêter ou retenir le regard. La route qui y mène (ou sommes-nous déjà dans la ville?) laisse voir, de part et d'autre, des habitations dévastées, abandonnées. En se rapprochant du quartier de nos personnages, les habitations sont plus nombreuses mais l'indétermination de gris et de couleur terre dans laquelle se fondent les murs et les collines est la même, comme un paysage dont on aurait estompé les reliefs. Dans ces extérieurs presque déserts et uniformes, à l'exception notable et certainement significative d'un combat de coqs qui se déroule dans la rue, il n'y a aucune activité, de rares voitures qui évitent les nids de poules de routes mal entretenues, des silhouettes de femmes qui se pressent le long de mauvais chemins, rien d'autre.

Le contraste est d'autant plus visible avec les intérieurs. C'est là que la vie s'est réfugiée. Les femmes, en premier lieu, y montrent un visage et des vêtements chatoyants et s'affairent à leurs activités domestiques. Mais nous déchantons assez vite : la vie est certes là, mais restreinte, comme recroquevillée, sous la chape de plomb des

Helga Reidemeister

traditions et de la famille. Le père de Shaima y règne en patriarce craint et indiscernable qui impose ses choix à ses filles, à sa femme. La mère de Hossein y égrène ses peurs et sa souffrance. Tous sont pris dans un immobilisme désespérant, empêtrés dans les traditions, prisonniers de la misère. Les deux uniques sources de revenus qui sont évoquées dans le film sont la solde versée par les talibans à ceux qui combattent dans leurs rangs et la dot de mariage des filles. Les talibans en relative perte de vitesse, il n'y a plus que l'argent des mariages. Tous sont donc asservis à ce commerce de dupes, car il signifie survivre en vendant ses filles et en différant indéfiniment le mariage de ses garçons. A la folie meurtrière répond la folie des moyens de survie, qui asservit en premier lieu les femmes mais n'épargne guère les hommes.

Helga Reidemeister suscite la parole de chacun, désirs secrets des soeurs, ressentiments des mères, mots d'amour du couple... Cette parole est la seule liberté qui reste à ces gens prostrés dans la prison familiale. Pour peu que les hommes soient absents, les femmes se livrent à la réalisatrice qui vient de loin et surtout qui sait susciter et écouter les confidences. Il faut l'arrivée du père pour que le silence se fasse à nouveau.

Au milieu de ces parents brisés, de ces jeunes femmes rendues à la fatalité, Hossein et Shaima sont les seuls à tenir de toute leur force à leurs rêves. Hossein, paralysé, est celui qui, avec son pauvre déambulateur se déplace le plus souvent. Shaima, inconsciente ou héroïque, n'hésite pas à rendre visite à son amoureux, accompagnée de sa petite fille. Elle parle d'avenir, d'amour et espère être bientôt libérée de son mari polygame. Elle ne montre pas de signes d'angoisse, semble sûre qu'ils seront bientôt libres de vivre leur amour, preuve vivante de ce que en quoi Helga Reidemeister a constamment eu foi : qu'il est possible de changer son destin...

Allemagne, 87', 2009, vidéo, prod. Ohne Gepäck
Grand prix documentaire Festival de films de femmes de Créteil 2010



Biofilmographie Helga Reidemeister

Helga Reidemeister est née en 1940 à Halle, en Allemagne. Elle étudie la peinture aux Beaux-Arts de Berlin de 1960 à 1965, puis travaille comme restauratrice lorsque les événements de 68 lui font prendre un nouveau départ : elle décide de travailler comme assistante sociale à Märkisches Viertel, dans une banlieue populaire de Berlin, pendant 6 ans. Ce sont les femmes rencontrées dans ce quartier qui vont lui donner l'envie de réaliser ses premiers films. En 1973, elle entre à l'école de cinéma de Berlin (la Dffb). *Von wegen Schicksal...* son film de fin d'études, a un retentissement international et obtient le grand prix de Cinéma du réel en 1980. Elle reçoit de nouveau ce prix en 2001 pour son film *Gotteszell*, sur une prison de femmes. Depuis cette date, et en réaction à la désignation par les Etats-Unis d'un « axe du mal », Helga Reidemeister se rend régulièrement en Afghanistan où elle a tourné son film le plus récent : *Mein Herz sieht die Welt schwarz – Eine Liebe in Kabul*. Elle est également, depuis plusieurs années, enseignante à Ludwigsburg et Cologne. Elle a notamment réalisé :

- 1977** Der Gekaufte Traum
- 1979** Von wegen Schicksal...
- 1983** Mit starrem Blick aufs Geld
- 1987** DrehOrt Berlin
- 1988** Aufrecht gehen, Rudi Dutschke - Spuren
- 1990** Im Glanze dieses Glückes
- 1992** Rodina heißt Heimat
- 1998** Lichter aus dem Hintergrund
- 2001** Gotteszell - Ein Frauengefängnis
- 2004** Texas - Kabul
- 2009** Mein Herz sieht die Welt schwarz - Eine Liebe in Kabul

Soirée d'ouverture

Entre nos mains

de Mariana Otero

« Pendant des années, j'ai consacré mon travail de cinéaste à tenter de dresser un état des lieux de notre société. Sans commentaire, sans interview, sans discours, mais en racontant des histoires qui rendaient visible la complexité des situations et des enjeux. Trois films ont ponctué cette période : *Non lieux* (1991), *La Loi du collègue* (1994) et *Cette télévision est la vôtre* (1997). Dans ces films, j'interrogeais des institutions qui fonctionnaient toutes suivant des modèles préétablis dont il était bien difficile, pour ceux qui y travaillaient, de s'écarter. Avec *Entre nos mains*, je voulais porter mon regard sur une « utopie » qui se confronte au réel en racontant l'histoire de « gens » qui sont amenés très concrètement à remettre en question leur manière de vivre ou de travailler et à se penser ou se percevoir autrement, à travers d'autres pratiques. C'est pourquoi je me suis intéressée aux Scop, des entreprises qui fonctionnent sous forme de coopérative. Elles « révolutionnent » intimement notre manière instituée de travailler et de vivre ensemble et amènent chacun à penser différemment son rapport au travail, aux collègues, aux proches, et plus généralement à revoir sa manière « d'être au monde ».

Il m'a semblé que le meilleur moyen de montrer cette révolution à la fois intime et collective était de filmer non pas une Scop déjà existante, mais plutôt le prélude à sa naissance, c'est-à-dire la période courant sur quelques mois durant laquelle les salariés envisagent de construire ensemble leur propre coopérative. C'est ainsi que je suis arrivée à Starissima, une entreprise de lingerie féminine située à proximité d'Orléans, constituée majoritairement de femmes (c'est pour cela que je dirais « elles » plutôt que « ils », écorchant délibérément ainsi notre sacro-sainte règle de grammaire !).

Pour la plupart, elles ont travaillé dans ce lieu toute leur vie durant sans jamais se syndiquer - à l'exception de l'une d'entre elles - et ne se sont même jamais mises en grève malgré leurs insatisfactions et leurs maigres salaires. Starissima est donc une entreprise figée depuis des décennies dans un système hiérarchique et paternaliste fort, « à l'ancienne » pourrait-on dire, mais aussi paradoxalement, à l'image du monde salarial actuel, moins syndiqué et politisé qu'il y a une trentaine d'années. Avec cette possibilité de travailler en coopérative, des femmes d'origines culturelles différentes, habituées à travailler « en clans » et de manière individualiste, allaient devoir travailler ensemble : l'enjeu pour elles était de taille. Mais plutôt que de décrire le processus économique en lui-même, ce qui m'intéressait,



c'était de filmer - dans la suite de mon film précédent *Histoire d'un secret* - le politique à hauteur d'hommes et de femmes, et de le faire au quotidien, en essayant de m'approcher au plus près de chacun, de son évolution singulière, pour essayer d'en dégager au final un sens plus général et plus vaste. Et de faire ainsi de cette entreprise un petit théâtre aux personnages divers et attachants où allaient se jouer des questions fondamentales économiques et sociales. (...) Je pressentais comme une porosité entre le processus filmique et celui de transformation de l'entreprise. Et en effet, plus encore que dans mes autres tournages documentaires, cette relation entre les personnes filmées et moi - mais aussi avec la caméra et le film - a beaucoup évolué au fur et à mesure que le projet Scop prenait forme. Plus les salariées avaient à affirmer le choix de ce projet - y compris contre leur patron - et plus elles étaient amenées à « changer de place » au sein de leur entreprise, plus alors elles faisaient preuve de liberté face à la caméra. En suivant l'évolution de leur projet, avec son lot de rebondissements parfois drôles, parfois dramatiques, je me rendais compte que le film allait aussi, au-delà du politique et de l'économique, raconter la liberté reconquise par ces salariées, leur liberté de parole et de gestes, leur bonheur de pouvoir se raconter, de se réapproprier le récit, chacune à sa manière. »

Mariana Otero

France, 88', 2010, vidéo, projeté en 35 mm, prod. Archipel 33, dist. Diaphana
Sélection Acid Cannes 2010
Sortie salles 6 octobre

Soirée de clôture

Bassidji

de Mehran Tamadon

« Durant près de trois ans, j'ai choisi de pénétrer au cœur du monde des défenseurs les plus extrêmes de la République islamique d'Iran (les Bassidjis), afin de mieux les comprendre. Nous venons du même pays, et pourtant, tout nous oppose : Iranien vivant en France, athée et enfant de militants communistes sous le Shah, j'ai tout pour heurter les convictions de ceux qui respectent les dogmes du régime. Un dialogue se noue pourtant. Mais entre les jeux de séduction et de rhétorique, les moments de sincérité et la réalité du système politique et religieux qu'ils défendent, jusqu'où nos convictions respectives sont-elles prêtes à s'assouplir pour comprendre qui est l'autre ? »

Mehran Tamadon

Milice et malice en Iran

(...) La force du film tient à la façon de filmer sans diaboliser, sans même juger, sans chercher une posture. En restant le plus longtemps possible dans l'interrogation.

Au début, le personnage principal, Gardien de la révolution et éditeur de livres de propagande religieuse, demande à Mehran Tamadon (37 ans) pourquoi il a choisi ce sujet «plutôt qu'un film animalier». Le réalisateur répond simplement qu'il y a des choses qu'il ne comprend pas. Sur cette base, les hommes se livrent progressivement, et le film décrypte, par les mots qu'il recueille et plus encore par les corps qu'il filme. Tamadon veut comprendre d'où vient ce culte des martyrs. Un jeune responsable d'une milice de quartier, voix douce et propos terrifiants, décrit le désir de se rapprocher de Dieu «jusqu'à se dissoudre en Lui». Puis l'éditeur raconte comment la transmission, dès l'enfance, d'une histoire martyre permet de souder un peuple et de préparer les cœurs à la guerre. La conversation glisse sur leurs inquiétudes face aux «invasions» occidentales dans leur pays. La caméra reste à distance, comme réservée. Puis un rapport de force s'installe.

Depuis le début, on sent que les personnages, même lorsqu'ils se livrent, gardent une conscience aiguë de la caméra et du spectateur (occidental) qu'il y aura ensuite. Pourront-ils manipuler le film ? Mehran Tamadon avance en jouant d'une fausse naïveté qui lui permet, étranger dans le pays de ses parents, de poser des questions déroutantes. Une tension s'installe, jusqu'à la séquence la plus intéressante du film. Trois militants et un religieux sont installés derrière une table, face caméra. Le réalisateur leur a proposé de répondre aux questions d'Iraniens qu'il a enregistrés car ils ne voulaient pas témoigner à visage découvert. Ils se demandent si le régime s'appuiera longtemps sur son discours de victimisation pour opprimer le peuple. S'il sera un jour possible de vivre en Iran sans être obligé de porter le voile... Les longs silences, les tics, les regards parlent plus que les réponses. Une phrase résume à quel point ces hommes n'ont pas l'habitude de la contestation : «Elles prennent beaucoup de temps, ces questions.» Comme ils s'agacent, se dérobent, Tamadon choisit de les provoquer. Il entre dans le champ et dit qu'il ne croit pas en Dieu, qu'il regarde tout le temps les femmes, qu'il est parfois tenté. «Cela arrive», risque, conciliant mais inquiet, le religieux. «La solution que j'ai trouvée, poursuit le réalisateur, c'est de me contrôler.»

Pendant qu'il préparait ce film, Tamadon s'est vu reprocher d'humaniser ces hommes qui organisent leur oppression. «C'est vrai que ce film les humanise, répond-il. S'il s'agissait de diables, ce serait plus confortable. Ce sont des hommes ordinaires, que le système transforme en tortionnaires comme sous d'autres dictatures. Ma vigilance consiste à m'interroger, me demander si je pourrais être eux.» Les questions suffisent à poser le point de vue, et les réponses des hommes résonnent avec les violences actuelles. Mais la relation avec le personnage principal, l'éditeur, va plus loin. Tamadon ne le réduit pas aux monstruosité qu'il soutient. Il le filme souvent sympathique, nuancé, intrigué par ce jeune réalisateur et sa fausse candeur. On repense alors à ce que disait Rithy Panh de la nécessité d'aimer même ses bourreaux pour en faire des personnages, et les atteindre.

Olivier Bertrand

(*Libération*, 24 août 2009)

France, 114', 2009, vidéo, projeté en 35mm, prod. CDP, Interland, Box productions, Mehran Tamadon, dist. Alost Distribution
Sortie salles 20 octobre





Fengming, chronique d'une femme chinoise

de Wang Bing

Un hiver en Chine. Une ville enneigée. Le jour tombe. Enveloppée dans son manteau rouge, une femme s'avance lentement. Elle traverse une cité puis rentre dans son modeste appartement. Le salon. Fengming s'installe au creux de son fauteuil. Elle se rappelle. Ses souvenirs nous ramènent aux débuts, en 1949. Commence alors la traversée de plus de 30 ans de sa vie et de cette nouvelle Chine ...

« C'est en 1995 que j'ai rencontré He Fengming et qu'elle m'a raconté sa longue vie à travers la succession des mouvements politiques qui ont secoué la Chine, avec sa famille, ses proches et tous les autres qui ont partagé le même destin. Aujourd'hui, ces souvenirs ne s'estompent pas mais vivent toujours en elle, comme un fantôme qui revient nous transporter vers cette époque des extrémismes et de la terreur. Et mon trouble ne fait qu'augmenter. » Wang Bing

La Vieille dame et son hôte à propos de He Fengming de Wang Bing

Si l'on s'en tient à ses sujets, force est de constater que Wang Bing s'attaque à de gros morceaux : la sortie du XXe siècle avec l'effondrement du complexe industriel de Tiexi Qu dans *À l'Ouest des rails* ; la violence de la Chine de Mao dans *Fengming*. Pour autant, c'est moins à l'immensité des sujets que s'intéresse son cinéma qu'au grand écart entre les échelles : dans *Tiexi Qu*, le gigantisme des lieux n'était saisi qu'au gré d'interminables traversées à pied ; dans *Chronique d'une femme chinoise*, l'histoire de Fengming réfracte les grandes heures de la République démocratique de Chine au travers du prisme d'un tort qui lui fut fait. Dans les deux cas, il s'agit de laisser voir la démesure à la hauteur d'un corps d'homme et de l'espace qu'il habite. Mieux, il s'agit d'éviter tout dispositif en surplomb qui risquerait de redoubler les mécanismes d'écrasement historique dont ceux qu'il filme ont été les victimes. (...) La patience avec laquelle elle est filmée, cette façon de laisser la caméra tourner quand elle s'interrompt pour aller aux toilettes en attendant qu'elle revienne à son fauteuil et reprenne son discours, ce choix délibéré de caler le temps du film sur le temps de l'autre, coupe court à toute tentation de considérer son histoire comme une fable pour ne plus voir que ce qu'il y a à voir et à entendre : le récit de soi d'une vieille femme très frêle dont la vie a été dévastée par le rouleau compresseur de l'Histoire.

Ce récit de soi ne va pas sans douleur et sans larmes. Sans doute les pleurs qui irriguent quotidiennement le journal télévisé, les sanglots qui font le tout-venant de la télé-réalité, ont-ils émoussé pour nous le scandale des larmes, quand elles sont suscitées par le dispositif même du reportage qui en enregistre complaisamment la trace. Ce scandale n'en demeure pas moins entier, tant est tenace, souvent, l'impression que l'émotion du film et celle du spectateur se paient sur la souffrance du protagoniste. Il rouvre la question qu'on avait déjà posée à une poignée de films dans un autre numéro de *Vacarme* [1] : que peut un documentaire, pour ceux qu'il donne à voir ? Que leur offre-t-il, en retour de leur parole qu'il recueille, de leur image qu'il capte, de leur travail qu'il filme, de leur temps qu'il accapare ? On avait alors parié que la portée éthique d'une démarche documentaire se jouait notamment sur le type de réponse qu'elle apportait à cette question. De ce point de vue, *He Fengming* est captivant : l'élucidation du sens de l'expérience que propose Wang à He s'y fait méthodiquement, en plusieurs paliers.

1 Une large première partie de ce film tout entier tissé de la parole de la vieille dame tourne, justement, autour des dévoiements de la parole. La tragédie de He Fengming et de son mari naît de ce qu'ils entendirent littéralement le discours des Cent Fleurs, cette incitation à une libération de la parole que le parti fit chèrement payer à ceux

[1] Philippe Mangeot, « L'Échange documentaire », *Vacarme* n°37, automne 2006.

qui s'en saisissent. La description qui s'ensuit des « séances de lutte », de l'impossibilité logique qu'il y eut d'abord à avouer une faute qu'on ne reconnaissait pas, des aveux finalement consentis sur la scène publique, ouvre sur le récit d'une nuit bouleversante où les époux scellèrent entre eux une promesse amoureuse formulée comme un pacte de vérité : il y eut donc une chambre, au coeur de la tourmente, où les mots disaient ce qu'ils disaient. Mais de cette chambre, qui pourrait être celle où Wang Bing a significativement posé sa caméra, Fengming et son mari furent expulsés. Dans le camp de travail où elle fut déportée, Fengming fit à nouveau l'expérience d'une parole sans fondement : ces lettres de l'aimé qu'elle recevait ouvertes et qui ne disaient rien ; surtout, l'impossibilité où elle fut longtemps de se formuler à elle-même, après de longs mois à crever de travail et de faim, que la lutte qu'elle menait n'était pas une lutte « pour la réhabilitation », mais bien une lutte « pour la survie ». À la sensation de déflagration qu'elle dit avoir éprouvée quand elle parvint à mettre ces mots justes sur cette expérience, le film ouvre une chambre d'écho, où peut se déployer, sous témoin, une parole en vérité, comme rendue à son assise.

2 Le témoin, on l'a vu, est à peine un interlocuteur, et moins encore un intervieweur. Tout au plus offre-t-il au discours une occasion. Or ce discours se peuple progressivement de voix d'un autre temps, celles des protagonistes d'une histoire dont Fengming reproduit directement la parole, et auxquels elle répond comme s'ils y étaient. Dans le théâtre intime auquel le film convie, la valeur de ces réponses varie selon les occasions : fidèle au souvenir, elle l'est aussi souvent au désir. He s'adresse à ses juges comme elle ne put le faire à l'époque, comme elle le ferait aujourd'hui, mais c'est au présent qu'elle leur parle et qu'elle leur répond, à cinquante ans de distance. Avec sa Chronique, un jeune homme propose une expérience cathartique à une femme de quarante ans son aînée que la brutalité de l'Histoire a contrainte à l'esprit de l'escalier.

3 Mère Courage traversant seule des plaines infestées de loups pour rejoindre le camp où son mari était en danger de mort, Fengming est arrivée trop tard. S'ensuit le souvenir de la recherche anxieuse de l'endroit où son corps fut enterré, à laquelle les autorités du camp n'opposèrent que leur mauvaise grâce : nul ne savait, lui dit-on, où reposait la dépouille. Ce deuil confisqué, ce rendez-vous manqué avec un mort dont l'âme erre sans sépulture, hante toute la suite du récit. À la fin du film, Fengming raconte comment elle est retournée à l'endroit du camp dans les années 1990, où elle a compris qu'on lui avait menti : il y avait eu des tombes, identifiées par de grosses pierres plates sur lesquelles les prisonniers avaient écrit des noms. Avec son fils qui l'accompagnait, elle entreprit de retourner les pierres une à une, mais le temps en avait effacé les inscriptions. Pour Fengming, ce film est peut-être, aussi, le tombeau qui manque à l'aimé.

4 Mais il y a autre chose, qui couvait depuis ce début où, à peine rentrée chez elle, elle avait elle-même lancé son récit par un « par où commencer ? » de mise en bouche toute rhétorique. Cette absence d'hésitation, cette clarté de la narration, cette transparence de la mémoire, cette faculté de ne se laisser troubler par aucune interruption, tout cela laissait pressentir au spectateur, derrière les manifestations sensibles de l'émotion, un discours comme appris « par coeur ». À l'issue de son monologue, Fengming parle de ce livre qu'elle finit par écrire contre l'avis de ses proches, et en doutant de sa chance d'être un jour imprimé et diffusé. Peut-être ce livre est-il d'ailleurs ce volume posé sur l'accoudoir du gros fauteuil de skaï, dont elle caresse parfois la couverture sans jamais avoir à l'ouvrir. Que Fengming ait ainsi, depuis trois heures qu'elle parle, joué le rôle de Fengming, n'annule en rien les développements précédents, mais les recouvre d'une strate supplémentaire. On s'était accommodé de l'idée d'un partage des fonctions, entre la responsabilité politique du documentaire et le discours de la victime. Erreur de lecture, paresse de spectateur, que l'affable discrétion du réalisateur eût dû mettre en alerte. Depuis le début, Fengming avait la main, autant que la maîtrise d'une parole travaillée, et pleinement consciente de ses effets : l'épilogue la montre répondant au téléphone à un survivant des camps, avec le savoir-faire d'une professionnelle du combat pour la mémoire et la réhabilitation. Militante, elle offre à Wang Bing son film, parce qu'il y a là pour elle l'occasion d'augmenter la puissance de feu de son propre discours en en multipliant les voies et les modalités : instrumentation réciproque, échange de bons procédés, qui opèrent une sorte d'égalité entre le filmeur et le filmé.

Philippe Mangeot

(extrait d'un texte paru dans *Vacarme* n°42, hiver 2008)

Chine, 230', 2009, prod. Lihong Kong – Louise Prince avec le support de la Galerie Chantal Crousel

Louis Lumière

de Eric Rohmer

Eric Rohmer filme une conversation entre Henri Langlois, fondateur-directeur de la Cinémathèque Française et le cinéaste Jean Renoir. Les deux hommes sont aussi passionnés l'un que l'autre par les premiers âges du cinématographe et sont heureux de revoir à cette occasion une sélection des films de Louis Lumière.

Renoir, né en 1894, l'année qui précède la première projection publique, voit dans ces bandes la suite logique des recherches picturales des impressionnistes qui ont prôné le retour à la nature en peignant sur le motif.

Henri Langlois renchérit, soulignant qu'au-delà de l'enregistrement du réel, s'inscrit, dès le début, un souci de composition et l'amorce d'un fictionnement.

Ce qui est plus un double entretien qu'un véritable dialogue offre des réflexions passionnantes sur les mécanismes de l'art, la réalité, la représentation, la création...

Et voir, en exercice, ces deux hommes qui ont tant compté dans notre culture cinématographique est un vrai bonheur.

France, 66', 1968, 16 mm projeté en vidéo, prod. CNDF, Cinémathèque Française



Donc

de Virgile Loyer et Damien MacDonald

L'écrivain belge Marcel Moreau corrige les épreuves de son dernier ouvrage *Une Philosophie à Coup de Rein*. Il exprime son rapport viscéral à l'écriture : les poumons abîmés, il prend son souffle dans les mots qui lui fournissent « l'oxygène essentiel ». En parallèle, l'acteur Denis Lavant incarne les mots de l'auteur, en une lecture endiablée, menée crescendo. Avec un dispositif très simple, le film oscille entre hommage au poète et célébration de la vie. La « fureur qui l'oblige à écrire », cette force avec laquelle il célèbre le verbe, nous habite peu à peu.

« Donc. Il s'agit de donc, ce mot ne paie pas de mine, c'est un monosyllabique d'obscur extraction latine mais dans un rythme verbal il vaut son pesant de percussion sonore et gavalnisante. C'est dans un de mes ouvrages *Bal dans la tête* qu'il m'apparut pour la première fois dans toute son inéluctabilité. Je le vis s'emparer de mon style, en prendre la tête pendant quelques pages, le relancer dans je ne sais pas quelle bataille narrative qui n'était pas gagnée d'avance, rongé par le doute, ce donc n'était pas la pièce maîtresse de quelque procédé littéraire et ne pouvait l'être comme il s'affirmait lui-même comme un mot impensable, n'ayant pas pour rôle de préparer la pensée à dire ceci plutôt que cela mais de l'empêcher de croupir comme croupissent les pensées quand le corps finit par les lâcher faute d'une attention suffisante de l'esprit à ce que ce corps lui dit de vital et de fondamental. Donc. » Marcel Moreau, extrait du film.

« Il me fallait à tout prix un mot, d'une syllabe, d'une résonance frugale, dont je ne ferais qu'une bouchée. Il s'agissait pour moi, avant que je ne sombre dans l'éthylisme, de dénicher un mot qui ne fût ni charnel ni joufflu, ni mafflu, guère auréolé des prestiges de la comestibilité. Je devais éviter des sonorités du type sang de bœuf ou foutre d'âne, excusez du peu. Ce mot, je le vis venir à moi, dans son approximation frivole, ou neutre, je ne sais plus très bien. De toute façon, c'était lui, je n'en pouvais douter, à la façon qu'il avait de sortir du dictionnaire et de se déposer doucement sous mes yeux humides. C'était donc. Donc. Par quel fluide s'imposa-t-il à moi, celui-là ? Allez savoir... »

Marcel Moreau (extrait du *Bal Dans La Tête*)

France, 51', 2009, vidéo, prod. No Man's Land

Lorient-esprit

de Cyril Brody

Lorient. Où un jeune boxeur tombe amoureux de grands vins, et une poissonnière, de la couleur des poissons lors de leur arrivée au port. Le port des grands voyages, le plus ancien y repense encore, nostalgique, tandis qu'un autre revoit ces épaves qui sont la trace d'une ville rasée pendant la Seconde Guerre mondiale... Nous plongeons dans les mots de quelques habitants de la ville, qui évoquent avec passion ce que pourrait être « l'esprit de Lorient ». Alors que des auteurs, professionnels du verbe, sont invités à entrer dans la danse, à reprendre les récits de vie et leur imaginer une nouvelle forme. Dans l'espace du film se rassemblent ceux qui font le pari de faire communiquer le passé et l'avenir, la littérature et la vie, la vase et la poésie...



Cher Cyril Brody,

Concernant le film *Lorient-esprit*, je trouve que la thérapie utilisée dans le cadre du traitement de la ville de Lorient est en tout point remarquable... Après avoir mené un long et laborieux travail d'enquête, vous avez su saisir avec beaucoup de brio la quintessence névrotique de chacun de vos interlocuteurs pour ensuite, si je puis me permettre cette expression, la «catharsiser» via une mise en forme poétique de ce qui faisait leur singularité...

Mais vous ne vous êtes pas seulement contenté de donner un peu de légèreté à ce qui pesait dans le coeur de tous ces gens, vous avez su, avec beaucoup de talent je dirais, réinjecter cette poésie brûlante de bonne humeur dans leur quotidien, en leur faisant lire les textes qui les concernaient... Ce faisant, vous avez réussi à dénouer des noeuds névrotiques que la psychanalyse classique aurait sans doute mis une bonne dizaine d'années à démêler...

On voit en effet, dans les dernières scènes du film, comment toutes ces personnes sont sorties de cette expérience à la fois ravies et épanouies comme si la poésie, le théâtre et la littérature avaient enfin servi à quelque chose, qu'une expérience artistique avait enfin réussi à créer les liens sociaux qui nous font tellement défaut aujourd'hui et que sortir une ville entière de la dépression est encore possible, même à Lorient... Ce qui m'a le plus fasciné, c'est la rapidité avec laquelle a été réalisée cette guérison. En quelques mois, le traitement avait porté ses fruits alors que pour vous donner un exemple, en psychanalyse urbaine, on table sur des temps de guérison urbaine qui varient entre 70 et 90 ans...

C'est pour cela que d'une part j'avais envie de me permettre une petite facétie en baptisant la thérapie imaginée par vos soins «Lorient express» et que d'autre part, je voulais vous demander s'il était possible de réutiliser cette thérapie, d'emprunter Lorient Express en quelque sorte, dans le cadre de l'étude de villes qui nous posent ces jours-ci beaucoup de soucis : je pense par exemple à Vierzon qui est aujourd'hui dans un état de délabrement moral sans précédent, Maubeuge dont les habitants refusent de nous adresser la parole tellement ils ont honte voire Charleville-Mezières qui ne se remet toujours pas du départ d'Arthur Rimbaud qui a quand même quitté la ville en 1870, c'était quand même il y a 140 ans...

Dans l'attente d'une réponse favorable de la part de vos services, je me permets de réitérer mes plus chaleureuses félicitations à l'ensemble de l'équipe de ce film vraiment remarquable parce que non seulement vous avez su nous prouver que c'est sans doute de Lorient que va à nouveau se lever le soleil, un soleil qui viendra, je l'espère, nous l'espérons, nous faire basculer de la civilisation du «Moi, je» à celle du «Nous, on».

Du «Moi, je» au «Nous, on», nouons de nouveaux liens pour tisser le canevas d'une belle, haute, nouvelle et stupéfiante civilisation, une civilisation où peut donc nous amener Lorient Express qui est bel et bien le type de transport hors du commun dont nous avons aujourd'hui tant besoin...

Mille mercis, encore bravo.

L'or en petit, directeur de l'ANPU,
l'Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine, Juin 2010
(Lettre de Laurent Petit, auteur, comédien,
performer et éminent directeur de l'Agence Nationale
de Psychanalyse Urbaine - www.anpu.fr)

Aliénations

de Malek Bensmaïl

Chaque jour à travers leur pratique professionnelle, les psychiatres sont confrontés au malaise de la société. Ils sont parmi les premiers à en observer les symptômes, à tenter de comprendre les raisons de ces « failles ». Pourtant, ils restent souvent impuissants...

À travers ce film, j'ai voulu percevoir les courants souterrains qui traversent la société Algérienne et alimentent sa crise.

Évoquer aujourd'hui l'Algérie à travers le prisme de la souffrance mentale c'est soulever en contrepoint des images médiatiques, les énormes problèmes de ce pays (et du Maghreb), en regard des bouleversements socio-culturels et politiques, de la récession économique, du traumatisme des attentats et des massacres, de l'explosion démographique, des tensions et agressions psycho-sociales, de la crise identitaire... Autant de facteurs de risque pour l'équilibre mental de l'algérien.

En soignant les névroses, les psychoses et les obsessions des individus, la psychiatrie met à jour le malaise d'une société ou d'une civilisation. En Algérie, la montée régulière et progressive de la pathologie mentale atteint des proportions alarmantes.

Cette histoire à la fois personnelle et collective constitue la trame du film : mon père était professeur de psychiatrie à Constantine et également doyen de la psychiatrie algérienne. J'ai baigné dans cet univers. Depuis quelques années, de longs entretiens avec mon père m'ont renforcé dans mon désir de faire ce film.

Malek Bensmaïl



Extraits de dialogues du film :

- Oui ! Par contre, je veux dire autre chose. Pourquoi l'Amérique frappe régulièrement l'Irak, frappe l'Irak, frappe l'Irak et l'Irak ne lui demande rien. Ils veulent tout du monde entier, puisqu'ils chantent « We are the world, we are the children » et on est tous des frères et même les Juifs pacifiques, les Juifs pacifiques, je suis avec eux. Lorsqu'un Juif est pour la paix, et qu'il ne me fait pas de mal, comme l'a dit Bouteflika, il ne me fait pas de mal... Comme Enrico Macias, il devait venir. Enrico Macias, on lui a refait les rues, la cimetière des Juifs est propre, ses photos sont toujours là, on n'a pas profané la cimetière chrétien, on ne l'a pas profané...

- LE cimetière, pas LA cimetière !

- LA... LE cimetière, le cimetière... Ne me coupe pas. Je suis capable de parler avec toi dans la langue française, celle de Victor Hugo et que tu risques même de t'évanouir ! Laisse-moi te parler sérieusement...

- ...

- Je voudrais chanter pour la Paix : « We are the world we are the children. We are the world we are the children. Nous sommes tous des frères ! Frères et sœurs ! Nous vivons sur la terre ! Arrête le sang, arrête la guerre, là là là ! Si tu me tues, si je vous tue, qui est le perdant ? c'est l'humanité. L'humanité pleure du sang pour ce qui se passe au World... Allez merci.

France, 105', 2004, prod. Ina, 13 productions, France 5



Ceux de Primo Levi

de Anne Barbé

La parole et la vie

Anne Barbé avec *Ceux de Primo Levi* nous emmène sur une route dont les pavés sont des mots. Des mots qui disent et ne disent pas, qui soulagent ou violentent, que certains comprennent et pas d'autres, qui caractérisent et évoquent, qui chantent ou qui glacent. Ces mots sont ceux de l'équipe du Centre Primo Levi qui accueille depuis 15 ans des demandeurs d'asile victimes de violences politiques, de tortures. C'est une équipe pluridisciplinaire dans laquelle psychologues, médecins généralistes, kinésithérapeutes, interprètes, assistantes sociales, juristes accompagnent collectivement un individu exilé, demandeur d'asile ayant eu à subir le traumatisme de la torture dans son pays. Au cœur de cet accompagnement, il y a la parole, la parole recueillie, la parole échangée, la parole thérapeutique, la parole juridique.

Il y a une parole espérée et une autre exigée. La parole réparatrice celle qui libère du traumatisme, qui le met à distance, et la parole de la remémoration, imposée par l'obligation de la « preuve » que réclament ceux censés juger de la véracité des faits évoqués. La première demande du temps pour être entendue, la seconde est sollicitée encore et encore ; elle est, le plus souvent, mal écoutée. L'une est au cœur de l'éthique qui guide l'équipe de soignants et d'accompagnants du Centre Primo Levi. Ils prennent en charge des individus, pas des victimes, ils travaillent sur la complexité de situations individuelles. L'autre est mécanique, imposée par un système administrativo-juridique qui part du postulat que la plupart des demandeurs d'asile sont des menteurs. L'une et l'autre sont en contradiction, la seconde peut démanteler les bienfaits de la première.

Les mots emmenés sur le chemin tracé par la mise en scène deviennent langage, pensées, positionnement politique. Jamais la parole des demandeurs d'asile n'est filmée, seule celle de l'équipe de Primo Levi



est recueillie, les réfugiés n'existent qu'à travers elle. Mais combien ils sont présents ! Grâce à la force d'évocation de cette parole, ils peuplent les plans de pièces vides (bureaux, salles d'attente, cabinets de consultation...) qui rythment le film comme des soupirs musicaux. Ces moments silencieux font résonner à nos oreilles les propos colorés de multiples accents de l'équipe soignante, leur donnent un nouvel élan et permettent à la construction en spirale du film de nous emmener à chaque fois un peu plus loin dans la réflexion et l'analyse. Nous naviguons sans cesse du particulier au général, du politique au personnel. Anne Barbé et *Ceux de Primo Levi* nous parlent de la place que nous accordons à l'autre, à l'étranger, de la violence qui lui est faite par notre société soi-disant civilisée. Elle nous dit, par la voix d'un des personnages combien ce type de violence est destructeur et mortifère pour tous. Au moment où notre pays renoue malheureusement avec une politique éculée du bouc émissaire, construite comme il se doit sur une parole bêtifiante, *Ceux de Primo Levi* en prend le contre-pied avec virtuosité.

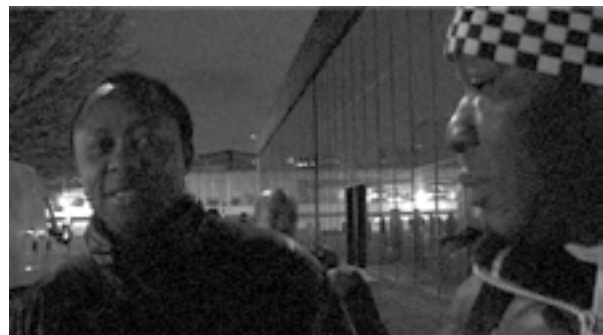
Michèle Soullignac

France/ Belgique, 62', 2010, vidéo, prod. Idéale Audience, CFRT

Contre-actualité n°2 : Les Nuits de la préfecture

De Manuela Frésil et Edie Laconie

Devant la préfecture de Bobigny, les gens font la queue toute la nuit. Ils espèrent ainsi pouvoir être parmi les premiers à recevoir un ticket qui leur permettra d'entrer dans le hall d'attente du service des étrangers. Il faut revenir quatre fois, cinq fois, dix fois peut-être..., et surtout ne pas se tromper de file d'attente.



France, 20', 2010, vidéo, prod. Manuela Frésil et Edie Laconie



Je m'appelle Garance

de Jean-Patrick Lebel

« Bonjour, je m'appelle Garance » dit la petite fille face à la caméra. « C'est moi », nous dit-elle une photo à la main. Soudain, à son grand-père qui la filme : « Je peux faire un film sur toi ? ». Et le grand-père aussitôt s'exécute, passe devant l'objectif et commente à son tour une autre photographie où ils sont réunis.

C'est l'histoire d'un petit bout d'aventure commune qui, comme cette photo, immortalise un moment de complicité entre une petite fille et son grand-père. Cette période de l'enfance pendant laquelle Garance s'ouvre au monde et à la caméra, jusqu'à ce que, s'approchant de l'adolescence, elle tourne progressivement le dos à celui qui la filme. Le temps de ces quelques années, Garance laisse libre cours à son imagination et nous la fait partager. Elle filtre le monde avec son esprit d'enfant dans lequel les influences se mêlent : les histoires qu'on lui raconte, les livres qu'elle se met à lire, les jeux vidéos dont elle ne peut plus se détacher, les paysages de bord de mer de Normandie où elle passe tous ses étés. Elle est une sirène, fille du roi et de la reine de la mer, ses parents sont Mer et Rochers. Ils sont morts dans un accident de bateau dont on ne dira rien à son frère, né une semaine après le départ des défunts d'une autre mère qui a ensuite fuit les responsabilités... Les chats sont des *Pokemons* et elle une magicienne qui fait changer l'eau de couleur, prépare des élixirs et se transforme en mouette *guinielle*, parole inventée pour l'occasion.

Tout est bien plus drôle lorsqu'on est enfant et Garance le sait. À l'âge où elle a compris qu'on pouvait jouer avec les mots, les lieux et les gens, elle joue avec nous, spectateur, nous fait un grand spectacle dont elle est la vedette intarissable. Par la parole, Garance détourne les objets qui l'entourent, transforme les intérieurs et les paysages en décors et fait de la vie, une grande scène, usant sans scrupule des libertés de la langue et de l'imagination. Le grand-père - réalisateur, amoureux de sa petite-fille et de sa plus grande actrice, joue le jeu et crée à partir de cette parole un espace dédié à l'imaginaire. Les



paysages de la côte, la mer, les vues depuis la fenêtre de la maison, ponctuent le film et font écho aux paroles de la petite fille qui s'en inspire en retour, pour alimenter son esprit toujours à la recherche d'images nouvelles.

Les chats posent comme des modèles de peintres, les cerf-volants illuminés dans la nuit deviennent des êtres féériques et intemporels. À la manière du ballon-licorne qui suit Garance dans chaque pièce, nous avons tous un petit gardien de l'imagination qui nous accompagne. Bien visible pendant notre enfance, il a progressivement rétréci puis disparu pour finir par exister potentiellement en chacun d'entre nous. En écoutant Garance, nous sentons revenir le monde merveilleux que nous avons construit en tant qu'enfant. Tant qu'elle joue le jeu de l'imaginaire et nous y fait participer, le film fonctionne comme une libération de ce petit trésor que nous avons presque oublié.

Mais peu à peu, les choses changent, le film prend une autre tournure. La relation de confiance entre la petite fille et son grand-père, entre le filmeur et le filmé, se désagrège. Garance ferme et verrouille la porte de son imaginaire. Elle tourne littéralement le dos à son grand-père qui observe, caméra à la main, la fin douloureuse d'une période magique où l'enfant se donne tout entier, sans réserve. L'aventure commune touche à sa fin, la parole ne se libère plus et ne crée plus cette extension imaginaire des choses. Garance, en grandissant, en gagnant son autonomie, laisse derrière elle son enfance, le plus beau cadeau qu'elle pouvait faire au film.

Fanny Corcelle

Check Check Poto

de Julia Varga

Le projet de Julia Varga a été initié dans le cadre d'un partenariat des *Laboratoires d'Aubervilliers* et de *Mosaïque*, structure d'accueil du service municipal Hygiène et Santé de la Ville d'Aubervilliers.

Mosaïque s'adresse aux jeunes de 12 à 17 ans habitant le quartier Villette Quatre-Chemins ou scolarisés dans le secteur. La structure est ouverte hors temps scolaire et son activité est tournée essentiellement autour du bien-être et de la santé : accueil, écoute, prévention, orientation et suivi. Les jeunes du quartier fréquentent ce lieu, librement, gratuitement, sans inscription préalable, sans régularité prédéfinie. Ils s'y rendent pour être écoutés, informés et soutenus dans leurs difficultés ou tout simplement pour se reposer, discuter, dans un lieu où les seuls adultes admis sont le coordinateur des actions santé jeune et les responsables de la structure.

Partant du constat que les usagers de la structure ont du mal à trouver leur(s) place(s) et que les représentations qu'ils se font d'eux-mêmes tendent à exacerber leur rapport à la violence, les responsables de la structure se sont adressés aux *Laboratoires* pour élaborer un projet en collaboration avec un artiste autour de la notion d'estime de soi.

Deux projets ont été mené à bien : celui, photographique, d'Olive Martin *Autoportrait de tout le monde* et le film *Check Check Poto* de Julia Varga. Cette artiste plasticienne, dont le travail se présente sous la forme de photographies, diaporamas vidéos, films et installations appréhende tour à tour divers phénomènes sociaux, via une approche qui peut s'apparenter à l'ethnologie. Sa démarche, souvent nourrie de collectes, revisite les méthodologies documentaires. Après une première phase d'observation, entre juillet et septembre 2008, au cours de laquelle Julia Varga s'est rendue régulièrement à *Mosaïque* pour comprendre s'il était envisageable de réaliser un projet artistique dans ce contexte, elle a ensuite introduit une caméra vidéo, qu'elle a utilisée avec les usagers de *Mosaïque*, de façon spontanée et sans passer par un apprentissage particulier. Cette imprévisibilité lui a permis de se greffer sur le fonctionnement quotidien de la structure avec ses aléas, sans créer un temps spécifique de type « atelier ».

« À la proposition de *Mosaïque* et des *Laboratoires*, j'ai choisi de répondre

favorablement, parce qu'elle me permettait, dans le droit fil de mes travaux antérieurs, de découvrir, d'aborder, dans une démarche quasi-anthropologique, un groupe d'adolescents réunis dans un même lieu propice à la parole et à l'écoute. Je me suis inspirée de la beauté mais aussi parfois de la violence qui émerge de cet endroit singulier, le huis clos ne laissant aucune échappatoire, aucun repos ou possibilité de sublimation. Le titre, *Check Check Poto*, reprend une scène introductive du film, où l'un des jeunes s'adresse directement à la caméra et la salue par un geste et une expression langagière familiers aux adolescents des Quatre-Chemins.

Le tournage a été mené de façon intuitive, sans narration préécrite, en misant sur un travail de la durée et sur la familiarité progressive des jeunes à ma présence et à celle de la caméra.

Je tiens d'ailleurs à ce que le film reflète les différents rapports que les jeunes ont pu établir avec elle, symptomatiques de la relation complexe qu'ils entretiennent avec leur propre image. La caméra est parfois amie (on la salue, on l'embrasse), objet d'attention (on se met en scène, on crée pour elle une biographie fictive), témoin gênant (on préférerait qu'elle n'enregistre pas les écarts de conduite), jouet (on utilise le micro et le casque pour réveiller son copain) ou confidente discrète (on lui raconte sa première histoire d'amour). »

Julia Varga

France, 81', vidéo, prod. Les Laboratoires d'Aubervilliers



Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures

de Claude Lanzmann

Plus de vingt ans après la conversation enregistrée pour *Shoah*, en 1979, Claude Lanzmann revient vers Yehuda Lerner. Qui méritait à plus d'un titre ce film en forme de retour : à 16 ans, il fut l'un des acteurs de la révolte des Juifs du camp polonais d'extermination de Sobibor. Le 14 octobre 1943, à 16 heures précises, il foudroya un officier allemand d'un coup de hache, imité au même instant par quelques-uns de ses camarades qui tuèrent ainsi la vingtaine de soldats qui les gardaient, permettant aux déportés de fuir dans les bois. Rusé, ému, tiraillé. On retrouve Lerner, trente-six ans plus tard, lorsqu'il raconte son histoire à Lanzmann, souvent cadré de très près, rusé, ému, tiraillé cependant par un tic qui déforme régulièrement la commissure de ses lèvres, à gauche, dernière trace, peut-être, des angoisses et des traumatismes traversés. L'an dernier, Lanzmann décide de retourner sur les traces de cette révolte. Yehuda Lerner est désormais remplacé par le cinéma.

Son absence s'est faite présence d'un film dans le film, tourné aujourd'hui sur les empreintes du passé : les villes où il vécut, en Pologne, celles qu'il traversa comme déporté, Minsk par exemple, les paysages qui longeaient ses incessants déplacements, dans les trains de la mort, la gare de Sobibor où il arriva en septembre 1943, les baraquements où se fomenta la révolte, la forêt, enfin, où il trouva refuge. Ces traces visuelles sont un manifeste, au même titre que la voix de Lerner qui raconte. Pas de poésie après Auschwitz, certes, mais du cinéma, oui : la Shoah devient elle-même la possibilité de ces paroles et de ces images. Ballet de voix. C'est, par exemple, la manière dont Lanzmann écoute Lerner. Cette façon de le recadrer, au moment où il mime le geste qui lui permit, longtemps auparavant, de fendre le crâne de l'officier nazi ; ces travellings sur les rails, sur les paysages, sur les arbres, qui reprennent à distance les visions des déportés. De même, le ballet des voix dans le film, composé par celles de Lanzmann, de Lerner, et de la traductrice, qui se répondent, s'attendent, se cherchent, s'écoutent. Jusqu'à ce troupeau d'oies blanches qui, près de soixante ans plus tard, couvrent toujours de leurs piailllements les cris des Juifs exterminés. Ces mouvements, ces voix, ces bruits, proposent une mise en scène : celle qui fait revenir du passé et de la mort, tout en refusant de nier ce passé et cette mort. Car le temps est passé, les corps ont vieilli, la gare est délabrée, l'herbe a poussé, mais le cinéma propose une expérience inégalée de cette présence de la mort, qui revient jusqu'à nous par les gestes et les paroles de la vie.

Antoine De Baecque

(Lanzmann revient sur la Shoah à «Sobibor», La révolte, en 1943, des prisonniers du camp d'extermination. *Libération*, 14 mai 2001)

Pourquoi être revenu au témoignage de Yehuda Lerner?

C'est un formidable témoignage, mais il ne fut pas facile à enregistrer. C'était en 1979, à Jérusalem, dernier jour de tournage. Je devais rentrer à Paris, plus de pellicule, on était fatigués. Lerner n'était pas en forme non plus. Puis, il s'est animé et, au fil de la journée, est devenu de mieux en mieux. Au cours du montage de *Shoah*, je me suis aperçu que ce témoignage n'entrerait pas dans le film. *Shoah* est totalement tragique : la seule issue est la mort. Les témoins qui y parlent sont des revenants, ils disent l'extermination radicale, et n'ont survécu que par un concours de circonstances miraculeux. Alors que Lerner raconte une révolte, certes la seule et unique dans un camp d'extermination, mais c'est un espoir.

L'architecture de *Shoah*, son montage commandaient d'abandonner ce récit particulier. Il aurait cependant été injuste d'oublier Lerner et Sobibor. C'est pourquoi l'idée d'en faire un film m'a longtemps taraudé, comme une extension de *Shoah*. Il a d'abord fallu que je me remette de ce film ; ce fut une convalescence par le temps. Quinze ans plus tard, j'étais prêt.

Extrait d'un entretien avec Claude Lanzmann
(*Libération*, 17 octobre 2001)

France, 95', 2001, 35 mm, prod. Why Not Productions, Les Films Aleph, France 2 Cinéma



Noëlle Pujol



Alle Kinder bis auf eines

Tous les enfants sauf un

de Noëlle Pujol et Andreas Bolm

« En principe, il y a un temps pour vivre et un temps pour mourir. Mais parfois les deux coïncident. À Jaba, dans la plaine hongroise, le temps de vivre, c'est celui de l'enfance, du plaisir et du rêve, de l'insouciance et de l'indolence, de la toute-puissance et de la liberté.

Le temps des 400 coups, des aventures trépidantes qu'on s'invente dans une carcasse de voiture, *King Kong* ou *2001, l'Odyssée de l'espace*, le temps de la nature et du jeu, des rixes dans les bois et des siestes au bord de l'eau, celui de la substitution d'un monde fantastique et féerique au monde réel, du livre de la jungle à l'école et à la société des hommes. Un temps riche, intense, présent et qui semble ne devoir jamais finir. Le temps de mourir, c'est le moment brutal, inattendu, d'une fracture, d'un destin aveugle et incompréhensible, d'une perte irrémédiable (la mort d'un camarade) et d'une dislocation (la révélation à chacun de sa solitude devant la mort), d'une implosion (la fin de l'harmonie) et d'un poison qui, en contaminant la joie de vivre, confisque à son profit ses formes d'expression (le dessin, la musique, le super 8), pour y substituer la mélancolie et le désarroi, et transforme les terrains de jeu d'hier en une terre de tristesse et de désolation qu'on ne songe plus qu'à fuir. »

Yann Lardeau

(catalogue *Cinéma du Réel* 2009)

Allemagne, 40', 2008, vidéo, prod. Pickpocket Production, ZDF/3 Sat



Histoire racontée par Jean Dougnac

de Noëlle Pujol

« Dans le lieu clos d'une chambre, un homme âgé, couché dans un lit, m'attend depuis trente ans. Il détient un secret et brûle de le divulguer. Je pose ma caméra DV au pied du lit. Le cadre de mon image transforme la chambre en scène de théâtre. Il ne s'agit pas d'une interview, plutôt d'un long monologue polyphonique filmé en plan fixe. Entre deux langues, le français et l'occitan, Jean Dougnac me raconte l'histoire singulière de mes parents dont j'ai été séparée à la naissance. Il me parle de ma mère Edmonde, du mystère de son handicap qu'il n'a jamais su résoudre. Il me révèle le secret de ma naissance. Les images sont dans sa voix. Rien n'est linéaire dans son récit : l'exposition d'une tragédie familiale plane, père et mère désavantagés, la misère, l'abandon, le tribunal des assistantes sociales. Mais c'est un fond sur lequel viennent se détacher d'autres histoires cinématographiques et politiques, d'autres vies en mouvement explorées avec les mots. La fin de sa narration est un suspense, un *happy end*, une fin ouverte à la fable, et un personnage en chemin. »

« Dans ce film, on fait l'expérience de deux langues qui se rencontrent. On est face à un dialogue, une traduction en acte. Jean Dougnac se préoccupe non seulement de transmettre entre deux langues sa version de l'histoire, mais de l'interpréter, la jouer. Sa langue mêlée est le lieu d'un déplacement des sens. L'une des particularités du film consiste à entendre avant de comprendre. Le spectateur fait l'expérience d'un travail de l'écoute qui se prolonge par un travail du regard. Le Français vient traduire l'Occitan, ce qui oblige notre conteur à répéter avec force l'histoire. Répéter une chose, c'est la rendre à nouveau possible.

J'aime à penser que l'Occitan tient ici la place de la mémoire, que cette langue restitue au passé sa possibilité. »

Noëlle Pujol

Filmographie Noëlle Pujol

1999 Baby-f

2002 VAD (visite à domicile)

2005 Allohajo

2006 Le Ver

2006 Le Préparateur

2007 Timadeuc

2007 Rien n'a été fait

2008 Tous les enfants sauf un (co-réal Andreas Bolm)

2010 Histoire racontée par Jean Dougnac

France, 40', 2010, vidéo, prod. Noëlle Pujol

Chris Marker

Détour Ceausescu

de Chris Marker

L'œil derrière son écran fixe, l'Histoire en train de se (dé)faire : le procès du couple Ceausescu, leur exécution, le spectacle en direct de la fin d'un régime totalitaire.

Mais ce qu'il pointe avec acuité, ce n'est pas tant le lieu et l'instant où se trame l'Histoire que la façon dont elle nous parvient, solidement encadrée par le commentaire d'un journaliste, par des encarts publicitaires. Dans un élan critique, Chris Marker insère chaque spot publicitaire à l'intérieur même du document, dénonçant ainsi l'absurdité, la complaisance morbide et le voyeurisme des médias. Ce montage signifie avec force la perversion d'un tel dispositif de diffusion et montre comment la mise en scène de l'événement bascule vers une pure représentation de sa valeur commerciale. Sujet de rencontre historique, il devient objet d'échange économique.

Détour Ceausescu est une réponse impulsive, faite dans l'urgence, aux manipulations médiatiques d'une des révolutions les plus importantes de cette fin de siècle : la première à avoir été suivie en direct par le téléspectateur. Cette bande fut intégrée à *Zapping Zone*, installation multimédia interactive, lieu de fictions et de mémoires entremêlées.

Stéphanie Moisson

France, 8', 1990, vidéo, prod. Les Films du Jeudi, Chris Marker



L'Ambassade

de Chris Marker

Après un coup d'État, des intellectuels et des artistes trouvent refuge dans une ambassade, ce que l'un d'entre eux filme en super 8 muet. Sans réelle indication de lieu, on devine pourtant que l'action doit se situer quelque part en Amérique du Sud, dans un pays où une junte militaire a pris le pouvoir. La vie peu à peu s'organise pour ces militants de gauche, ces étudiants, ces anarchistes, accueillis par un « ambassadeur parfait ». Mise en scène ? Images prises sur le vif ? Le film sème la confusion, nous fait perdre nos repères. La caméra enregistre une étrange cohabitation dans un espace clos, à la fois symbole de liberté transitoire et d'enfermement. Un lieu-refuge mais aussi un espace qui isole du monde extérieur, devenu dangereux. La réalité de ce que nous voyons est entièrement soumise au commentaire qui accompagne les images, mais jusqu'où pouvons-nous lui faire confiance ?

« Viennent ensuite les années militantes et le cinéma de combat. Peu de place pour la fiction alors : la lutte se conduit dans le réel et au présent des fronts politiques nationaux ou internationaux ; pourtant, aux événements du Chili et à la mort d'Allende, Marker répond par *L'Ambassade* (1973) : là encore une fiction, là encore des interprètes (qui s'ignorent ?).

A vrai dire, pour Marker, la 'fiction' (de *fictio*, XIIIe siècle : 'Action de façonner, création') est une problématique moins cinématographique qu'anthropologique. Il faut entendre 'fiction' au sens générique de 'disposition de l'esprit humain' et 'faculté imaginaire'. Il n'y a plus qu'un lien ténu entre 'ce petit cinéma que nous avons dans la tête', comme dit Edgar Morin, et les fictions de type romanesque ou cinématographique.

Chez Marker, la fiction est toujours 'science-fiction' c'est-à-dire qu'elle est toujours une fiction du temps (*La Jetée*, *L'Ambassade*). Le déplacement de point de vue, la modification des perspectives recherchés par Marker sont toujours le produit d'un trafic des temporalités. La fiction n'est pas la mise en scène d'une feintise, mais un effort proprement imaginaire, une projection mentale : retenir le futur. »

Arnaud Lambert

(extraits du texte « Fiction » de *Also known as Chris Marker*, 2008)

France, 20', 1973, super 8, projeté en vidéo, prod. Les Films du Jeudi

Le Cinéphile et le village

de Pascal Kané

Casque bleu

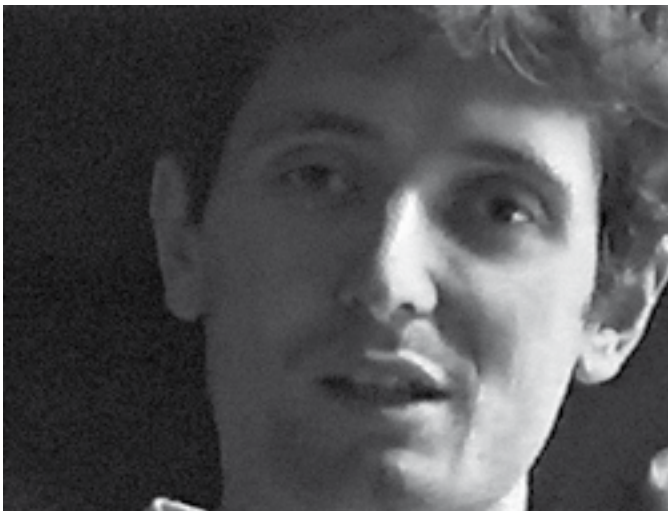
de Chris Marker

En 1995, Chris Marker rencontre François Crémieux, un jeune médecin qui s'est porté volontaire pour participer à la mission des Casques Bleus en ex-Yougoslavie. Son témoignage, filmé en gros plan, entrecoupé de titres et de photos choisies, révèle les contradictions d'une intervention qui ne remplit pas ses objectifs.

L'image est notre destin. Face à ce déterminisme iconologique (« Comment se souviennent ceux qui ne filment pas ? », demandait déjà Chris Marker, alias Sandor Krasna, dans *Sans soleil*), il n'y a qu'une solution pour changer l'histoire : ce sont ses images qu'il faut changer ; et, pour ce faire, Chris Marker fait de plus en plus appel à témoin. Confrontée à la puissance spectrale ou traumatique des images, la parole vraie, directe, vient apporter son démenti d'humanité. Ce fut, il y a deux ans, le gros plan de vingt minutes sur François Crémieux, cet appelé ayant participé à la mission des forces françaises de l'ONU en Bosnie, donnant sa vision de ce qu'il faut bien appeler une occupation.

Laurent Roth (*Le Monde diplomatique*, février 1997)

France, 25', 1995, vidéo, prod. Point du Jour, Arte



Serge Daney parle de la télévision en France, du rôle social qu'elle joue et de celui qu'elle pourrait jouer, de sa capacité d'accueillir, voire d'intégrer l'"autre" à un système de valeurs dont elle est encore - malgré tout - dépositaire.

Son exigence de vérité, d'ouverture au monde passe par la propre biographie de Serge Daney : celle d'un homme formé par l'art majeur de ce siècle : le cinéma. La télévision d'aujourd'hui en oublie-t-elle les leçons ?

« Tout ça pour dire, on ne peut pas dire c'était bien avant et c'est mal aujourd'hui, c'est que les conditions ont beaucoup changé et je crois qu'on est en panne d'imaginaire. Et c'est quoi une panne d'imaginaire, c'est quand on laisse pas aux gens le temps de désirer quelque chose, d'aller vers, de rêver un peu, de dire plus tard je serai ci plus tard je serai ça, ou grâce à un film d'aller au bout du monde et puis de revenir pour raconter aussi, bon de faire des voyages un peu dans sa tête. J'ai le sentiment qu'aujourd'hui, c'est le contraire, c'est-à-dire le monde il est très facilement à la télévision, il suffit que ça bouge quelque part pour qu'on ait des images qui viennent du bout du monde le jour même. Mais disons qu'on les consomme avant même de savoir qu'on en avait besoin, elles sont là avant même qu'on ai compris que peut-être on avait envie de les voir, donc c'était bon pour nous de les voir. Et cela crée quelque chose qui n'a jamais existé à mon avis dans les cultures, ou alors je sais pas la décadence de l'Empire Romain... c'est que l'on a plus d'objets qui nous sont proposés, que de désir d'aller vers ces objets. Je pense que la télé dit aux enfants vous êtes dans la société, mais le monde c'est fini. S'il se passe quelque chose, on va vous rapatrier des images du monde, mais uniquement s'il y a des morts, sinon vraiment, qu'est-ce qu'on va aller étudier des tribus africaines ou découvrir comment vivent les lapons c'est fini ça. Le vieux documentaire c'est fini. Donc c'est un peu difficile pour moi maintenant de me mettre dans la position de ces enfants qui ont plein de réponses avant d'avoir une question. Alors évidemment s'ils avaient des questions à eux, c'est facile après de dire la réponse ne va pas, mais aujourd'hui il y a droit de préemption de la réponse à la question. De même que si on utilise un petit moniteur Sony je peux voir à quoi je ressemble déjà dans le film que vous ferez. Donc ça crée quand même de drôles de courts-circuits dans la tête, c'est qu'on voit à quoi ça va finalement revenir tout ça. A quoi ça va ressembler avant même d'avoir fait le mouvement personnel qui me bougerait de ma place qui me bougerait de mon identité qui me bougerait de mes maigres certitudes, qui me sortirait de mon village, et qui me ferait aller vers quelque chose ou quelqu'un qui est autre. C'était mon luxe de dire je m'y retrouverai bien grâce au cinéma tout seul, mais eux, ils ne vont pas s'y retrouver. On leur dit vous êtes clandestins point à la ligne. »

Serge Daney (extrait du film)

France, 45', 1993, vidéo, prod. 13 Production, Centre Georges Pompidou

Avant-premières



Fix Me

de Raed Andoni

Raed, auteur réalisateur palestinien, a mal à la tête. Au sens propre comme au figuré. Ça l'empêche de travailler. Il décide de se faire soigner et se rend au service de Santé mentale du Croissant Rouge de Ramallah. Le chef de service lui promet de le guérir en vingt séances. La salle de consultation est séparée d'une pièce mitoyenne par un miroir sans tain. Ce dispositif qui sert habituellement à la formation des internes, permettra à Raed de filmer sa thérapie. Et au spectateur de pénétrer la psyché de cet étrange personnage, sorte de cousin palestinien de Woody Allen, et de découvrir son monde.

« La vie que je traverse a façonné ma personnalité. J'ai grandi dans un endroit et dans des conditions que les autorités et le système considèrent comme étant des lieux de non droit. Je m'interroge donc sans cesse sur le sens de la vie. D'autre part, quand j'étais jeune, j'ai naturellement été attiré par les images, la danse, le théâtre, le bénévolat ou encore par la politique. Ces centres d'intérêts, mes interrogations sur le sens de la vie, ajoutés à mon désir ou besoin de m'exprimer, m'ont conduit, après un long parcours, à la réalisation... j'en suis heureux et j'ai de la chance. Je viens d'un pays où la culture du cinéma n'est pas développée, il n'y a pas d'école de cinéma, en fait il n'y a pas réellement encore de pays. J'ai abordé la réalisation en observant et en interrogeant la réalité qui m'entoure, c'est peut-être pour ça que ma narration se rapproche du documentaire.

J'ai commencé ma carrière de réalisateur en m'impliquant dans les projets des autres et en produisant les films d'autres réalisateurs. Mon premier documentaire que j'ai écrit et réalisé : *Improvisation*, est un film sur le conflit des générations au sein d'une famille de musiciens en Palestine. Le film raconte les rêves d'un jeune de 18 ans qui aimerait participer au projet musical de ses deux frères aînés. L'improvisation renvoie à la fois au type de musique que les trois frères jouent et à un mode de vie qui dévoile un peu mon rapport à l'art, au cinéma et à la vie. »

Raed Andoni

Raed Andoni est un cinéaste qui a mal à la tête (pas mal pour nous, critiques qui commençons à avoir mal aux yeux). Son film (produit par l'actrice Julie Gayet) est à l'Acid, l'Association du cinéma indépendant pour sa diffusion, la plus parallèle des sélections, où l'on trouve toujours deux ou trois pépites. En voilà une, un essai atypique et burlesque plus qu'un documentaire, une de ces névralgies politiques qu'aucun Alka Seltzer ne saurait soigner. Car il y a des sinusites qui sont plus identitaires que d'autres, plus historiques et anciennes que d'autres, et si on vous dit qu'Andoni est palestinien, tout paraîtra plus clair et compliqué à la fois. Car un Palestinien qui a mal à la tête, c'est déjà un symptôme entraînant avec lui une foule de questions surréalistes : ainsi, a-t-on le droit de se plaindre, de n'avoir mal qu'à la tête là où d'autres sont en résistance ? A-t-on le droit d'aller voir un psy pour comprendre l'origine de ses maux et prendre le risque de devenir un sujet, alors qu'on survit dans un territoire où il n'est question que de nation ?

Andoni place sa caméra dans le tiraillement de ces deux feux. D'un côté, il refuse de croire que ses maux de tête ont pour cause Israël, car ce serait donner aux Israéliens un pouvoir d'occupation plus grand encore. De l'autre, il ne rencontre que des pères, des frères, des neveux, qui rêvent la Palestine avant de se rêver eux-mêmes, tout à leur cause. *Fix Me* n'est pas sur la vie à Ramallah entre le mur de la honte et les check-points, mais une tentative de dire l'impossibilité pour un artiste palestinien aujourd'hui de se filmer ou de se penser sans que tous les problèmes inhérents à la Palestine ne lui bouffent la tête.

Philippe Azoury

(Palestine : la tête occupée. *Fix Me*, le mal de crâne identitaire de Raed Andoni, *Libération* du 21 mai 2010)

Palestine/France, 98', 2010, 35 mm, prod. Dar Films, Arte France Cinéma, Rouge International, Akka Films, Les Film de Zayna, dist. Sophie Dulac
Sélection Acid Cannes 2010-09-15 Sortie salles novembre 2010



Mourir ? Plutôt crever !

de Stéphane Mercurio

« Mourir ? Plutôt crever ! », telle est l'épithète que voudrait inscrire sur sa tombe Siné en l'ornant d'un doigt d'honneur - mais le caveau à urnes est une copropriété et les copains hésitent. Toujours à la pointe de la provocation, le dessinateur se retrouve soudain seul. La scène est cocasse, elle n'en souligne pas moins un trait majeur de la personnalité de Siné qui explique les nombreux rebondissements de sa carrière. *Mourir ? Plutôt crever !* est un portrait riche en facettes de Siné, balisé par son licenciement de Charlie Hebdo et son procès suite à une note sur le mariage de Jean Sarkozy. À 80 ans, Siné bat en retraite mais ne plie pas : le lancement et la promotion de *Siné-Hebdo* servent de toile de fond à l'évocation d'une vie, des dessins de *L'Express* sur la Guerre d'Algérie à *Hara Kiri* en passant par *L'Enragé*. Dans cette évocation du passé, bercée de jazz et de salsa, quelques personnalités de choix s'invitent : Fidel Castro, Mao, Malcolm X, Jacques Prévert - et, bien sûr, les chats à plume et à poil. Rebelle avec causes et sans tabous, anarchiste réfractaire à toute forme d'autorité et d'interdit, Siné n'a cessé de pourfendre, tout au long de sa vie, l'armée, la police, la religion et ses prêtres, le racisme, la corrida. Le trait est féroce, nécessairement excessif, au risque (assumé) de se prendre parfois les pieds dans le tapis. La liberté est à ce prix. Dans le procès qui l'oppose à la LICRA et à Bernard-Henri Lévy, Siné retrouve un ennemi de toujours : la censure.

Yann Lardeau
(catalogue Cinéma du réel 2010)



Quand avez-vous décidé de faire ce film ? Au moment du renvoi du dessinateur de Charlie Hebdo ?

J'ai écrit ce film en 2007, bien avant cette histoire. J'ai tourné quelques séquences, en attendant le budget. Notamment, l'achat de la concession « anar » au cimetière de Montmartre en décembre 2007, la séquence qui ouvre le film. Puis est venu l'été : juillet 2008, Bob et Catherine partis avec leurs petits-enfants, mes enfants, en Normandie, et là patatras : la Zone de Siné sur le fils Sarkozy, l'accusation d'antisémitisme, le licenciement de *Charlie Hebdo*... J'ai repris le tournage précipitamment pour le terminer en septembre 2009...

Ces événements ont modifié le film initial ?

La trame est restée la même : l'engagement de Siné tout au long de sa vie et le dessin comme arme de combat. Mais au lieu de filmer le passé, j'ai filmé le présent, en faisant le pari que ce combat permettrait de comprendre ceux du passé. Cet aller-retour entre le procès d'aujourd'hui, la création de *Siné-Hebdo* et les poursuites en justice d'hier, la création de *L'Enragé* en 62 ou de *Siné Massacre* en 68 montrent un Siné qui n'a pas bougé... À 80 ans il est le même qu'à 20 ans ! Provocateur, trop anar pour les uns, trop militant pour les autres. Il s'est fait virer de *L'Express*, a déplu en Chine, s'est fait expulser de Cuba... et pour finir de *Charlie Hebdo*. « L'humour est une langue étrangère. Pour certains, il faudrait des sous-titres », dit Guy Bedos dans le film. La vie de Siné le prouve...

Est-ce plus difficile de filmer un proche ?

Oui et non. Siné vit avec ma mère depuis 68. Je le considère comme mon père. Je voulais partager le Siné intime que je connais et en faire cadeau à d'autres... Mais le tournage familial est un genre assez particulier ! Bob et Catherine ont lancé le journal chez eux, avec 2.400 euros, avec les potes, mais c'était aussi une aventure familiale. Du coup, quand je posais la caméra, il m'était impossible de me contenter d'observer, de réfléchir à ce que je venais de filmer. Ces longs moments d'attente où, habituellement, le film continue à s'écrire n'ont pas existé. Quand le tournage s'interrompait, je devais passer un coup de fil à un journaliste, relire un texte, donner un goûter à mes enfants ou changer une ampoule chez mes parents. Pas toujours simple, mais cela donne probablement une urgence, une vitalité au film.

Stéphane Mercurio (extrait d'un entretien)

France, 92', 2009, vidéo, projeté en 35 mm, prod. Iskra, distr. Parasite Distribution
Sortie salles 13 octobre 2010

Kurdish Lover

de Clarisse Hahn

Le travail de Clarisse Hahn est principalement axé autour d'une recherche documentaire, qui se développe à travers des films, des photographies et des installations vidéo. Elle entretient une relation de grande proximité avec les personnes qu'elle filme, et elle les accompagne pendant une période relativement longue. Dans son troisième film, on suivait pendant toute une année une jeune femme d'origine algérienne, Karima, qui nous conduisait dans sa famille, parmi ses amis et dans les séances sadomasochistes où elle dominait. *Hôpital* est une incursion dans le monde à la fois chaotique et bien réglé d'un service de gériatrie. *Ovidie* relatait la vie intime et quotidienne d'une jeune femme, actrice X. Pour *Les Protestants* le tournage s'est étalé sur trois ans. Hahn y poursuit sa recherche sur les communautés, les codes comportementaux et le rôle social du corps. Dans chacune de ses œuvres, le corps est mis en question, interrogé comme lieu de médiation et frontière : contraint de diverses manières, mis en valeur, manipulé, caché, modifié par une gestuelle professionnelle ou raidi par des attitudes dictées par un rôle social.

Clarisse Hahn nous dit : « Le milieu médical, la sexualité S.M., une famille protestante bourgeoise, sont des domaines choisis à dessein, parce qu'ils constituent des univers clos, à l'écart du reste de la société et qui pourtant en reproduisent les structures. Certains phénomènes s'y révèlent de manière plus nette, comme en laboratoire. Ils constituent des sortes de « nœuds » culturels où se manifestent, de manière plus concentrée qu'ailleurs, des éléments du domaine de l'affectif, du social, du psychologique. À travers eux, je tente de percevoir la complexité des relations qui se tissent entre les êtres, y compris dans leurs ambivalences et leurs contradictions intrinsèques.

Je cherche des situations et des individus auxquels je puisse m'identifier et qui, dans le même temps, puissent relativiser, ou mettre en péril les systèmes de valeur qui sont les miens, et l'identité que je me suis construite. En cela, j'estime que la réalisation d'une œuvre est un véritable mode de connaissance, du monde et de moi-même. Karima, par exemple, est une jeune fille d'un âge proche du mien, qui vit dans la même ville que moi. Il y a évidemment une relation de miroir entre elle et moi. Elle a une vie différente de la mienne, mais il s'en serait fallu de peu pour que nos vies soient semblables. Je l'envisage comme un autre possible, une autre proposition de vie, une nouvelle proposition pour aborder le réel.

J'ai le sentiment de ne pouvoir filmer de manière intéressante qu'à partir du moment où j'ai évacué tout sentiment d'extraordinaire ou d'exotisme, par rapport à ce qui constitue le quotidien des personnes que je filme. Je choisis toujours de me pencher, non sur les moments de tension et d'accélération, mais sur les situations quotidiennes, banales. Je tente d'extraire ce qui peut amener le spectateur à considérer son propre quotidien, à opérer un retour sur soi et à s'interroger sur son

propre rapport à l'autre, au corps, à la famille etc. Et je pense que je ne peux susciter ce retour sur soi, qu'à condition de conserver une position décentrée, intermédiaire et mobile à l'intérieur de mes œuvres. Je me situe toujours entre participation et retrait, entre proximité et distance, entre adhésion et réflexion. De cette manière, je tente de ménager une brèche, un espace vacant, dans lequel - je l'espère - la subjectivité du spectateur pourra s'introduire. »

Kurdish Lover est dans le droit fil de ces préoccupations, hormis le fait que pour la première fois, Clarisse Hahn s'intéresse à une société kurde qui nous est, géographiquement, spirituellement, politiquement, étrangère. Mais ce qui anime profondément son travail se retrouve ici de manière confondante : la tension entre les désirs des individus, leurs rapports conflictuels, dont l'expression est d'une crudité rare, et leur place dans la communauté. Ce que nous voyons, c'est que au final et malgré les débordements, très nombreux, dont le film témoigne, le cadre de la communauté reste encore accepté par tous. Sa pérennité demeurant garante que personne ne soit laissé, démuné, en chemin.

France, 98', 2010, vidéo, prod. Les Films du présent



L'atelier documentaire de La fémis, un cas d'étude

Les Lessiveuses

de Yamina Zoutat

L'Atelier documentaire de La fémis est un lieu d'aide à l'écriture et au développement de projets. Il accompagne chaque année l'écriture de dix projets de films documentaires pendant huit mois, en huit sessions de 5 jours. L'originalité de cette formation est de mettre en relation l'écriture des projets avec des expériences concrètes de réalisation et la découverte de la diversité du cinéma documentaire. C'est dans le cadre de cet atelier que Yamina Zoutat a développé son projet. À l'occasion de cette rencontre, elle présentera son film-esquisse, puis le film qui en fut l'aboutissement. Le cinéaste Jacques Deschamps, qui l'a accompagnée lors de l'atelier, commentera avec elle les différentes versions du projet jusqu'à la réalisation du film même.

Yamina Zoutat

Née en Suisse, de père algérien et de mère italienne, Yamina Zoutat a exercé pendant plus de dix ans le métier de chroniqueuse judiciaire pour le journal télévisé de TF1.

Devenue auteur et réalisatrice indépendante, elle enseigne également la pratique des écritures audiovisuelles et le journalisme judiciaire, notamment à l'Université Paris 2.

Les Lessiveuses, produit par Richard Copans aux Films d'Ici, est son premier film. Sa version radiophonique a été diffusée sur France Culture dans l'émission Fictions/Perspectives Contemporaines.

Ma présence (extraits)

La première fois qu'une lessiveuse m'a tutoyée, cela m'a profondément dérangée. J'ai fait semblant de ne pas entendre, j'ai continué à lui dire « vous ». Puis je suis passée à des formules neutres, sans « tu » ni « vous ».

Maintenant je la tutoie, et ce tutoiement nous rapproche.

Elle a l'âge d'être ma mère, je pourrais être sa fille et son fils incarcéré pourrait être mon frère.

(...)

Je filmerai seule avec chacune des lessiveuses, dans la continuité de nos rencontres, chez elle, sur son terrain, là où elle peut faire sa loi. Je cherche les conditions nécessaires pour qu'une parole « vraie » se libère. Une parole qui nous rapproche d'elles. Une parole qui, indirectement, ramène le fils criminel dans la communauté des hommes.

(...)



Dans le film j'apparaîtrai à travers mes questions ou mes remarques. Ces interventions ne seront pas écrites à l'avance. J'irai voir chaque mère avec ce que je sais déjà d'elle, tout en restant ouverte à l'imprévu et à l'irrationnel. Cette prise de risque, cette fragilité que je m'impose sont constitutives de mon dispositif - qui n'est pas une prison, mais au contraire une fenêtre ouverte.

Ce que les lessiveuses diront en présence de la caméra, je ne le sais donc pas encore. Mais je sais avec précision ce que je veux : voir comment leur parole coïncide avec leurs gestes, comment elle fait vibrer le linge, l'eau du baquet ou le cube blanc de la machine.

Je demanderai à chacune ce que c'est qu'une bonne lessive, très concrètement. À partir de là, il s'agit d'esquisser par petites touches le portrait de la relation entre elle et son fils. Je voudrais que chacune en vienne à me parler de son fils petit, de moments heureux passés avec lui. Tout ce que ces mères peuvent dire est pour moi digne d'intérêt, même le plus banal.

Je laisse chaque mère avec son mystère.

(...)

Quelle est la rage, quel est l'espoir, quel est le courage, quelle est la folie qui s'expriment à travers les gestes de la lessive ? Devant moi, ils prennent une force d'expression démesurée. Les filmer longtemps, au plus près et le plus précisément possible, voilà à quoi je m'attache. Le film se noue dans l'écart de nos regards et au final, il se construira sous un autre regard, celui du spectateur.

Mes partis pris sont d'ordre cinématographique. Par le choix des cadrages, par la durée des plans, par la construction de la bande sonore notamment, je laisse la liberté à chaque spectateur d'éprouver au fil du film des sentiments complexes et contradictoires.

Yamina Zoutat (extrait du scénario *Les Lessiveuses*)

France, 45', 2010, vidéo, prod. Les Films d'ici, Elefant Films

Mercredi 6 octobre à 14h30

L'inscription préalable permettra aux participants de recevoir (par mail) en amont de la rencontre des documents de travail. Inscription à l'adresse mail suivante : lesrencontres@peripherie.asso.fr

Parcours de producteur : Alexandre Cornu

Rencontre organisée en partenariat avec la *Procirop* – société des producteurs. Nous invitons cette année Alexandre Cornu, co-fondateur des Films du Tambour de Soie. Il évoquera notamment l'évolution de ses pratiques de production ainsi que son propre parcours, de ses premiers désirs de réalisation à son heureuse carrière de producteur.

1 - Un mariage d'amour plutôt que de raison

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

Ce sont les années d'apprentissage, consacrées à la réalisation de courts métrages de fiction. La joyeuse bande gravite principalement autour de deux réalisateurs/fondateurs, Jacques Malaterre et Bernard George. J'ai 23 ans, et comme tous les jeunes gens férus de cinéma, élevés au Ciné-Club de Claude-Jean Philippe, nourris au Cinéma de Minuit de Patrick Brion, je veux être réalisateur... Et j'ai emprunté 5000 francs à ma mère pour participer à la création de l'entreprise....

2 - Tu sais taper à la machine ?

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

3 - Marseille, aujourd'hui.

2010. J'ai conservé la machine à écrire, une Olympia à ruban. Et j'ai pris goût au métier de producteur. Un métier formidable qui conjugue l'artistique et le financier. L'un et l'autre sont ontologiquement liés, ne doivent surtout pas être séparés. Mais j'ai appris au fil du temps que l'artistique primait. Le contenu guide la démarche, le financement l'accompagne ensuite pour la rendre possible.

Alexandre Cornu

Alexandre Cornu a également produit des films d'Alain Bergala, Robert Cahen, Jean-Louis Comolli, Jean-Paul Fargier, Denis Gheerbrant, Sandra Kogut...

Il intervient régulièrement comme tuteur à La Fémis, Eurodoc, Les Rencontres de Lavilledieu, est membre du Spi, du C7 et co-président de l'Association des Producteurs en Région PACA.

Mardi 12 octobre 2010 à 15h00

Rencontres académiques de la délégation académique à l'éducation artistique et culturelle à destination de tout le personnel de l'Education nationale.

Escales Documentaires et Educatives

En partenariat avec l'Académie de Créteil

Ateliers d'échanges sur le cinéma documentaire

Les écritures documentaires à l'épreuve du tournage et du montage : le surgissement de l'inattendu

Intervenant référent : Philippe Troyon

Avec la participation de : Bernard Loyal

Mercredi 6 Octobre 2010

Le Surgissement de la parole

De 9h30 à 12h30 au Cinéma le Méliès :

A partir d'extraits de films tirés de *Langage et Parole*, Corinne Bopp explicite les partis pris d'une programmation et du travail de transmission à un public.

De 14h30 à 17h au Cinéma le Méliès :

Participation au cas d'étude de l'Atelier d'écriture documentaire de la Fémis.

Jeudi 18 Novembre 2010

L'inattendu lors d'événements de foule

Atelier animé par Tanguy Perron, Philippe Troyon, Julien Pernet, Catherine Roudé.

- Comment filmer la parole et les corps ouvriers, ainsi que les mobilisations sociales ? Qu'est-ce que les rushes, les films militants et les films amateurs, ainsi que le cinéma documentaire, peuvent apporter à l'écriture de l'histoire ?

- La notion de « rushes » entre le moment du tournage et de son utilisation au montage.

Vendredi 19 Novembre 2010

Ce que révèle le montage

Rencontre et transmission d'outils pédagogiques, animées par Philippe Troyon, Julien Pernet, Catherine Roudé.

En dialogue avec un documentariste invité, il sera question du montage et de ses révélations au moment d'organiser les plans, les séquences.

Information : Périphérie / Catherine Roudé :

catherine.roude@club-internet.fr / 01 41 50 75 01

CALENDRIER

Lundi 04/10

20h30 OUVERTURE

AVANT-PREMIÈRE **Entre nos mains** de Mariana Otero, 88' en présence de Mariana Otero

Mardi 05/10

18h30 **Aliénations** de Malek Bensmail, 105' en présence de Malek Bensmail

21h00 AVANT-PREMIÈRE **Fix Me** de Raed Andoni, 98' en présence de Raed Andoni

Mercredi 06/10

14h30-17h00 **Étude de l'écriture d'un film avec l'atelier documentaire de La fémis**

..... **Les Lessiveuses** de Yamina Zoutat, 45' en présence de Yamina Zoutat et Jacques Deschamps

17h15 **Louis Lumière** d'Eric Rohmer, 66'

18h30 INÉDIT **Les Nuits de la préfecture** de Manuela Frésil et Edie Laconie, 20' en présence de Manuela Frésil et Edie Laconie

..... **Ceux de Primo Levi** d'Anne Barbé, 62' en présence d'Anne Barbé

20h45 **Donc** de Virgile Loyer et Damien MacDonald, 51' en présence des réalisateurs et de Marcel Moreau

INÉDIT **Lorient-esprit** de Cyril Brody, 53' en présence de Cyril Brody

Jeudi 07/10

18h00 **Check Check Poto** de Julia Varga, 81' en présence de Julia Varga

20h00 AVANT-PREMIÈRE **Je m'appelle Garance** de Jean-Patrick Lebel, 81' en présence de Jean-Patrick Lebel

..... **+ Fête de Périphérie** concert de Marc Perrone & Marie-Odile Chantran suivi d'un Mix par Kristof

Vendredi 08/10

10h30-13h **Atelier public, Journée de formation Langage et parole** animée par Jean-Patrick Lebel et Caroline Zéau

14h30-17h00 **Rencontre avec Peter Nestler** animée par Bernard Eisenschitz

17h00 **Préservation du temps / Verteidigung der Zeit** de Peter Nestler, 25' en présence de Peter Nestler

18h30 **Séance de courts-métrages de Peter Nestler** en présence de Peter Nestler

..... **Au bord du chenal/Am Siel**, 13'

..... **Rédactions/Aufsätze**, 10'

..... **Sur le Rhin/Rheinstrom**, 13'

..... **Mülheim-Ruhr**, 14'

..... **De Grèce/Von Griechenland**, 28'

21h00 **La Calotte polaire/Die Nordkalotte**, 90' en présence de Peter Nestler

Samedi 09/10

14h00 **Fengming, chronique d'une femme chinoise** de Wang Bing, 230'

18h30 INÉDIT **La Métamorphose des voisins / Die Verwandlung des guten Nachbarn** de Peter Nestler, 85' en présence de P. Nestler

21h00 INÉDIT **La Mort et le Diable / Tod und Teufel** de Peter Nestler, 54' en présence de Peter Nestler

Dimanche 10/10

14h00 **Si c'est ça le destin... / Von wegen Schicksal** de Helga Reidemeister, 116' en présence de Helga Reidemeister

17h00 **War and Love in Kabul** de Helga Reidemeister, 87' en présence de Helga Reidemeister

20h30 AVANT-PREMIÈRE **Mourir ? Plutôt crever !** de Stéphane Mercurio, 92' en présence de Stéphane Mercurio et de Siné

Lundi 11/10

12h00 Rediffusion : **Si c'est ça le destin... / Von wegen Schicksal** de Helga Reidemeister, 116'

14h30 Rediffusion : **La Calotte polaire / Die Nordkalotte** de Peter Nestler, 90'

17h00 **Sobibor** de Claude Lanzmann, 95'

19h00 **Tous les enfants sauf un / Alle Kinder bis auf Eines** de Noëlle Pujol et Andreas Bolm, 40' en présence de N. Pujol

..... **Histoire racontée par Jean Dougnac** de Noëlle Pujol, 40'

21h00 INÉDIT **Kurdish Lover** de Clarisse Hahn, 95' en présence de Clarisse Hahn

Mardi 12/10

15h00 **Parcours de producteur : rencontre avec Alexandre Cornu**

18h00 **Détour Ceausescu** de Chris Marker, 8'

..... **Le Cinéphile et le village** de Pascal Kané, 45'

..... **L'Ambassade** de Chris Marker, 20'

..... **Casque bleu** de Chris Marker, 25'

20h15 CLÔTURE

AVANT-PREMIÈRE **Bassidji** de Mehran Tamadon, 114' en présence de Mehran Tamadon

Périphérie

Centre de création cinématographique

Vingt ans de soutien à la création documentaire

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

Outre **les Rencontres du cinéma documentaire** qui se sont développées depuis quinze ans en partenariat avec les salles du département, accompagnées désormais à l'année par les **Rendez-vous de Périphérie**, son action est structurée autour de trois pôles :

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

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

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

périphérie

CENTRE DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Association Loi 1901

Président : Jean-Patrick Lebel

Direction : Michèle Soullignac

Education à l'image : Philippe Troyon et Julien Pornet

Mission Patrimoine : Tanguy Perron

Cinéastes en résidence : Michèle Soullignac et Jeanne Dubost

Les Rencontres du cinéma documentaire : Corinne Bopp et Abraham Cohen

87 bis rue de Paris - 93 100 Montreuil - Tél : 01 41 50 01 93 / 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.

Cet événement *Langage et Parole* est organisé avec le cinéma municipal Georges Méliès à Montreuil, avec le concours de la ville de Montreuil, Images en Bibliothèques, l'École nationale supérieure des beaux-arts, Softitrage.com, l'Espace Khiasma, L'Association A.D.C.I., La fémis, en partenariat avec Vélisb', Positif, l'Humanité, Critikat.com, jeunecineaste.net et l'Acid [Association du cinéma indépendant pour sa diffusion].

Cinéma Georges Méliès - Montreuil

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

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

Le 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.

POSITIF

l'Humanité

Critikat

JEUNE cinéaste

Velisb'

acid

khiasma

IB

Softitrage

Softitrage .com

La fémis

Beaux-arts de Paris

les rencontres
DU CINÉMA DOCUMENTAIRE

périphérie

CENTRE DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Montreuil.fr

la copie privée

PROCIREP

île de France

seine-saint-denis
LE DÉPARTEMENT