

les rencontres

11^e édition

du le point de vue

cinéma

documentaire

3 au 10 octobre 2006

cinéma Georges Méliès - Montreuil

Cette 11^{ème} édition des *Rencontres du cinéma documentaire*,
Le point de vue, a été organisée en partenariat avec le cinéma
Le Méliès de Montreuil.



Déléguée générale : Corinne Bopp
Coordination générale : Abraham Cohen
Assistante : Cécile Tourneur
Coordination des débats : Michèle Soullignac
et Katell Quillévéré
Régie : Camille Lebon
Attachée de presse : Anne Berrou
lesrencontres.peripherie@club-internet.fr

Conception graphique et maquette du catalogue :
Damien Rossier - Scope éditions
Impression : SPEI
Dépliant programme d'après une conception originale d'Oside
Animation graphique : Le Miroir

Tous nos remerciements à : Stéphane Goudet et toute l'équipe
du cinéma Georges Méliès, Frank Beauvais, François Caillat, Les
Poissons Volants et Jean-Pierre Caillet, Cineteca Nazionale et Maria
Coletti, Catherine Derosier-Pouchous, Marie-Pierre Duhamel-
Muller, Addoc et Anne Galland, Marc Guiga, Claude Guisard, MK2
TV et Corine Janin, Emmanuelle Manck, Livia Marjotta, Jan Mot et
Sofie Matthys, Valérie Mouroux, Lucile Noël, Zadig productions et
Eugénie Michel, Shellac et Thomas Ordonneau, Lucie Commiot,
Pascale Paulat, Christophe Postic, Sylvie Richard, Dominique
Rousselet, Les Films d'Ici et Catherine Roux, Clara Schulman,
Anne Toussaint, Vanina Vignal, CBA et Karine de Villers, Pierre
Grise Distribution et Dominique Welinski, Olivier Zabat,
et tous ceux qui nous ont soutenu et aidé, de mille façons.

Sommaire

Avant-propos.....	p.1
Stan Neumann	p.4
Le point de vue.....	p.14
Jean-Daniel Pollet	p.21
Ouverture / Clôture.....	p.24
Séances spéciales et débats.....	p.26

Index des films et programmation

<i>Affaire Valérie (L')</i> de François Caillat	p.14.....	04/10 à 20h45
<i>Apparatchiks et businessmen</i> de Stan Neumann	p.11.....	07/10 à 14h00
<i>Banlieue sous le feu des médias</i> de Christophe-Emmanuel Del Debbio	p.30.....	05/10 à 19h00
<i>Bassae</i> de Jean-Daniel Pollet	p.21.....	08/10 à 18h30
<i>Buren et le Guggenheim</i> de Stan Neumann.....	p.13.....	06/10 à 21h00
<i>Contacts</i> de Raymond Depardon et Roger Ikhlef	p.19.....	10/10 à 18h30
<i>Derniers Marranes (Les)</i> de Stan Neumann	p.8.....	06/10 à 18h30
<i>Dieu sait quoi</i> de Jean-Daniel Pollet.....	p.22.....	08/10 à 21h15
<i>Dr Nagesh</i> de Vincent Detours et Dominique Henry.....	p.19.....	10/10 à 18h30
<i>Expressionnisme allemand (L')</i> de Stan Neumann	p.13.....	06/10 à 21h00
<i>Femme est sentimentale (La)</i> d'Olivier Zabat	p.16.....	09/10 à 21h00
<i>Jour après jour</i> de Jean-Daniel Pollet et Jean-Paul Fargier	p.23.....	08/10 à 18h30
<i>Là-bas</i> de Chantal Akerman.....	p.24.....	10/10 à 20h45
<i>Langue ne ment pas (La)</i> de Stan Neumann.....	p.12.....	07/10 à 20h45
<i>Louvre, le temps d'un musée</i> de Stan Neumann.....	p.9.....	07/10 à 12h00
<i>Maison de Jean Prouvé (La)</i> de Stan Neumann	p.7.....	07/10 à 16h30
<i>Matti Ke Lal</i> d'Elisabeth Leuvrey.....	p.17.....	04/10 à 18h15
<i>Momo le doyen</i> de Laurent Chevallier.....	p.24.....	03/10 à 20h45
<i>Nadar photographe</i> de Stan Neumann	p.9.....	07/10 à 16h30
<i>News from Home/News from House</i> d'Amos Gitai	p.31.....	05/10 à 21h00
<i>Notes sur un fait divers</i> de Luchino Visconti.....	p.14.....	04/10 à 20h45
<i>Ordre (L')</i> de Jean-Daniel Pollet	p.21.....	08/10 à 18h30
<i>Paris, roman d'une ville</i> de Stan Neumann	p.8.....	06/10 à 18h30
<i>Photos d'Alix (Les)</i> de Jean Eustache.....	p.16.....	09/10 à 21h00
<i>Pick-up</i> de Lucia Sanchez	p.16.....	09/10 à 21h00
<i>Point du vue du gardien de nuit (Le)</i> de Krzysztof Kieslowski	p.17.....	04/10 à 18h15
<i>Rainer Maria Rilke</i> de Stan Neumann	p.9.....	07/10 à 14h00
<i>Sylvia Kristel-Paris</i> de Manon de Boer	p.20.....	09/10 à 18h30
<i>Tahar l'étudiant</i> de Cyril Mennegun	p.17.....	04/10 à 18h15
<i>Ulysse</i> d'Agnès Varda.....	p.19.....	10/10 à 18h30
<i>Un juif à la mer</i> de Yolande Zauberman	p.28.....	08/10 à 16h30
<i>Une maison à Prague</i> de Stan Neumann	p.10.....	07/10 à 18h45
<i>Une sale histoire</i> de Jean Eustache	p.20.....	09/10 à 18h30
<i>Zona Oeste</i> d'Olivier Zabat.....	p.16.....	09/10 à 21h00

Cette année ce n'est plus Catherine Bizern qui assure la programmation des Rencontres du cinéma documentaire de Périphérie. Elle nous a quittés pour aller respirer l'air de la fiction et prendre en charge la direction artistique et devenir la déléguée générale du festival Entrevues de Belfort.

Ces dernières années Catherine a beaucoup fait pour le développement des Rencontres. Elle les a relancées, menées à maturité et

en a fixé la formule. Elle les a fait grandir, et on peut même dire qu'elle a grandi avec elles. Elle est remplacée par Corinne Bopp qui va continuer dans la voie ouverte.

Bonne chance à Catherine et bienvenue à Corinne. JPL

Un point de vue qui vaut le détour

Dans le langage courant « point de vue » est souvent confondu avec opinion et suppose un cinéma “engagé”. Il est vrai que le documentaire est par définition engagé dans le réel, mais c'est en tant que regard réfléchi et non comme affichage d'une opinion déjà faite. L'acte même de filmer n'implique pas nécessairement un engagement partisan, mais il engage forcément un point de vue sur le monde. Il oblige à prendre position, une position (quelle qu'elle soit).

Dans le monde de la représentation, ou plus exactement dans la représentation du monde, le point de vue est premier, fondateur. La première personne venue ou le moindre événement filmés le sont nécessairement selon un point de vue. Et ce qui le rend déterminant c'est sa singularité. L'enjeu pour le cinéaste documentariste c'est que ce point de vue singulier soit aussi pertinent et nécessaire. Et, bien évidemment, plus la réalité représentée est complexe plus les choses se compliquent, et plus le point de vue généré par le film demande à être construit. C'est sa capacité de découverte et de réflexion critique qui lui permet d'élaborer un point de vue, et non parce qu'il révélerait l'essence des choses ou la vérité politique du réel.

C'est l'expérience de la construction d'un point de vue singulier sur le monde par la représentation de celui-ci, sans la médiation d'une fiction préalable, qui fait le prix du documentaire. C'est sur elle que se fonde l'engagement du cinéaste dans le réel, plus que sur ses convictions personnelles. Et c'est le développement de ce point de vue qui peut corollairement entraîner une prise de position du spectateur. Si un cinéma

documentaire “engagé” existe quelque part, il est constitué par un ensemble de points de vue singuliers qui, dans leur diversité, nous permettent de fonder une intelligence des choses, des prises de position et une démarche, que je qualifierai de politique, par laquelle chacun est à même de comprendre et de définir sa place dans la société.

Cette démarche est d'autant plus précieuse aujourd'hui qu'elle est mise en cause ; d'un côté, par le formatage grandissant imposé par les télévisions qui tend à imposer un point de vue pré-formé, unique, uniformisant, prévisible, privilégiant la reconnaissance du déjà connu au détriment de la découverte de l'inconnu ; d'un autre côté, par l'étouffement financier des ateliers d'expression et de pratiques artistiques dans le domaine de “l'éducation à l'image”, que ce soit à l'intérieur de l'Éducation nationale ou d'autres institutions où ces pratiques ont été mises en œuvre.¹

Ces 11^{èmes} *Rencontres du cinéma documentaire* nous permettront d'arpenter ensemble quelques unes de ces voies qui nous ouvrent une perspective sur le monde, dans la diversité de leurs points de vue et de leurs déclinaisons possibles, et de réfléchir collectivement sur des films qui manifestent des démarches singulières.

Jean-Patrick Lebel, président de Périphérie

¹ Cette question sera abordée au cours de l'atelier “Y a-t-il un avenir pour les ateliers d'éducation à l'image ?”.

Le point de vue



La question du point de vue est une question piégée. Constitutive de toute mise en scène cinématographique, même minimale, dans le domaine du documentaire où elle permet de le distinguer d'autre forme de travail sur le réel qui ne ressorte pas du cinéma, elle est encore trop vaste, englobante.

La question du point de vue est ingrate. Présente à toutes les sauces, elle est évoquée continuellement, au détour d'une conversation de bistrot, d'un dialogue de film, d'une émission, pour peu que l'on y prête l'oreille. Oscillant entre la tarte à la crème, et le « pont-aux-ânes » (dixit Jean-Louis Comolli), la voilà bien mal lotie.

Et pourtant le point de vue n'est pas que là, inerte, estampillant les films d'une manière quasi publicitaire, exigé comme condition sine qua non de l'expression d'un auteur. Il est riche, multiple, vivant et porteur de sens. Nous le verrons ici évoluer, offrant de nouvelles pistes de réflexions, dans les textes qui émaillent ce catalogue.

Parmi les multiples acceptations du «point de vue », nous avons privilégié celle qui permet à un réalisateur, le plus fermement, de prendre du champ par rapport à son sujet, d'exercer sa liberté, de proposer son récit du monde. C'est un critère forcément encore très large. Il y a pléthore de films qui peuvent répondre à cet appel.

Et nulle école qui se dégage, nulle période historique, aucun cinéaste-étendard à qui se référer. Sans aucune prétention à une quelconque exhaustivité ou à une valeur de modèle, en gardant pour nous des regrets multiples et des promesses mentalement faites à des films d'une présentation au sein de futures *Rencontres*, nous proposons un parcours parmi quelques films, qui signent de leur liberté, de leur singularité, leur désignation de cette question du point de vue.

La rétrospective Stan Neumann est un chemin privilégié de ce parcours. Nous montrons 11 films de ce réalisateur qui s'est imposé en 15 ans comme l'un des documentaristes français majeurs, dont son tout dernier, inédit, *L'Expressionnisme allemand*. Il y a les films-phares *Une maison à Prague* ou *La Langue ne ment pas*, mais aussi des films moins connus et tout aussi porteurs de l'exigence et de la

délicatesse de leur auteur. Dans son texte-entretien, Stan Neumann insiste sur ce qui lui tient à cœur : l'importance du travail formel, seul garant de la force et de la pérennité des films, l'indispensable prise en compte du regard du spectateur et la capacité du cinéma à donner à voir la matérialité du monde. Il explique aussi comment il cherche, dans chacun de ses films, à atteindre à la fois la lisibilité maximale et l'imprévisibilité maximale.

De la matérialité du monde, Jean-Daniel Pollet était un des chantres les plus inspirés. Nous voulons lui rendre à nouveau hommage, à l'occasion de la prochaine sortie de son dernier film, posthume, réalisé par Jean-Paul Fargier : *Jour après jour*, en programmant également les films : *Bassae*, *L'Ordre* et *Dieu sait quoi*.

Le travail de la forme, la place du spectateur, l'importance du récit, toutes ces pistes se retrouvent, circulent dans la programmation. Sur ces questions, les films se répondent, dans une perspective historique car, au sein de chaque séance, sont rassemblés des documentaires qui ont été réalisés à plusieurs dizaines d'années d'intervalle. Ces séances, voulues pour permettre des rapprochements qui enrichissent la vision de chacun des films sont au nombre de cinq :

Autour du fait divers : que faire d'un événement social, comment le faire passer du côté du sensible, du sens, de l'individuel.

Du côté du spectateur, films qui font bouger, évoluer le point de vue des spectateurs au cours de leur déroulement.

Portraits, comme ils les voient : dont ressortent des figures, de véritables personnages cinématographiques par la grâce de la mise en scène et du regard des cinéastes.

Question de distance / Affaire de place : les cinéastes trouvent la distance ou interrogent la place qui leur semble juste, celle qui donne au spectateur la liberté de circuler dans le film, de le faire sien.

Le récit en jeu : entre fiction et documentaire, deux films déstabilisent le point de vue et instillent le vertige du doute.

Elles sont composées de films sous-tendus par un intense désir



d'échapper au mouvement aveugle du monde, d'y pratiquer une brèche, une suspension. Ce sont des films qui rejettent très fortement le naturalisme plus ou moins conscient de la majorité des « produits culturels ». En effet, aucun naturalisme dans la composition graphique des cadres et le traitement sonore de *Notes sur un fait divers* de Luchino Visconti, dans l'alternance des plans de paysages et de visages de *L'Affaire Valérie* de François Caillat, dans l'empêchement de voir (les visages) auquel se trouve constamment confronté le spectateur de *Dr Nagesh* de Vincent Detours et Dominique Henry. De la liberté, chez les réalisateurs venus d'autres horizons qui travaillent le documentaire en renouvelant les formes ou les postures, ainsi d'Olivier Zabat (*Zona Oeste* et *La Femme est sentimentale*), Manon de Boer (*Sylvia Kristel-Paris*) ou Lucia Sanchez (*Pick-up*). Du jeu, pour les cinéastes reconnus qui proposent de bousculer notre confort et nos certitudes : Jean Eustache (*Les Photos d'Alix* et *Une sale histoire*), Krzysztof Kieslowski (*Le Point de vue d'un gardien de nuit*), Raymond Depardon et Roger Ikhlef (*Contacts*), Agnès Varda (*Ulysse*). Enfin, de la mise en scène au bord de la fiction pour les récits du réel de Cyril Mennegun (*Tahar, l'étudiant*) et Elisabeth Leuvrey (*Matti Ke Lal*).

La question du point de vue va aussi se retrouver, traversée encore d'autres manières, par les débats publics et les films des séances spéciales. Dans l'atelier public de Claudine Borjes et Patrice Chagnard *Et nos rêves*. Au cœur du débat « Le cinéma à l'épreuve du populisme culturel ».

Ces débats, la présence de nombreux cinéastes, permettront une large circulation de paroles entre ceux qui font les films, ceux qui les défendent et le public. Ainsi, nous voulons nous inscrire dans la continuité de l'ambition de Catherine Bizern : que la singularité des *Rencontres* soit toujours d'allier le plaisir de l'expérience cinématographique aux échanges et à l'écoute des préoccupations des cinéastes qui travaillent et qui créent ici et maintenant.

Corinne Bopp

ATELIER DE FORMATION

Une journée de formation animée par Jean-Patrick Lebel sera l'occasion de proposer un regard croisé sur la question du point de vue à partir d'extraits des films que les participants pourront voir dans leur intégralité lors des *Rencontres*.

→ **Vendredi 6 octobre au cinéma Georges Méliès**

10h30 – 13h00 : Le point de vue en questions avec Cyril Neyrat, prologue de Joël Magny.

14h30 – 17h00 : Master class avec Stan Neumann

En partenariat avec Images en Bibliothèques

Stan Neumann

→ Richard Copans

Il doutait de pouvoir réaliser des films dont il serait l'auteur.

Il a fallu le pousser ...

Oh ! juste un peu, juste lui dire « Mais si, tu peux ».

C'était en 1987.

Et cette année, 2006, il a obtenu le grand prix de la Scam pour *La Langue ne ment pas*.

Il avait fait l'Idhec dans les années 70 et longtemps travaillé à la télévision comme monteur, puis réalisé des films de commande. En secret, tous les matins, il écrivait un volumineux roman jamais publié et un merveilleux scénario sur Kafka.

Et puis à partir de 1988, aux Films d'Ici, il a entrepris film après film d'explorer les chemins de sa curiosité, de sa morale et de son imagination.

Il aime raconter des histoires de territoires : *Paris, roman d'une ville*, *Une maison à Prague*, les films de la collection *Architectures*. On aurait pu le prédire dès sa sortie de l'Idhec : son film de fin d'études portait sur les pavillons de banlieue.

Il ne cesse de retourner vers l'Est, Prague ou il est né, l'Allemagne d'un de ses grands-pères, la terre de ses origines (mais quand on le dit comme ça, il n'aime pas) : *Une maison à Prague*, *Rilke*, *Apparatchiks et businessmen*, *La Langue ne ment pas*, *L'Expressionnisme allemand*.

Il aime la photographie et le film *Nadar* est l'un de ses préférés, et peut-être le plus beau.

Son sens de la mise en scène est particulièrement fertile, quand il faut faire vivre de l'inerte : raconter un drame à partir de quelques clés, d'un crayon qui roule, d'une façade d'immeuble. Faire rouler un verre de plastique emporté par le vent suffit à miner la beauté glaciale d'un mausolée Stalinién à Prague. Il aime les situations documentaires, mais il veut s'armer pour les affronter : c'est donc un documentariste au bord de la fiction, toujours au bord de la fiction, comme tous ceux qui aiment vraiment raconter des histoires. Et là, documentaire ou fiction, on s'en fout. L'important c'est de bien tenir le fil du récit. C'est au montage qu'il est impitoyable : s'acharnant à couper une

image, à essayer la millième variante d'un raccord, à essayer jusqu'à l'épuisement de durcir le récit en images. Là, parfois, c'est difficile de l'accompagner. Et même, dans ces moments-là, il vaut mieux le laisser seul.

Et, en projection, on se dit qu'il a eu raison.

Comme tous les lucides, il croit peu au progrès, mais son humour l'empêche de sombrer dans la grisaille. Il aime lire la *New-York Review of Books*. On s'échange beaucoup de romans policiers en anglais, que l'on lit comme on boit un verre d'eau. Il se déplace en vélo et n'aime pas les longs voyages en avion.

Nous n'avons pas de passé commun, mais nos parents ont eu des trajectoires parallèles (l'exil, la radio, la traduction, les livres). Nous venons des marges de l'empire soviétique, mais nous partageons le sentiment de n'appartenir à aucune terre ; nos liens familiaux sont bien maigres et notre religion d'origine est une abstraction.

Entre nous une vraie confiance : les petits jeux indispensables de l'ego, du pouvoir et de l'argent sont réduits au minimum. Je suis son producteur, son opérateur (de moins en moins, pour dire vrai). Il a monté tous mes premiers films. Il relit mes scénarii et les corrige. Nous co-réalisons encore quelques films. Pas vraiment les frères Dardenne, non, mais une relation de travail d'une richesse singulière. Sans doute nos origines de « techniciens » (lui monteur, moi opérateur) y sont pour quelque chose : à l'origine de tout, une pratique et le désir toujours renouvelé de faire du *Cinéma*.

Septembre 2006



Photo : Catherine Adda

Je veux que le film ait l'air transparent et opaque, clair et imprévisible, fluide et heurté...

→ **Stan Neumann**

J'ai une vision quasiment monoculaire alors j'ai toujours été attiré par les images bidimensionnelles, plus que par les choses dans l'espace...

Quand j'étais petit, à Prague, on a emmené notre classe de maternelle voir *Potemkine* d'Eisenstein. J'ai fait honte à toute la classe parce que je suis sorti en plein milieu du film, absolument effrayé par l'image, sa dimension hors échelle et son sens (c'était le plan de la tête du pape à l'envers). Parfois, je me dis que c'est à cause de cette terreur que j'ai voulu faire des films, pour maîtriser ça. Eisenstein reste, par ailleurs, un de mes cinéastes préférés. C'est peut-être aussi à cause de cette sensation de disproportion que j'aime filmer à toute petite échelle, comme dans *La Langue ne ment pas* où l'essentiel se joue dans l'espace d'une table.

Quand je suis arrivé en France, à 11 ans, je ne parlais pas français, je me sentais totalement déplacé et déclassé. Et j'avais une édition

des *Mémoires* d'Eisenstein, en français, parues aux Editions de Moscou, je lisais ça et je crois me souvenir que je me disais que je voulais faire ça parce que le metteur en scène était le maître du monde et que cela avait l'air très facile.

Pour beaucoup de gens de ma génération, c'était le 7^{ème} art, la chose la plus importante au monde, je crois qu'on a perdu cela aujourd'hui.

Maintenant je regarde ça avec un peu plus de recul, je vois bien que c'est une activité un peu bricolo, un peu composite... Comparée à la musique, la peinture, l'écriture. Mais cela me convient. Et j'ai besoin de la dimension collective de ce travail, le plaisir de construire quelque chose avec les autres... Même si l'on est dans ses propres rêves, il faut les partager avec ceux avec qui on les fabrique avant de pouvoir les partager avec les spectateurs.

J'ai travaillé comme monteur pendant longtemps, pendant 15 ans. Le montage apprend à regarder des images avec une certaine distance. Il faut pouvoir échapper à leur pouvoir de fascination, les regarder en terme de dynamique, de structure, d'articulation, sinon on est juste pris par leur flux et on n'arrive jamais à couper. Le montage apprend aussi l'importance du regard de l'autre : ce regard a toujours raison, même si les réalisateurs s'en défendent. Ce qu'il ne voit pas n'est pas dans le film. Un film n'est pas une intention de réalisateur, c'est la réalité de ce que voit quelqu'un d'autre que celui qui l'a fait.

Ce que le montage n'apprend pas c'est qu'est-ce que cela veut dire que filmer en temps réel. Au montage on vit dans un temps maîtrisé, qu'on arrête et qu'on remonte à sa guise. Ma première expérience de réalisateur a été de voir un train passer à toute vitesse et de chercher de la main la manette de la table de montage qui permet d'arrêter le film et de revenir en arrière.

Quand j'étais monteur je voyais mes copains réalisateurs faire leur travail et j'étais complètement mystifié ; Je leur prêtais un don magique, le don de la décision. Comment faisaient-ils pour savoir où mettre la caméra, quand la changer de place, quand faire un travelling ? Et un jour je suis tombé sur un texte d'Eisenstein - encore lui, décidément - *Mettre en scène*, une retranscription de ses cours à l'école de cinéma de Moscou. Et dans un passage il dit (de mémoire, je n'ai pas vérifié, peut-être que tout cela est une reconstruction imaginaire) : « *Un plan s'arrête quand l'action qu'il devait montrer est terminée, on change la place de la caméra pour l'action suivante, si il y a un endroit d'où on la voit mieux* ». Je ne connais de meilleure définition de la mise en scène. Chercher la meilleure place pour raconter. Mais évidemment c'est seulement après que les vrais problèmes commencent. J'aime raconter. Pour moi le cinéma, c'est raconter avec des images et des sons.

L'expérience du montage est utile pour un réalisateur. Encore faut-il arriver à s'en servir.

Lors du montage de mes films, auquel je ne peux m'empêcher de participer activement, même quand je travaille avec des monteuses aussi fortes que Catherine Adda ou Catherine Guoze, je commence d'abord par oublier toute mon expérience de monteur, et je fais « le réalisateur ». Je suis amoureux de mes plans, j'y vois ce que je crois y avoir mis, bref je fais toutes les erreurs possibles, j'ai une relation fautive au matériau. Ce n'est que quand le film entre en crise que je retrouve mes réflexes de monteur. Je regarde ce que les images montrent et pas ce que je voudrais qu'elles montrent. Mes montages sont difficiles et longs, souvent plusieurs mois, parce que j'aime me perdre, j'aime les systèmes qui se dérèglent. Je veux que le film ait l'air simple, transparent, mais il ne doit l'être qu'en apparence, sinon le spectateur passe à travers. Donc en même temps transparent et opaque, clair et imprévisible, fluide et heurté. C'est ce qui me prend le plus de temps.

Une maison à Prague, par exemple, je savais comment le faire, il faut bâtir l'histoire d'une façon chronologique, sinon, c'est insupportable pour le spectateur, je le sais, je l'ai vérifié.

Je sais ça, mais en même temps, je n'ai pas envie de commencer au début, ça m'ennuie.

Et subitement, alors que j'ai une narration à peu près réglée, je m'invente un autre problème : je commence à être obsédé par la question de savoir : où est ma place dans cette maison, réellement dans quel espace, dans quelle pièce je me sens vraiment chez moi ? Et cela devient la question principale du montage, ce qui signifie que pendant deux ou trois semaines je ne vais m'intéresser qu'à ça, jusqu'à réussir à me dire que l'endroit où je me sens le plus chez moi c'est l'abri anti-atomique, que je mets donc au début, alors que je l'avais tourné pour le placer au milieu du film. Ça n'a l'air de rien mais pour moi c'est essentiel, le montage d'un film documentaire n'est fait que de ce type de décisions. Ce sont elles qui construisent le récit et cela pose des problèmes à la tonne au montage.

Souvent des choses que j'ai prévu, préparé, je vais mettre beaucoup d'énergie à les déranger quitte à les remettre telles qu'elles étaient à un petit déplacement près. Là je peux prendre deux semaines de montage, reconstruire le film de A à Z, m'apercevoir que cette reconstruction n'est pas une résolution correcte de l'équation du film, revenir à l'état antérieur, mais, dans le mouvement, une séquence aura bougé, parfois très peu, parfois même tout ce détour ne permet que d'enlever un seul plan, mais c'est justement ce plan magnifique dont on croyait ne pas pouvoir se passer qui faisait obstacle au film.

Quand je travaille, je me projette sans cesse le film dans la tête, j'essaie de voir où je m'ennuie, où j'ai la sensation que c'est déjà dit avant d'avoir été dit. Et quand je repère des choses comme ça, je reviens en arrière et je recommence.

Jusqu'à ce que j'ai le sentiment que cet assemblage de deux plans, de deux séquences ou cette construction un peu plus large recrée son propre poids de matière, que ce n'est pas juste un peu de colle qui tient les trucs ensemble, qu'il y a de la matérialité.

Nadar, Rilke et La Langue ne ment pas appartiennent à la même filiation. Ce sont des films dans lesquels j'essaie d'enlever tout ce que je peux enlever et avec ce moins, voir comment je peux faire du cinéma, comment faire un film au sens fort du terme avec presque rien. Pour *Nadar*, je me posais aussi la question de comment rendre la démarche de filmer légitime par rapport à une œuvre existante ; aujourd'hui, je ne me pose plus ces questions-là, même si je continue à penser que l'on doit respecter ce qu'a fait l'autre et que l'on doit inventer son propre espace filmique pour accueillir son travail. En ce sens-là *Nadar* reste assez vivant.

Je continue à être attaché au travail en équipe, à l'ancienne,

d'abord parce que j'aime travailler avec mes amis et aussi parce que plus je vais, plus je pense que dans le fait de filmer, la précision formelle redevient un véritable enjeu.

Aujourd'hui la télévision (Arte excepté) refuse tout travail formel, toute réflexion formelle. « Dans votre film il y a une expérience formelle! Quelle horreur! C'est de l'argent gâché! »

La télévision est totalement naturaliste. Je pense qu'on doit se battre contre cela, donc inscrire le récit dans un contour spécifique, qui peut laisser une trace. Je pense qu'aujourd'hui les vrais enjeux sont formels. C'est un peu ce qui me chagrine dans le documentaire actuel. Le documentaire a majoritairement déserté le terrain de la forme, il se contente trop souvent de captation. Les documentaristes parlent beaucoup de fiction, mais ils lui empruntent le pire, c'est-à-dire la psychologie, la sociologie, tandis qu'ils délaissent la réflexion sur la forme, et font des films sans contour, qui ne marquent plus rien. C'est la forme, si elle est juste, qui permet de dire les choses avec précision et de leur donner un sens qui leur est propre.

Ce que j'ai toujours aimé dans le cinéma, c'est regarder le monde autour de nous et faire ressortir toutes les histoires qu'il contient. Aujourd'hui on ne le cherche plus que du côté de l'humain, de l'explicitement humain, il y a un aplatissement sur la psychologie et la sociologie et j'y vois un appauvrissement terrible.

J'ai été élevé dans l'idée que le cinéma pouvait regarder le monde, qu'il n'y avait pas de sujet qui pouvait lui échapper, qu'il n'était pas condamné à regarder uniquement le nombril des personnages, à étaler leurs états d'âme et leurs corps à corps. Donc quand quelque chose m'intéresse, comme plein de choses nous intéressent dans nos vies, je considère tout naturellement que le cinéma peut s'en emparer, qu'il peut traiter de toutes les dimensions de l'expérience humaine.

Texte de Stan Neumann

à partir de propos recueillis par Corinne Bopp, septembre 2006.

Dans le cadre de la biennale d'art contemporain *Art Grandeur Nature 2006*, intitulée *Mutations Urbaines*, et en partenariat avec Périphérie, projection-rencontre avec Stan Neumann, et, sous réserve, François Bon, le jeudi 19 octobre à 20h au Ciné 104 de Pantin.
Némausus de Stan Neumann et Richard Copans et *Le Familistère de Guise* de Catherine Adda, (« Architectures », 1997)
Pour plus d'information : www.art-grandeur-nature.com



La Maison de Jean Prouvé

Filmographie

Stan Neumann est né à Prague en 1949. Etudiant à l'Idhec de 1969 à 1972, il a été ensuite chef monteur jusqu'en 1984.

Il a réalisé :

Les Derniers Marranes, 64', 1990, co-réalisé avec Frédéric Brenner
Paris, Roman d'un ville, 52', 1991
Cultures communes : la culture en chantier, 26', 1991
Louvre, le temps d'un musée, 70', 1993
Nadar, photographe, 26', 1994
Rainer Maria Rilke « un siècle d'écrivains », 45', 1996
Les Architectures du savoir, 26', 1996
Une maison à Prague, 70', 1998
Norman Mailer, 3x52', 1999, co-réalisé avec Richard Copans
Alvaro Siza, « Les Mots de l'architecte », 52', 1999
Christian Hauvette, « Les Mots de l'architecte », 52', 1999
Apparatchiks et businessmen, 52', 2000
LTI, La langue ne ment pas, 72', 2004
Buren et le Guggenheim, 52', 2005
L'Expressionnisme allemand, 60', 2006

Et dans la collection « Architectures », qu'il co-dirige avec Richard Copans les films de 26 minutes :

L'Irrésistible construction du Musée de Picardie, 1993, co-réalisé avec Richard Copans
Pierrefonds, 1994, co-réalisé avec Richard Copans
La Maison de fer, 1995
Némausus, 1997, co-réalisé avec Richard Copans
La Caisse d'épargne de Vienne, 1998
La Boîte à vent, 1999
L'Ecole de Siza, 2000, co-réalisé avec Richard Copans
La Galleria Umberto 1^{er}, 2001
L'Opéra Garnier, 2001
Le Musée juif de Berlin, 2002, co-réalisé avec Richard Copans
L'Auditorium Building de Chicago, 2002
La Saline d'Arc et Senans, 2003, co-réalisé avec Richard Copans
La Maison de verre, 2004, co-réalisé avec Richard Copans
La Maison de Jean Prouvé, 2004
L'Abbatiale Saint Foy de Conques, 2005
Le Palais des congrès et des réceptions, 2006, co-réalisé avec Richard Copans

Paris, roman d'une ville

Le film raconte l'histoire de Paris depuis l'intervention du préfet Haussmann.

Comment les grands axes ont opéré des coupes franches dans le tissu urbain hérité du Moyen-âge. Comment les imposantes façades de pierre de taille se sont alignées, toutes de classicisme, d'ordre et d'opulence.

Mais c'est surtout un film au noir et blanc poétique, émaillé de petits miracles : le Boulevard Sébastopol un moment totalement désert, les rues parisiennes rendues aux jeux des enfants, des espaces verticaux que nous visitons, libérés de l'apesanteur...

L'historien d'art François Loyer, cravaté et impassible, apparaît et disparaît d'une façon improbable et ludique, parcourt la ville en deux-roues ou se penche du haut des immeubles.

Nous découvrons avec lui le combat silencieux des espaces privés et publics, l'irruption de l'individualisme dans le logement, la dictature de la représentation, au cours d'une visite qui ne cesse de nous surprendre. **CB**

France, 1991, 35 mm, noir et blanc, 52', prod : Les Films d'Ici



Les Films d'Ici

Les Derniers Marranes

de Frédéric Brenner et Stan Neumann

Comment entrer dans un village et franchir le seuil des maisons ? Nous suivons Inacio, arpentant les rues étroites de Belmonte et interrogeant ses habitants. Nous sommes à la recherche des derniers Marranes, de la seule communauté juive à maintenir vivantes les traditions secrètes du crypto-judaïsme Portugais. Véritable mise en scène de la découverte, le jeu du *qui est qui* nous révèle ici les liens ardents entre rumeur et secret, apparence et médisance, extérieur et intérieur.

Inacio : *Vous êtes d'ici ?*

L'homme : *Nous sommes pelletiers du quartier du bas*

Inacio : *On m'a dit qu'ici les gens sont juifs.*

L'homme : *Juifs, juifs ! Nous sommes juifs*

La femme : *Nous on est pas juifs ! On est portugais ! On suit la loi de Dieu. (...) J'aime le Seigneur et j'aime la vierge.*

Inacio : *Votre mari dit que lui aussi aime Dieu.*

La femme : *Mais mon mari n'est rien du tout !*

Et pourtant, les juifs de Belmonte sont bien là. A l'abri des regards des *penicheiros*, des non-juifs, ils poursuivent depuis 5 siècles leur culte de génération en génération, ou plutôt de mère en fille. Dans ce système matriarcal, où les hommes ne semblent jouer qu'un rôle d'accompagnateurs, les femmes transmettent leur pratique, sans livre, de bouche à oreille. D'abord la rue, puis un pas de porte, enfin l'intérieur d'une maison où la bougie de la vieille Olivia éclaire la pièce nue, et quelque chose de l'origine du monde apparaît : la parole sacrée.

Alors que le mystère, l'incompréhension et la caricature dirigent le village et l'Eglise, doucement, derrière les volets clôt, les langues se délient. Et si l'intimité du foyer se protège de la rue, elle s'offre en revanche à la nature, où les rituels prennent une dimension élégiaque.

Territorialisation de la parole, dualité des rapports dedans-dehors, duplicité des *judeos* catholiques et juifs, autant de constructions d'espaces filmiques sublimes, aussitôt bousculés par la modernité. Une modernité incarnée par Elias, juif né à Belmonte, qui rapporte de la ville une nouvelle pratique de la religion où il n'est plus nécessaire de se cacher, où les hommes doivent reprendre une place de maître, où l'hébreu du Livre remplace les prières ancestrales. Les hommes reprennent la parole sous le contrôle de leur nouveau rabbin, la liberté du secret fait place à l'obéissance, à la convention morale. Notre enquêteur se retrouve alors dans un entre-deux, et les femmes de Belmonte au début d'une nouvelle résistance passive, résumée simplement par Emilia : « Nous avons nos prières et ils ont les leurs... ». **Abraham Cohen**

France, 1990, Vidéo, couleur, 64', prod : Les Films d'Ici

Nadar, photographe



Les Films d'Ici

« Il n'y a pas de photographie artistique. Il y a, en photographie, comme partout, des gens qui savent voir et d'autres qui ne savent même pas regarder ». Nadar

Le film remet au centre l'essentiel du travail de Nadar. Ce sont des outils techniques très simples : une chambre noire dont l'obturateur est un bouchon que le photographe enlève et remet, lorsqu'il estime que suffisamment de lumière est entrée, le mélange chimique au collodion, étalé sur une plaque de verre. De la régularité de l'étalement, du geste, dépend la qualité du résultat final. A partir de ces objets, de ces gestes élémentaires, c'est le regard qui crée tout. Nadar commence par explorer les expressions du visage du mime Debureau, puis fait le portrait des gens autour de lui, qui partage sa bohème. « Mes meilleurs portraits sont ceux des gens que je connais le mieux ».

Le cadre est toujours le même : du visage aux mains, et dans ce cadre, Nadar recherche la ressemblance intime, la vérité du modèle. C'est le regard de Gérard de Nerval, quelques jours avant son suicide, Charles Baudelaire qui a bougé pendant la pose et qui dira « Un portrait exact ayant le flou d'un dessin », et puis la jeune Sarah Bernhardt, dont le visage s'offre aux jeux d'ombres et de lumière...

« Les hommes et les femmes qu'il a photographié sont toujours là, tels qu'il a su les voir, nos contemporains. » Stan Neumann

CB

France, 1993, 35 mm, couleur, 26', prod : Les Films d'Ici

Louvre, le temps d'un musée

Une statue égyptienne qui contemple depuis des décennies le plafond peint au XVIII^{ème}, la victoire de Samothrace trônant en haut du grand escalier, la Joconde qui ne se déplace pas de quelques mètres sans une foule nombreuse... Nous sommes au Louvre.

Imposante maison qui a hérité à la fois d'innombrables chefs d'œuvres et de l'ardent besoin de représentation d'une société fière de ses trophées artistiques. On peut la penser figée, de toute éternité, dans l'infini respect des œuvres. Mais celles-ci y ont été déménagées, au gré des travaux, des convenances, des menaces, des victoires et des défaites militaires. Elles ont également été restaurées et si la Vénus de Milo avait été découverte deux siècles plus tôt, on lui aurait certainement ajouté des bras, retailé la robe et arrangé la poitrine, comme on le faisait habituellement au temps de Louis XIV. Tardi accompagne, de ses croquis, cette évocation de l'histoire du Louvre, de quelques-uns de ses visiteurs et précieux protégés. CB

France, 1993, 35 mm, couleur, 70', prod : Les Films d'Ici

Rainer Maria Rilke

Ce film, de la collection « un siècle d'écrivains » devait être réalisé par le cinéaste René Allio, mais sa disparition ne l'a pas permis.

Dans ce portrait très dépouillé, Stan Neumann donne une large place aux textes, en particulier *Les Elégies de Duino*, lus par le comédien Rüdiger Vogler en français, et aux photographies du poète.

De Rainer Maria Rilke, nous saurons la naissance à Prague, l'enfance triste de petit garçon que sa mère ignore, l'épouvante d'une adolescence passée dans un collège militaire, le rejet de l'Allemagne, la difficile liaison avec Lou Andréas Salomé, le mariage raté avec Clara, l'errance constante...

Mais aussi et surtout la sensibilité exacerbée et la douleur d'un homme qui n' imagine pas renoncer à écrire et qui n'y parvient qu'à quelques moments de sa vie. CB

France, 1996, Vidéo, couleur, 45', prod : Les Films d'Ici



Les Films d'Ici

Une maison à Prague

« Un grand siècle, celui qui se termine. Une grande ville, Prague. Une petite maison, celle où je suis né. Et le siècle a traversé la maison. Comme un fil, qui a mené ses habitants du Mouvement Anarchiste au Communisme, puis au Stalinisme, puis au Socialisme à Visage Humain, puis au Socialisme Réel, puis au réel tout court. » **Stan Neumann**

France, 1998, 35 mm, couleur, 70', Prod : Les Films d'ici



Les Films d'ici

Les temps du cinéma documentaire - ADDOC

Depuis trois ans des cinéastes d'Addoc partagent avec le public une expérience de cinéma autour d'un motif essentiel dans le cinéma documentaire : le temps. Comment un temps et un lieu questionnent le cinéaste et structurent le sujet ? Quels sont les rapports entre ces motifs-là et le style du film ? Le 18 avril 2005 était programmé Une maison à Prague.

Le temps du cinéma et de l'actualité

Premier « contre-temps ». Alors qu'il aurait pu le réaliser en 1990, et que la production en aurait été simplifiée, Stan Neuman n'était pas prêt. Ce temps-là n'était pas le sien. Il attendra six années.

Il décide alors de travailler à partir de l'espace de la maison, un cadre qui lui permet de mettre en scène le passage du temps : comme « le mouvement du nuage dans l'espace de la fenêtre ».

Il consacre un temps long au repérage sans rien filmer, témoin de situations qu'il suggérera peut-être à ses personnages, dans un deuxième temps.

Le temps du tournage

Le tournage s'est étalé sur un an et demi. Trois périodes courtes à cause du contexte économique (tournage en pellicule) pour quinze jours de tournage effectif.

En arrivant à Prague, l'équipe a remis l'histoire « en route » : « C'est un effet habituel de ce type de situation. On arrive avec notre regard à nous, notre énergie, et cela provoque des crises nouvelles, parfois assez violentes. Une chose sur laquelle on

se bloquait depuis des années - prendre la machine à écrire et taper l'annonce (pour la vente de la maison) - on l'a fait. En tournant un film, on casse la répétition des mêmes situations, tout simplement ».

Le temps du montage

« L'expérience qu'on a faite pendant les huit mois de montage, c'est que les différents temps du film n'avaient absolument pas la même valeur filmique. On avait un temps facile du présent - le temps du cinéma incarné par des corps vivants -, et un temps historique, qui était plus difficile à manipuler, avec une matière beaucoup plus ingrate et déséquilibrée puisqu'on était à la merci de ce qui existait dans les archives de la télévision d'Etat. Comment faire pour que le temps historique n'enfonce pas le film ? ».

Le temps du film

Le temps, « c'est bizarre, c'est quelque chose qui nous échappe filmiquement. Vous savez, quand j'ai écrit ce projet, j'ai dit : le vrai personnage, cela va être la maison. En réalité, cela ne peut pas être un personnage puisque c'est une maison. J'ai dit aussi : la vraie histoire, cela va être le temps. Mais ce n'est pas vrai parce qu'on peut l'aborder en posant - comme dit Rilke - des pièges autour des issues, mais l'objet temps lui-même, il n'est absolument pas à notre portée. »

Dans ce film, la matière temps est essentiellement un temps de la narration, un lien. « Je pense que presque tous les films que j'ai fait fonctionnent avec de petits noyaux d'histoires juxtaposés, et dont l'accumulation finit par créer quelque chose qui est de l'ordre d'un mouvement. La toute petite échelle de ces histoires, c'est la seule que j'arrive à bien travailler. »

Le temps du spectateur

« Quand je monte, la seule chose qui me préoccupe est : qui va me donner du temps à lui pour regarder ça ? Comment faire pour que ce temps-là soit le temps de ma respiration, de ma narration, et qu'il soit accepté par quelqu'un qui est blasé, saturé, hyper cultivé en matière filmique ? »

Extraits de la rencontre avec Stan Neumann.
Vanina Vignal pour l'Atelier Temps.

« TEMPS ET MOUVEMENTS » atelier public mensuel

Les projections, suivies d'un échange avec les spectateurs, sont organisées chaque mois au cinéma Les 3 Luxembourg. Cette année la réflexion portera sur le temps et le mouvement. Jeudi 19 octobre 2006 : *La Part du chat* de Jeremy Hamers.

Pour plus d'informations : www.addoc.net

Apparatchiks et businessmen

«Apparatchiks - hommes d'appareil, les maîtres des anciens pays de l'Est socialiste.

Businessmen - hommes d'affaires, les maîtres des nouveaux pays de l'Est capitaliste.

J'ai voulu aller voir comment c'est quand ça commence, comment on passe de Marx au Marché, comment une usine de missiles se transforme en usine d'ouvre-boîtes, et des ouvriers (socialistes) en ouvriers (capitalistes).

Je suis allé dans deux pays voisins : la petite Moldavie, une ex-république de l'Union Soviétique, et la Roumanie, dirigée jusqu'en 1990 par le "Danube de la Pensée", Nicolas Ceaucescu.

J'ai choisi de ne donner la parole qu'aux gagnants de l'ordre nouveau, ceux qui, comme on dit là-bas, ont "réussi à changer de mentalité", industriels, banquiers, hommes d'affaires.

Et de ne jamais quitter le terrain de l'économie, de ne rien filmer d'autre que leurs usines, leurs machines et leurs gens au travail.

Métamorphose des hommes, métamorphose des matières et des textures du monde.

Et menant le bal, l'ultime métamorphose, celle par laquelle tout ce qui existe devient argent.

Par delà l'étrangeté des situations, les représentants de ce capitalisme tout frais, vorace et innocent comme un nouveau-né, n'ont cessé de me renvoyer à la manière d'un miroir grossissant, une image à peine déformée de nous-même, de notre propre passé et aussi, peut-être, de notre très proche avenir.»

Stan Neumann

France, 2000, Vidéo, couleur, 52', prod : Les Films d'Ici

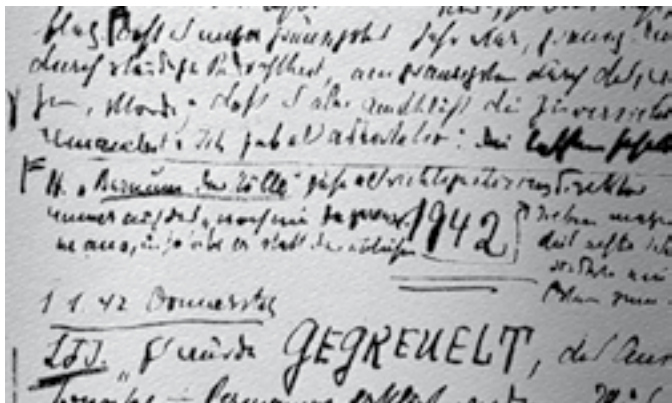


Les Films d'Ici



Les Films d'Ici

LTI, La langue ne ment pas (Journal écrit sous le III^{ème} Reich)



« Le film est une adaptation de ce texte dédoublé, oscillant entre la chronique factuelle et la réflexion linguistique. Entre les choses et les mots. Les choses qui disparaissent une à une de l'horizon du Juif et les mots de la LTI qu'il accumule comme pour compenser le manque. Ce travail sur la langue nazie, auquel Klemperer s'accroche envers et contre tout, avec hargne, voire avec rage, structure tout le film : bien plus que la chronique de la persécution, c'est l'histoire d'un homme qui se bat. Cela peut sembler dérisoire de se battre pour des mots, des façons de parler, des signes de ponctuation, alors que tout autour les morts se comptent par millions. Mais il se bat avec les moyens du bord, sur le seul terrain qui lui reste : celui de sa liberté de penser.

L'espace où se déroule ce combat n'est guère plus grand que la surface d'une table, d'un coin de fenêtre, d'un mot sur une page. J'ai pris le parti de filmer tout le temps à cette toute petite échelle qui est à la fois celle du travail de Klemperer, de sa liberté, mais aussi de son emprisonnement, de sa solitude, et de toutes ces petites choses de la vie qu'on lui enlève les unes après les autres. À cet espace qui ne cesse de se rétrécir, le film oppose les grands espaces du Troisième Reich, ceux des films d'archives nazis où manœuvrent les foules et les armées. De même, la voix nue de Klemperer doit sans cesse lutter contre l'énorme masse sonore des discours et des flonflons nazis diffusés partout par les haut-parleurs et les postes de radio. Le film accorde une place importante aux archives sonores des discours nazis, beaucoup moins connues et exploitées que les archives filmées, avec leurs images mille fois vues de foules en délire et de cérémonies barbares. Klemperer nous oblige à aller au-delà de ces clichés habituels sur le nazisme. Il nous oblige à écouter le son qui va avec ces images, à prendre au mot cette langue empoisonnée, à en

comprendre le sens. Et à réaliser qu'il n'y a pas d'un côté la langue au sens académique du terme, et de l'autre « la vraie vie ». Langue et vie sont irrémédiablement liées, détruire l'une, c'est détruire l'autre. En ce sens, la réflexion de Klemperer va bien au-delà du phénomène singulier du nazisme. Elle renvoie à nos langues du vingt et unième siècle, celles de la politique, de la publicité, des modes verbales du consensus social, tics du communautarisme, tous ces « jargons » qui continuent à court-circuiter la pensée et à parler à notre place. Enfin, la petite échelle n'est pas seulement l'échelle héroïque du « seul contre tous », c'est aussi un choix, celui de la précision du regard, de la description juste, opposée à la grandiloquence vague des rhétoriques totalitaires. C'est le choix de Klemperer dans ses journaux : « Mille piqûres de moustiques font plus de mal qu'un grand coup sur la tête ; j'observe, je note les piqûres de moustiques », écrit-il en 1942.

Aujourd'hui, alors que l'horizon du film documentaire semble de plus en plus borné par la prédominance absolue du « personnage », de sa psychologie et de ses états d'âme, je me reconnais dans cette volonté d'observation factuelle qui redonne sa place au travail du regard. En ce sens, la démarche de Klemperer est « documentaire » au sens fort du terme. Refus de l'abstraction sentimentale, volonté d'être au plus près de la texture de la « vie matérielle ». Les faits plutôt que la posture. Rejet du pathos, de l'émotion sans distance, de ce romantisme régressif, dans lequel Klemperer voit une des racines du nazisme.

Klemperer se bat aussi, surtout, pour la raison, contre la déraison. Et aujourd'hui ce combat n'a rien perdu de son actualité. »

Stan Neumann

France, 2004, Vidéo, couleur, 72', prod : Les Films d'Ici

Buren et le Guggenheim

Entre Daniel Buren et le Musée du Guggenheim à New York, il y a une histoire vieille de quelques années et de quelques déconvenues : en 1971, une de ses œuvres avait été décrochée, in extremis, au soir du vernissage de l'exposition collective dont elle faisait partie.

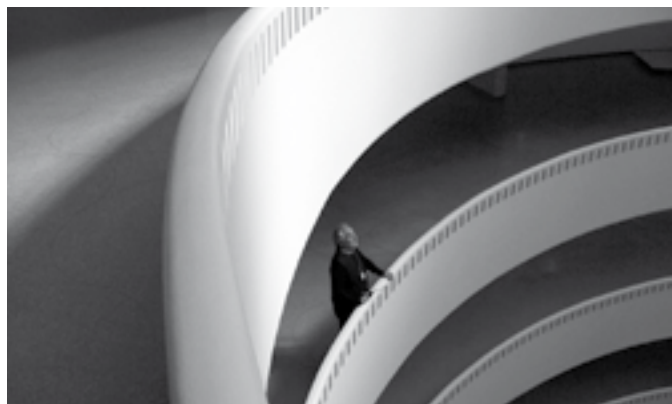
Cette fois, en 2005, l'institution offre à l'artiste, pour son exposition individuelle, l'espace complet du musée et une large carte blanche.

Pour pièce maîtresse, Daniel Buren veut une œuvre aérienne et monumentale : un angle droit de 30 mètres de haut couvert de miroirs, au centre de la spirale du bâtiment. Le chantier est énorme, risqué, coûteux, pour une œuvre qui n'existera que 3 mois.

Le suspense court tout au long du montage de l'exposition : la conservatrice s'inquiète de la fréquentation espérée, le chef de chantier peine à obtenir la qualité de finition qui lui est demandée. Daniel Buren, contraint d'imaginer l'effet de l'œuvre finie, cherche, jusqu'à la dernière minute, comment jouer de la lumière et des couleurs, seuls éléments sur lesquels il lui est encore possible d'agir, une fois la construction lancée.

Au cœur de ces tensions, Stan Neumann filme la vie même de l'art contemporain : comment il se fabrique et se crée avec l'argent, le désir et les doutes, l'audace et le poids de la matière. **CB**

France, 2005, Vidéo, couleur, 52', prod : Les Poissons Volants



Les Poissons Volants

L'Expressionnisme allemand



MK2 TV

«Quand on dit « L'Expressionnisme Allemand » on voit aussitôt une poignée de films muets et mythiques, *Le Cabinet du Docteur Caligari*, *Le Golem*, *De l'Aube à Minuit*, des décors bizarres, des ambiances ténébreuses, le jeu outré des acteurs, des meurtres, des coups de folie, des destins tragiques.

Ces films sont l'arbre qui cache la forêt : l'expressionnisme c'est d'abord un mouvement qui, de 1905 à 1920, a occupé à lui seul le terrain de l'art moderne en Allemagne et en Autriche, un mouvement sans structure ni programme, sinon celui d'en découdre avec les conventions de l'art officiel et de la société bourgeoise, un mouvement auquel ont pris part des peintres aussi éloignés que Kirchner, Kandinsky, Marc, Beckmann, Kokoschka, Schiele, Grosz, Dix, Nolde.

Leur révolte passe par un travail sur la forme. Tous cherchent à rompre avec la représentation naturaliste, la tyrannie de la ressemblance "objective" qui domine la peinture occidentale depuis la Renaissance. Aujourd'hui ces recherches peuvent sembler bien innocentes. Mais à l'époque elles provoquent des réactions d'une violence inouïe de la part du pouvoir politique. Les peintres sont traités de dégénérés, de criminels. Leur crime? L'emploi des couleurs primaires, la disymétrie, l'absence de perspective, le non respect des proportions. C'est le début d'un discours de haine contre tout écart formel qui culminera sous le nazisme lors d'une exposition organisée en 1937 et intitulée "L'Art Dégénéré". Plus de la moitié des œuvres de cette exposition destinée à clouer au pilori les horreurs de l'art moderne appartiennent au courant expressionniste, qui pourtant a cessé d'exister dès le début des années vingt.

Pourquoi cet acharnement ? Pourquoi ce pacte entre le naturalisme, "la ressemblance", "la reproduction fidèle du réel", et l'ordre établi ? Pourquoi les pouvoirs totalitaires du XX^{ème} siècle ont-ils toujours criminalisé la recherche formelle ?

Le film ne prétend pas répondre à toutes ces questions. Mais les poser c'est dire que l'expressionnisme allemand n'est pas seulement un chapitre de l'histoire de l'art du XX^{ème} siècle, et que son entreprise de subversion nous parle d'aujourd'hui.» **Stan Neumann**

France, 2006, Vidéo, couleur, 60', prod : MK2 TV

Autour du fait divers

Notes sur un fait divers

(Appunti su un fatto di cronaca)

de Luchino Visconti

Luchino Visconti compose ses notes pour une partition amère sur la misère urbaine de l'après-guerre. Qui dit fait divers dit lieu (du crime). Celui d'une société qui construit loin du centre de la ville, concentrant les pauvres et les privant de tout possible. Le contre-champ de la jeune femme qui regarde au loin n'est pas l'horizon mais une barre d'immeuble. Le ciel est présent à chaque plan comme pour rappeler à quel point il est inaccessible. Chaque plan, dont la géométrie renvoie à la grandeur de la Renaissance italienne, la perspective, échappe aux habitants de ce quartier de la périphérie de Rome, abandonnés dans un territoire déshumanisé. Visconti y crée une fiction sonore : les sons de pas du début ne concordent pas avec l'image. Une clarinette-basse lancinante dramatise du vide. Les « toc-toc » des *tamburelli* résonnent résolument trop fort. Le bruit d'un corps qui chute dans l'eau pendant qu'à l'image se trouve, à distance,



Documento Mensile



un puits, où Anna 12 ans se serait noyée. Et surtout le silence des rares personnes filmées en plans rapprochés, rompu par le son aigu d'un hochet d'enfant. De l'histoire, on ne saura rien ou presque, qu'importe. Resteront gravés ces visages porteurs d'une humanité qui résiste aux contingences sociales comme au caractère lapidaire du récit. **AC**

Italie, 1951, 35 mm, noir et blanc, VO, 5'
prod : Marco Ferreri, Documento Mensile

L'Affaire Valérie

de François Caillat

« Je préfère avancer sur des manques et des lacunes, plutôt que sur du trop-plein. C'est dans cette indétermination que je cherche à mener mon travail documentaire. L'Affaire Valérie n'est pas une enquête classique, à la recherche de documents, ou de témoins sûrs. C'est un film sur le possible. »

François Caillat enquête auprès d'habitants des Alpes sur la disparition d'une jeune femme dont il avait entendu « parler » en vacances, vingt ans auparavant. De cette histoire, il sait peu de choses, le moins possible : « Un prénom usuel (Valérie), quelques bribes de récits : une disparition, un amour, peut-être un meurtre. » Il ne cherche pas à en savoir plus. Les personnes qu'il rencontre, surprises, n'ont pas d'autres choix que de partir de ce manque. Filmées longuement, elles se laissent aller à une parole intime et forte. De Valérie, personne apparemment ne se souvient, mais son histoire en appelle d'autres. Disparition ou mort d'un proche, fugue, noyade, pendaison... Les souvenirs de chacun émergent en réaction au non souvenir de la jeune femme. Certains cherchent à se protéger en extrapolant sur ce qui aurait

pu se passer ou imaginent des motivations. Mais nombreux sont ceux qui craquent. Dans ce monde du silence, des histoires bien gardées, des secrets de la vie de village, des hommes pleurent et racontent. « Fallait pas en parler ! », « Ça te fait du mal ! », dit Gisèle à son mari Gérard se remémorant un terrible drame qui continue à le hanter 20 ans après. Presque à chaque fois, comme inéluctable, arrive le moment de se confier à ce cinéaste silencieux, hors champ, à l'écoute.

À ces espaces de paroles répondent d'autres lieux, souvent brumeux, menaçants, austères : lacs et massifs alpins. « La montagne, filmée comme un tableau romantique, conquiert une place de personnage. Elle est le substitut du rôle principal, la réincarnation de l'héroïne disparue, son fantôme et son double. » Loin, très loin de la médiatisation d'une « affaire », Valérie, personnage romanesque, suscite à François Caillat une méditation sensible sur la nature humaine. **AC**

France, 2004, Vidéo, couleur, 75', prod : Archipel 33

Les mots cités sont ceux de François Caillat, dans un entretien réalisé par Olivier Pierre, pour le *Journal du FID* du 2 juillet 2004, et dans « La montagne sublime », texte paru dans *Zeuxis* n°17, mars /avril /mai 2005.

Images du Monde

→ Pascal Goblot

Longtemps, le *point de vue* a été la notion centrale séparant le documentaire du reportage. Cette distinction, pour obscure qu'elle est restée aux yeux du public, a servi pendant au moins deux ou trois décennies de pivot identitaire à la communauté professionnelle des cinéastes documentaires. Le *point de vue* était alors perçu comme quelque chose « en plus », comme un commentaire ajouté au réel par la subjectivité assumée du réalisateur.

La revendication d'un *point de vue* conférait au documentariste le statut d'auteur, de créateur, mais également la légitimité à tenir un discours sur le réel qu'il filmait. Le monde se trouvait enrichi - à la manière d'un uranium - par le point de vue du réalisateur. La dimension politique de ce discours lui était indissolublement liée.

La question semble s'être subrepticement déplacée.

En vingt ans, le contexte s'est radicalement transformé. Non pas tant dans les conditions de réalisation des films que dans les conditions de leur perception. Le spectateur idéal ne peut plus être *l'honnête homme* (ou femme), curieux d'un monde qu'il veut

découvrir. Il se retrouve d'emblée gavé d'un vrombissement d'images, de discours, de paroles. Il est noyé dans du *bruit*. L'enjeu du documentaire, en tant que genre cinématographique, ne consiste plus à faire entendre une voix ou un son particulier, mais bien plutôt de trouver une manière de « faire le silence ».

Avoir un *point de vue*, c'est désormais - pour un film - avoir quelque chose « en moins ». Ce n'est plus tant ce que le film montre qui importe que ce que justement il ne montre pas, ce qu'il a choisi de ne pas montrer d'un réel saturé de ses représentations. Le hors champ d'un documentaire n'est plus cet espace imaginaire *a priori* construit par le film, mais toutes les imageries déjà produites sur le même *sujet*. Le premier travail du réalisateur, là où il y aura *point de vue*, sera dès lors de faire taire cette imagerie, non pas en imposant un discours sur le réel, mais en éliminant ce qu'il ne va pas en filmer, voire en mettant en scène son renoncement à tous ces possibles.

Ce déplacement, presque cette inversion, n'est rien d'autre que la traduction du changement de perception, presque de position,

du spectateur. Certes, le *point de vue* reste ce qui différencie le documentaire du reportage ; certes, la dimension essentiellement politique du documentaire par son *point de vue* est indiscutable, mais plus dans ce qu'elle recèlerait de prétention à l'énoncé d'une *vérité*.

Le *point de vue* d'un cinéaste est peut-être au contraire ce qui, dorénavant, génère du *doute*.

Septembre 2006



L'Affaire Valérie

Du côté du spectateur

Les Photos d'Alix

de Jean Eustache

« Alix Cléo-Roubaud montre ses photos à Boris Eustache, raconte à quelle occasion elle les a faites et à quel travail elle s'est livré sur elles (les photos d'Alix se faisant avant tout au tirage). Au début, tout va bien. Ce qu'elle raconte correspond à peu près à ce qu'on voit. Et puis soudain Alix dérive... (...) »

Les Photos d'Alix opèrent une véritable crise de la croyance et une déstabilisation du spectateur qui se voit refuser sa part de certitude. Crise qui n'est que la part immergée d'une autre, plus grave : que peut encore le cinéma ? Que peut-il dire du monde s'il n'est jamais sûr de filmer le réel ? »

Stéphane Bouquet, Spécial Jean Eustache, supplément n°523 des Cahiers du cinéma, avril 1998.

France, 1980, 35 mm, noir et blanc, 15', prod : Médiane Films

Pick-up

de Lucia Sanchez

Sur une plage espagnole, les retraités qui restent après la forte saison profitent du soleil et s'offrent des distractions tranquilles. Malgré le béton, le littoral retrouve un peu de son caractère de nature, une fois délaissé par les grandes foules. Un relatif apaisement, teinté d'ennui mélancolique s'étend sur la côte.

C'est une toute autre atmosphère dans les boîtes de nuit, où l'on recherche encore l'excitation sexuelle et la promiscuité. Dans l'une d'elles, ce qui est peut-être un enterrement de vie de jeunes filles particulièrement obscène auquel succède un spectacle de fakir, d'une cruauté rare, donné par une femme mûre et dénudée, font voler en éclat ce rythme tristement assoupi.

Après la violence de cette séquence, le film reprend sa balade diurne et douce-amère mais a basculé dans le tragique. **CB**

France, 2005, 35 mm, couleur, 35', prod : Local Films

Zona Oeste

d'Olivier Zabat

« Les trois séquences qui composent le film, hermétiques les unes aux autres, sont d'un minimaliste presque étouffant et font la part belle aux témoins. Logiques de la violence quotidienne, selon les membres d'un gang des *favelas*, deux hommes de la police militaire et un ancien évangéliste. Frontalité et théâtralité dominent les



Olivier Zabat

Zona Oeste

entretiens qu'Olivier Zabat a menés avec ces représentants de la « mauvaise vie » - pour reprendre les mots d'un des protagonistes. Ne s'érigeant jamais en juge, Zabat concède à ses témoins un espace où puisse se dire la violence de leur histoire, que l'on soit gangster ou policier. Si tous sont en guerre les uns contre les autres, ils partagent ici pourtant le même rapport de jubilation à la parole, parfois jusqu'à l'ivresse, et le même souci de sa propre mise en scène. De fait, le jeu n'est jamais très loin du cynisme affiché - pointe même une part d'innocence. L'impact et la violence de *Zona Oeste* sont réels mais le plus remarquable ici sont les rapports troubles que ce réel entretient avec sa mise en scène, au point qu'on ne sache plus très bien lequel est premier. »

Mathieu Capel

France, 2000, Vidéo, couleur, 42', prod : Olivier Zabat

La Femme est sentimentale

d'Olivier Zabat

« Ces deux jeunes filles fournissent le meilleur contrepoint aux démonstrations de force masculine de *Zona Oeste* : elles s'expriment à visage découvert, sans volonté de domination, alors que les membres du gangs ou les policiers, certes très forts, restent cachés, avouant du même coup une forme de faiblesse. *La Femme est sentimentale* continue le travail de désarmement en cours dans la troisième partie de *Zona Oeste*. Il démystifie un peu plus ce monde de fiers-à-bras, clairement masculin. »

Olivier Zabat

France, 2000, Vidéo, couleur, 10', prod : Olivier Zabat

Zona Oeste et *La Femme est sentimentale* sont les premiers films d'Olivier Zabat, réalisés avant *Miguel et les mines* (2003) et *1/3 des yeux* (2004).

« Lorsqu'en 1996, j'ai décidé de partir au Brésil avec une caméra, je voulais repartir de zéro pour tout réapprendre. Le début de mon parcours dans le monde de l'art était celui d'un étudiant au sortir d'une école. Ce travail était grevé par la volonté d'imposer un sens pour montrer des formes. De toutes façons, la réalité que j'ai rencontré au Brésil m'obligeait à tout reprendre depuis le début. Mon travail depuis ne cesse d'être une forme d'apprentissage - l'apprentissage de ce qui me semble être le cinéma. »

Olivier Zabat

Extraits d'un entretien réalisé par Mathieu Capel en janvier 2006, CNC - Images de la culture, N°21, mai 2006

Portraits : comme ils les voient

WDFIF
Le Point de vue d'un gardien de nuitGREC
Matti Ke LalZadig Productions
Tahar, l'étudiant

Le Point de vue d'un gardien de nuit

(Z punktu widzenia nocnego portiera) de Krzysztof Kieslowski

L'homme que filme Kieslowski est une caricature du fascisme ordinaire. Obsédé du contrôle, c'est un gardien d'usine zélé qui passe le plus clair de ses loisirs à épier ses voisins, à s'assurer que les pêcheurs à la ligne ont leur permis, à faire peur aux enfants dans les parcs « pour les mettre dans le droit chemin ». Adeptes de la peine de mort (exécutée en public) et de la maison de correction, toujours à l'affût, il est aussi ambitieux et profiteur. Rien ne rachète vraiment notre homme, à qui le réalisateur laisse largement la parole. Il piaffe dans son emploi subalterne mais ses supérieurs ne semblent pas prêts à lui confier les responsabilités auxquelles il aspire, comme si, à eux aussi, il faisait peur. **CB**

Pologne, 1977, 35 mm, couleur, VOSTF, 17', prod : WDFIF

Matti Ke Lal

(Fils de la terre) d'Elisabeth Leuvrey

« En Inde, dans un quartier du vieux Delhi, un homme se bat chaque jour, sans relâche, contre l'histoire, contre l'époque, contre les faiblesses des hommes, mais aussi contre Dieu.

Guru Hanuman a choisi d'offrir sa vie à son pays, aux enfants de son peuple. Fondateur d'une école, il enseigne la lutte aux orphelins des rues, la lutte traditionnelle «kushti», celle qui se pratique dans l'arène de boue, et celle de tous les jours, de l'homme face à son destin. Rencontre avec un homme de 98 ans, né avec le siècle et nourri du sentiment de libération pour l'indépendance : une légende vivante de la lutte en Inde. »
Élisabeth Leuvrey

France, 1998, 35 mm, noir et blanc, VOSTF, 20', prod : GREC

Tahar, l'étudiant

de Cyril Mennegun

Tahar a à peine plus de 20 ans, le visage juvénile et la voix tendre. Mais l'insouciance de la vie d'étudiant, ce n'est pas pour lui. Pas pour lui, dont la mère a élevé seule 10 enfants, dont la famille est loin, à Belfort, alors qu'il étudie à Montpellier. Pour lui, le monde n'est pas tant immense et plein de dangers qu'hors de portée. Il manque cruellement d'argent, cherche du travail avec énergie mais ne correspond jamais aux critères demandés. Tahar ne sait plus s'il doit continuer à croire en un avenir meilleur, en lui, en ses études. Et est-ce qu'une licence de sociologie, c'est vraiment le bon choix ?

Par la grâce de la mise en scène, Tahar n'est jamais un archétype de l'étudiant des filières méprisées de l'éducation nationale. C'est un jeune homme aux prises avec des forces qui le dépassent, quelque chose de la tragédie du destin passe dans les scènes intenses qui réunissent Tahar et son grand frère. Lorsqu'Ahmed exhorte Tahar à s'accrocher, le regard du petit frère se voile. Ce qu'Ahmed lui demande, c'est de le venger de sa vie difficile, de réussir pour lui prouver que lui-même n'a pas tout raté. L'énergie et la tension sont ici concentrées comme dans une fiction : c'est la vie entière qui semble se jouer dans les quelques mois du temps du film. A plusieurs reprises, nous saurons que celui qui abandonne ses études pour travailler n'y retourne plus. Ce sentiment constant qu'il faut tenir, réussir, que le moindre faux pas ou mauvais résultat à l'examen, condamne irrémédiablement, donne au film une étrange densité. Nous ne connaissons pas l'issue de cette année universitaire, mais nous avons partagé un moment de la vie de Tahar, et nous ne sommes pas prêts d'oublier son regard et son désarroi. **CB**

France, 2005, Vidéo, couleur, 52', prod : Zadig productions

Le champ des possibles

ou

Il n'y a pas de petite querelle

→ **Manuela Frésil**

Je me dispute souvent avec ma grand-mère.
Elle m'a dit: « Pense ce que tu veux, je peux penser ce que je veux...».
Ce qu'elle pensait était parfaitement ridicule.
J'ai dit : « non. »
« C'est ton point de vue. C'est comme les goûts et les couleurs cela ne se discute pas ». A-t-elle répondu.
En matière de point de vue, je devrais pourtant être compétente.
Je suis supposée être capable de produire un regard personnel, original et singulier. Or, ce qui m'intéresse dans mon travail justement, ce sont ces moments où je ne sais plus ni quoi, ni où, ni qui regarder, où je me sens dépassée, engloutie.
Ces moments où je ne vois rien.
Parce qu'alors : Quoi faire de tout cela ?
C'est après que vient le travail.
Et du travail, vient le film.

Avoir un point de vue, c'est avoir une opinion.
Et selon ma grand-mère, elles se valent toutes.
Moi j'aime les moments plus troubles, les moments où le monde - appelons cela le réel- ne me dit pas une chose, mais mille choses.
Et je les aime parce que qu'avant de les vivre, je n'ai qu'une vague idée de ce qui m'attend.
Je n'ai pas de point de vue.

J'ai un problème avec le point de vue.
D'ailleurs, dans « point de vue », il y a « vue », et le sous-entendu - que je trouve pour ma part désagréable, que l'endroit d'où l'on regarde est un point dominant. Comme si, tout-puissant, le cinéma regarde le monde d'en haut.
Mais le cinéaste est en bas. Sur le plancher des vaches. Il a un corps. Il a du mal à se déplacer, peu de pouvoir de faire - surtout en ce moment, de convaincre, d'être autorisé à filmer.
De plus en plus bas.

C'est pas grave, c'est peut-être même mieux.
Car le cinéma nous permet alors d'éprouver les limites, y compris corporelles, du cinéaste. Quand, par exemple, Naomi Kawase nous fait sentir que l'objet qu'elle cherche à toucher est hors de portée de sa main.
Elle est dans le monde, comme tout le monde.
Elle est au bout de ce qu'elle peut faire.
Et la poésie des moyens qu'elle convoque, l'image, le son, le temps, la mise en scène, fait résonner sa présence au monde.
J'écoute ce chant avec ravissement.

Aller au bout d'un film n'est pas seulement regarder et filmer, mettre toute notre énergie à voir. C'est être présent au monde. Et savoir rendre compte de cette présence.
Les films se construisent dans le champ des possibles.

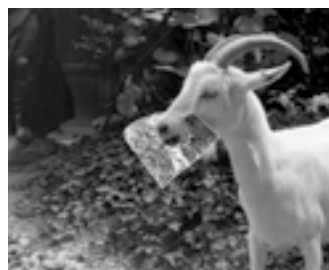
Septembre 2006



Contacts



Raymond Depardon



Ulysse



Dr Nagesh

Good & Bad News, CBA, Gsara

Question de distance / Affaire de place

Ulysse

d'Agnès Varda

Comment fonctionne le souvenir, d'un jour et d'un lieu précis, pour soi et pour les autres ? Qu'est-ce qui appartient à la photo, au dessin, à la mémoire de chacun ? Agnès Varda questionne et se questionne, sur ce 9 mai 1954, lorsqu'elle mit en scène une photo sur la plage de Saint-Aubin-sur-Mer, avec pour modèles une chèvre morte trouvée sur place, un homme et un enfant nus : Fouli Ellia de dos, un ami, et Ulysse accroupi, le fils de voisins de la rue Daguerre à Paris. 28 ans plus tard, l'homme est à nouveau nu, assis, derrière un bureau, Ulysse habillé, debout dans sa librairie et la chèvre ressuscitée. Cette dernière ne peut commenter la photo et à défaut la mange. Les deux autres ne s'en souviennent pas. Et pourtant, dit-elle à Ulysse devenu adulte : « ce sont des témoignages, des preuves de ton enfance, mais tu n'y crois pas. Je veux dire, même pour toi cette image est imaginaire ». Reste donc à Agnès Varda à élargir la recherche et les interprétations... **AC**

France, 1983, 35 mm, couleur, 22', prod : Garance

Contacts

de Raymond Depardon et Roger Ikhlef

« Il y a 36 ans que je suis emprisonné sans avoir commis de crimes. Pendant ces années, beaucoup de gens sont venus nous voir. Certains pour faire des photos, d'autres avec un point de vue littéraire, pour voir une espèce de gens différents. Plusieurs ont tourné des films. Hélas, jusqu'à aujourd'hui ils nous ont tous trahis. Aucun n'a transmis ce que nous voulions et ce qu'il avait promis de montrer au monde. (...) Je ne sais pas ce qu'il en sortira. Je ne sais pas. Je me demande si, bien qu'étranger et partant très loin, je me demande si vous rendrez la vérité ou si vous garnirez de mensonges ce que vous aurez tourné pour l'utiliser, qui sait dans quel but, qui sait pour quelles idées. » Ces propos sont ceux de Raimondakis, lépreux, enfermé à Spinalonga, en Grèce, et personnage principal de *L'Ordre* de Jean-Daniel Pollet.

Le film de Raymond Depardon pourrait être un début de réponse, à distance. Le photographe-cinéaste commente ses planches-contacts réalisées à l'hôpital psychiatrique de San Clemente à Venise, où il fera ensuite un film. En écho aux interrogations

légitimes de Raimondakis, Depardon, dans la position inverse, exprime, dans une parole fragile, ses doutes, son angoisse, sa bonne et mauvaise conscience, sa quête : « Le photographe est-il prêt à tout pour obtenir sa photographie, ou souffre-t-il autant que ses sujets dont il cherche plutôt un autoportrait, sur la douleur, sur sa douleur, celle de tout le monde ? ». **AC**

France, 1990, Vidéo, noir et blanc et couleur, 12'

prod : RIFF international production, Centre National de la Photographie

Dr Nagesh

de Vincent Detours et Dominique Henry

Une consultation médicale de l'armée du salut de Bombay. C'est là que le docteur Nagesh reçoit ses patients, séropositifs ou avec un sida déclaré. Dans l'intimité de son cabinet, les masques tombent, les malades et leurs proches s'expriment enfin. Ils parlent de leur douleur et de leurs tracasseries physiques mais aussi de leurs peurs, peur que la famille, les collègues, l'employeur n'apprennent la maladie, peur de perdre son conjoint, peur de dire la vérité. Dans ce huis clos qui n'aura qu'une exception : une séquence où le docteur se rend au chevet d'une patiente et se montre particulièrement chaleureux, Nagesh, sans complaisance, est très ferme avec ses patients.

Il défait les illusions ou les mensonges que ceux-ci se racontent : « Je pense que votre mari est séropositif, c'est pour cela qu'il vous a abandonnée », il questionne : « Pouvez-vous payer 500 roupies par mois pour les médicaments ? », il remet en place : « Mais des gens viennent de beaucoup plus loin que vous, d'endroits où il n'existe aucun traitement » Il fustige mais ne juge pas.

Des bribes de récit, un fragment de corps et quelques gestes, les malades existent avec force. Nous ne voyons jamais leur visage et peut-être cela renforce-t-il encore leur présence. Ici, c'est leur vie qui est en jeu. Une vie que Dr Nagesh s'acharne à sauver. Et parce que le docteur ne victimise, n'enfantilise personne et que le film travaille dans le même sens, malgré la tension et l'émotion, nous ne sommes aspirés par aucun pathos. Il nous est possible de compatir, de sentir et de réfléchir, car le film octroie à chacun, patients, médecins et spectateurs, sa part de liberté et partant, d'humanité et de dignité. **CB**

Belgique, 2004, Vidéo, couleur, VOSTF, 51'

prod : Good & Bad News, CBA, Gsara

Le récit en jeu

Une sale histoire et Une sale histoire racontée par Jean-Noël Picq de Jean Eustache



Les Films du Losange

« Si *La Maman et la Putain* est le sommet romanesque de l'œuvre d'Eustache, *Une sale histoire* est son abîme. Il y est question d'une histoire, aussi sale que banale. Celle d'un ami du cinéaste, Jean-Noël Picq, qui raconte avoir

découvert un trou en bas de la porte des WC pour dames d'un café parisien. Dès lors, regarder « les femmes par leur sexe, directement par leur sexe, à quatre pattes », le visage collé au sol, devient son obsession, la seule activité qui remplit sa vie. Cette histoire, Eustache a demandé à son ami de la raconter devant un parterre majoritairement féminin, puis il a filmé son récit en 16 mm. Mais cette histoire, il l'a aussi reconstituée. Non pas ce qu'elle raconte mais son énonciation. Le texte de Jean-Noël Picq, respecté à la virgule près, est joué par Michael Lonsdale dans le même lieu et dans des conditions à peu près semblables. Le dispositif est lumineux : d'un côté l'enregistrement documentaire d'un événement ; de l'autre sa reconstitution par les moyens du cinéma (...). Sauf que, contre toute attente, l'épisode Lonsdale précède celui de Jean-Noël Picq. On découvre donc la copie avant le modèle : L'ordre dans lequel ont été réalisés les deux films est inversé. En plaçant la reproduction avant l'original, Eustache organise une remontée vers les origines, une scénographie du dévoilement jusqu'au trou originel de la fiction. C'est la représentation qui se donne à voir par son sexe et le fantasme du spectateur (...) qui est dénudé. Cette hypothèse d'homologie entre l'art et la pornographie, sur laquelle a tant travaillé le cinéma moderne dans son désir de transpercer les dessous de la représentation, *Une sale histoire* la mène à son terme. »

Jean-Marc Lalanne, in *Le réel à poil*, *Les Cahiers du cinéma*, supplément n°523, avril 1998.

France, 1977, 35 mm, couleur, 50', prod : Les Films du Losange



Jean Mot



Sylvia Kristel-Paris

de Manon de Boer

« J'étais en train de penser : pourquoi il manque toujours une espèce de profondeur dans mes histoires ? C'est toujours « pff », légère comme je marche. C'est un peu « flottante », de mec à mec, de film à film. Jamais de la vie je donne de commentaires sur l'architecture par exemple, ou la véritable beauté de Paris, surtout à cause de la lumière et la réflexion dans l'eau de la Seine. »

Légèreté : c'est la première sensation qui vient en écoutant le récit que Sylvia Kristel fait de sa vie en voix off, flottant sur des images de Paris. Manon de Boer nous invite à entendre deux enregistrements différents de la vie de l'actrice réalisés à dix mois d'intervalle. Dans la première version (la 2^{de} enregistrée) nous sommes captivés par son histoire, charmés par sa voix, son accent. Sa venue à Paris, ses premiers rôles, ses maris, ses amants. Mocky, Robbe-Grillet, Vadim, Chabrol, Delon, autant de figures du cinéma énoncées comme on enfle des perles. Tout semble couler, dans un dispositif apparemment simple. Elle raconte, pendant que Paris défile en de longs plans fixes, panoramiques, travellings. On peut alors se laisser aller à l'évocation régressive que représente la comédienne, devenue icône érotique pour son rôle-titre dans *Emmanuelle*, alimentée par des propos au sens parfois équivoque. Mais alors qu'à la fin de son récit nous pouvons jouir de la présence à l'écran de son visage, muet, cigarette aux lèvres, nous repartons vers un second voyage.

A nouveau Paris s'étire et la voix de Sylvia Kristel recommence son histoire. Une autre version, sensiblement différente. Dès lors nous cherchons l'erreur. La passivité de l'écoute laisse sa place à une active reconstruction mentale de la véracité de ses mots. On se raccroche aux plans de la ville : eux aussi différents. Le décalage est fait. Il n'y a plus d'unicité du récit qui tient. Exit le fantasme de la femme belle et simple fascinée par les hommes... Cette « profondeur » qui semble tant faire défaut à Sylvia Kristel, le film le lui offre.

Si « filmer le sexe, c'est approcher du point d'indistinction du documentaire et de la fiction, toucher de l'objectif leur origine commune » selon Cyril Neyrat, le double auto-portrait d'*Emmanuelle*, mythe sexuel par excellence, dessine un lieu troublant entre représentation, réel et imaginaire. **Abraham Cohen**

Belgique, 2003, Vidéo, couleur, 40', prod : Jan Mot

Temple, prison, maison :

les échappées de Jean-Daniel Pollet

→ Cyril Neyrat

Retours, reprises, répétition, obsession : peu d'œuvres sont aussi circulaires que celles de Jean-Daniel Pollet. La succession de quatre films, de *Bassae* (1964) à *Jour après Jour* (2006), en propose une traversée. Et une invitation à se laisser porter par le regard et le rythme d'un des rares cinéastes dont on puisse dire sans paresse ni légèreté qu'il fut, avant tout, un poète.



Ilios Films

Bassae (1964)

Le temple de Bassae, dans le Péloponnèse, se dresse comme un des centres de l'oeuvre. Pollet le découvre en lithographie dans un livre, et c'est une révélation : « c'est le seul endroit de la Méditerranée, dont je me suis dit : là, j'irai. Et je ferai tous les détours s'il le faut. Je ne verrai pas le Parthénon, mais je veux voir Bassae. » Le temple de Bassae est singulier à plus d'un titre. Dernière œuvre d'Ictinos, l'architecte du Parthénon, élevé en plein cœur du Péloponnèse, et non au bord de la mer, comme la plupart des temples, il fut construit avec de la pierre prélevée sur le site : une pierre grise, et non blanche comme la pierre des autres temples grecs. Enfin, il est remarquablement conservé : « ruiné à point », dit Pollet. Les premiers plans du temple sont tournés au cours du voyage de 35000 km, qui donne naissance en 1963 à *Méditerranée*. L'année suivante, il y retourne et réalise le court-métrage *Bassae*. Nulle méditation heideggerienne sur les mystères disparus de l'âme grec : Pollet filme le temple au présent, debout et couché, squelette d'animal perdu dans les montagnes du Péloponnèse. Le montage chorégraphique des pans fixes et des travellings ne compose aucune remontée vers le temps des Grecs anciens, mais prélève les traces multiples du temps à la surface de la pierre. Temps qui passe, temps météorologique qui, à la faveur d'une averse tombée entre deux plans, change l'aspect du temple, en modifie la couleur, les reflets. Les variations de la lumière sur les choses telles que le temps les emporte : possible définition du souci obsessionnel de Pollet tout au long de sa vie. Depuis le tournage

de *Bassae*, le cinéaste n'a cessé de revenir à ce temple : « Bassae, centre du monde, cœur de l'art, pierres qui parlent, présence des morts », écrit-il. Un film n'est pas un temple, mais le temps les affecte de la même manière : ruiné, disloqué, *Bassae* fait retour dans trois films ultérieurs du cinéaste : *Contretemps*, *Dieu sait quoi*, *Ceux d'en face*. Des plans, comme des pierres tombées d'un monument ou les fruits trop mûrs d'un arbre, sont ramassés, remis en jeu, relancés de film en film.

France, 1964, 35mm, couleur, 9', prod : Ilios Films



Laboratoire Sandoz

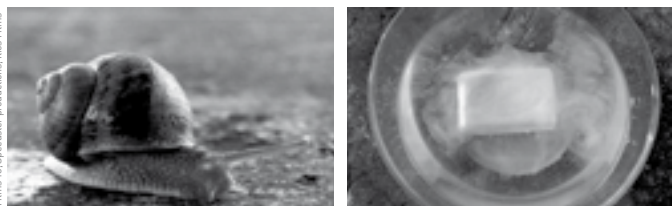


L'Ordre (1974)

« Ruiné à point »... « Pierres qui parlent »... « Présence des morts »... Ces mots de Pollet décrivent aussi bien *L'Ordre*, moyen-métrage réalisé dix ans plus tard à Spinalonga, l'île transformée par le gouvernement grec en camp de concentration pour les lépreux. Lorsque Pollet y dessine ses travellings, l'île est déserte, les lépreux déplacés dans un hôpital sur le continent. Là encore, il ne filme que des traces, des vestiges laissés sur la pierre, par terre, dans l'air lumineux de la Grèce. Pourtant, une hantise prend corps. Les lépreux sont partis, Pollet relève, donne à voir et à toucher la peur, l'angoisse, la solitude et la colère laissés derrière eux. « Ruiné à point, pierre qui parle » : c'est le visage de Raimondakis, porte-parole des lépreux de Spinalonga, oracle aveugle pour nos temps de détresse, qui dit : « nous avons trouvé la cible et la vérité de la vie ». « Un de mes maîtres », dit Pollet. Commandé par les laboratoires Sandoz, *L'Ordre* aurait dû être un documentaire scientifique sur la lèpre. Détourné par Pollet et son complice Maurice Born, c'est une enquête sur la maladie et la mort et, comparable à *Nuit et Brouillard*, un monument inquiet et révolté contre la violence infligée aux hommes par d'autres hommes. Mais on ne dit pas simplement « le » sujet d'un film qui ne cesse d'élargir le cercle de sa méditation. L'oeuvre

de Pollet, documentaires, fictions, essais, déploie les variations d'une méditation obstinée sur la condition humaine, pensée à travers une série de couples de notions opposées. Parmi ces couples, le plus insistant travaille la dialectique de l'enfermement et de la libération. La déportation et l'enfermement des lépreux grecs sur l'île de Spinalonga constitue bien le point de départ et le centre de l'essai. L'enfermement n'est pas simplement audible dans la bouche de Raimondakis, ou dans les récits et descriptions des voix *off*, il est rendu visible par une esthétique de la répétition et de la butée. Répétition des mêmes plans, des mêmes trajets sans issue dans le dédale de l'île ou aux abords de l'hôpital. Butée multiforme des mouvements de caméra. La répétition et la butée, les butées répétées, la répétition butée, bornée : comme les lépreux, le spectateur de *L'Ordre* éprouve le sentiment d'une claustration, d'une impossible échappée au-delà des frontières que dessinent le béton et la mer. Pierre et eau alternent et s'unissent pour le même effet : l'insistance d'un enfermement circulaire. A la claustration physique répond la libération spirituelle par la forme, la beauté chorégraphique des travellings et du montage. La danse, autre fil conducteur de l'œuvre, obsession existentielle et art poétique. Pollet compare les travellings de *L'Ordre* à des « boulets de canon » - mais tirés de l'intérieur vers l'extérieur, pour percer les murs de l'ordre concentrationnaire, traverser l'île et s'échapper sur la mer, fuir vers l'horizon. Substituer l'ordre de l'art à celui du pouvoir.

France, 1974, 35 mm, couleur, VOSTF, 42', prod : Laboratoire Sandoz



Dieu sait quoi (1994)

« Au secours de l'homme qui ne sait plus danser ». C'est la mission de la poésie, celle des mots de Francis Ponge, auquel *Dieu sait quoi* rend hommage, celle des images de Pollet. En 1963, Ponge avait écrit un petit texte en défense de *Méditerranée*, sifflé au festival de Knokke-le-Zoute. Il y disait son admiration, le sentiment de sa profonde affinité avec le film de Pollet. Trente ans plus tard, *Dieu sait quoi* est la réponse du cinéaste au poète. Au début du film, Pollet évoque l'accident qui, en 1989, a failli le tuer et l'a contraint à une immobilité croissante. Nouvel enfermement : sa maison de Cadenet, en Provence. Nouveau centre de l'oeuvre, la maison devient le lieu de réalisation et la matrice formelle des films. Nouvelle évasion : à partir de cette contrainte et de ce centre, Pollet entreprend avec

Dieu sait quoi le plus libre des voyages intérieurs : dans son œuvre, dans les paysages de la Provence, au cœur des mots et des choses. Les travellings s'enroulent autour des tables tournantes, traversent les forêts braqués vers le ciel, filent sur la crête d'une montagne. Le cœur de *Dieu sait quoi*, le centre d'où s'échappent les images de Pollet tressées aux mots de Ponge, c'est cette pièce un peu sombre où, du portrait du poète au téléviseur en passant par la table et la gerbe de Matisse, la caméra répète son irrégulier mais hypnotique va-et-vient. Parmi les fragments de ses films diffusés par le téléviseur, un extrait de *Contretemps* (1989) surimprime le visage de Raimondakis à une colonne de Bassae. Sans doute parce que, comme le dit Pollet, ce temple fut construit « pour conjurer un fléau, une maladie, peut-être une peste qui avait ravagé cette région à l'époque. » Peste, lèpre, usure des pierres : rien n'échappe au travail du temps, pas même les films. Un temple grec, le visage d'un lépreux, une cruche, un film : pris dans le même scénario écrit par le temps qui, comme la mer, comme le cinéma de Pollet, prend et redonne, engloutit et restitue le monde à chaque fois plus usé, ruiné, mais toujours parlant et dansant pour qui sait l'écouter et le regarder.

Pollet est un des seuls à avoir su porter le cinéma, dans son rapport aux choses, au niveau de présence et de sensualité atteint par l'écriture de Ponge. A la source de leur travail, on trouve la même colère, le même dégoût ressenti pour une société qui a perdu ensemble le regard, la parole et le geste, pour s'enfermer dans le circuit infernal des images prêtes à consommer et des discours pré-mâchés. Le même dégoût et la même ambition, pour l'homme : nettoyer les mots, désaveugler les images, restaurer le lien brisé entre les mots et les choses, entre les images et le monde. Dans ses notes préparatoires à *Dieu sait quoi*, Pollet a écrit : « Le vertige à la vue d'un fossile, filmé comme un temple. » Les objets qui peuplent *Dieu sait quoi* sont libérés par l'œil mécanique et le montage chorégraphique. Libérés de toute échelle et usage humain. Elevées au centre du plan comme des statues qui enroulent le monde autour d'elles. Ces plans tournants, qui reviennent, les mêmes et pourtant différents, s'emploient à user la vision quotidienne, à l'épuiser jusqu'à ce que, selon la leçon de Ponge, nous oublions nos mots et nos connaissances pour commencer à voir. Et voir, c'est sentir : l'effort de Pollet vise à atteindre et restituer la sensation de la chose ou de l'événement. Sentir l'effet sur notre corps du soleil ou de la pluie, sentir la dureté d'un galet et la fluidité de l'eau, ressentir le glissement humide de l'escargot sur le sol « qu'il baise de tout son corps ».

France, 1994, 35 mm, couleur, 90'

prod : Films 18, Speedster Productions, Ilios Films

Les diverses citations sont extraites de la précieuse monographie de Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues : Tours d'horizon. Jean-Daniel Pollet, éd. de l'œil, 2004.



Ex-Nihilo

Jour après jour (2006)

Jean-Daniel Pollet est mort le 9 septembre 2004, dans l'ambulance qui l'emmenait de sa maison à l'hôpital. Il avait mis le point final à un projet de film, écrit en collaboration avec Jean-Paul Fargier. Deux ans plus tard, le film existe. C'est *Jour après jour*, film-posthume de Jean-Daniel Pollet, réalisé par Jean-Paul Fargier.

France, 2006, Vidéo, couleur, 65', prod : Ex-Nihilo

Jean-Paul Fargier, comment en êtes-vous venu à réaliser ce film ?
Je me suis trouvé devoir réaliser le dernier film de Jean Daniel Pollet à la suite de son décès. J'avais suivi pendant un an l'évolution de son projet – faire un film entièrement composé de photographies prises au fil des saisons autour et dans la ferme que le cinéaste habitait au pied du Luberon. Ami de Jean-Daniel depuis 1969, portant *Méditerranée* au plus haut de mes films préférés, ayant écrit de nombreux textes sur son œuvre, lui rendant visite souvent dans sa retraite provençale (chaque fois que j'allais voir mes parents dans le département voisin), j'avais avec lui depuis longtemps une grande proximité intellectuelle et affective. Il m'avait demandé d'écrire un scénario avec lui, à partir de *L'Ascension du Mont Ventoux* de Pétrarque. Ce scénario achevé, ne se sentant pas le courage physique de le tourner, il avait eu l'idée de consacrer ses dernières forces à un film de photos. Et il m'en avait commandé le commentaire. Que j'ai commencé à écrire alors qu'il avait esquissé déjà une première continuité de ses images.

Quel matériau Pollet a-t-il laissé à sa mort ?

Ce commentaire était terminé quand Pollet a bouclé le scénario pour l'envoyer à la commission d'avances sur recettes. Il en avait coupé les phrases qu'il ne voulait pas en garder; il m'avait suggéré quelques développements (alcoolisme, coma, lourdeur du bras), que j'avais aussitôt apportés. « Déjà... » avait-il soupiré, comme si cette fin de texte hâtait la sienne. Et de fait il est mort quelques semaines plus tard, l'œuvre étant, sur le papier, achevée.

Quelles décisions avez-vous dû prendre ?

Quand Pollet est parti rejoindre les Frères Lumières, le dossier

CNC du film, qui allait devenir notre Bible, comportait un montage des photos retenues (plusieurs centaines parmi des milliers), rangées dans six albums, quatre par quatre, dans un certain ordre : quelques photos étaient de surcroît agrandies et insérées entre les pages de quatre. En face, ça et là, étaient collés des fragments du texte que j'avais écrit. J'avais proposé une certaine dispersion de ces phrases, Jean-Daniel avait tantôt entériné mes choix, tantôt institué d'autres mises en rapport texte-images. Accomplir le film consista pour moi à trouver la durée de chaque image et les sons qui allaient les accompagner, les traverser. La place des phrases pouvait varier aussi. J'avais promis à Jean-Daniel que je lui donnerai d'autres phrases au moment du montage, si besoin était. Je n'ai rien ajouté. J'ai plutôt supprimé quelques développements.

Quelles ont été les principales étapes de la réalisation ?

Il y a eu essentiellement deux tentatives de continuité. La première (1 h 25) mettait bout à bout, après numérisation, tous les plans retenus dans l'album CNC. Emouvante version, pas totalement convaincante. La seconde, 1 h 05, prend en compte une indication de Françoise Geissler, l'épouse de Jean-Daniel et la monteuse de la plupart de ses films depuis *Le Horla* : l'opposition images par quatre et image plein cadre était un des ressorts dont Pollet voulait faire l'épine dorsale de ce film. Françoise, Antoine Duhamel, qui avait à composer la musique, mais aussi Leila, la fille de Françoise, qui avait exécuté pour Jean-Daniel les dernières modifications du scénario CNC ont suivis de loin en loin la progression de mon travail. Une part importante dans les décisions qui ont donné au film son visage est due également à Sandra Paugam, qui a monté tous les éléments du film : images, sons, musiques, avec une finesse extrême. La bande son ne serait pas ce qu'elle est sans l'implication rigoureuse et sensible d'Emmanuel Solan, styliste sonore, nourri de l'œuvre entière de Pollet. J'avais tenu à disposer de sons particulièrement ciselés pour leur puissance référentielle comme pour leur résonance métaphorique. Les trouvailles simples du musicien préféré de Pollet (s'appuyant sur l'énergie percutante de Dusty Dos Santos) vinrent ensuite s'imbriquer dans notre orchestration. Je dis « notre » sans fausse modestie. Mon rôle fut en effet celui d'un chef d'orchestre ayant à diriger une partition comportant des notes mais pas d'indication de durée ni d'instrument devant les jouer. Le résultat final est aussi proche que possible d'un film de Pollet (les spectateurs familiers de son œuvre en décideront) sans prétendre l'être vraiment tout à fait : il permet d'entrevoir un des films qu'il aurait pu faire avec le matériel qu'il avait rassemblé, continuant à travailler presque jusqu'à son dernier souffle.

Propos recueillis par Cyril Neyrat, septembre 2006

Ouverture

Momo le doyen

de Laurent Chevallier



Sombrero and Co

Momo Wandel Soumah, debout, seul sur scène, lève son saxophone et zèbre la nuit d'un son bouleversant. Il a la force et l'émotion de John Coltrane, du jazz le plus déchirant, qui peu à peu, se fait accompagner par des instruments africains traditionnels : flûte pastorale, balafon, cora, bolon...

Il y a une très belle harmonie de cette rencontre-là, de cet afro-jazz que Momo Wandel a largement contribué à promouvoir, une évidence aussi, comme quand ce musicien explique que Momo lui a appris à faire sonner son instrument comme une contre-basse, juste en plaçant les doigts ici et là...

Le film laisse une large place à cette musique. Il donne aussi à entendre des témoignages de toute l'affection et l'admiration dont Momo le doyen a été entouré, jusqu'à sa disparition, en 2003, à 77 ans.

Mais avant de pouvoir jouer ses propres compositions et bien avant la reconnaissance internationale, Momo Wandel a fait danser les colons sur des valse et des tangos, il a été musicien fonctionnaire d'état de Sékou Touré, il a connu des hauts et des bas, avant de voler de ses propres ailes et de prendre la direction artistique du *Circus Baobab*.

Laurent Chevallier a filmé le musicien guinéen depuis leur rencontre pour le film *L'Enfant noir*. Il nous montre Momo Wandel, concentré, en répétitions ; alors qu'il vient d'être opéré, en béquilles, et impatient de retourner à la scène. Ou encore affirmant, « *Je suis le doyen des musiciens africains.* », manière, bien modeste, de dire que son âge, au moins, pourrait lui autoriser une vie un peu plus facile.

Dans ces séquences, nous découvrons un homme chaleureux et souriant, mais aussi un artiste réservé, qui conserve un mystère, qui semble garder secrets ses sentiments les plus profonds, comme pour mieux en habiter sa musique. **CB**

France, 2006, Vidéo, couleur, 85', prod : Sombrero and Co



Clôture

Là-bas

de Chantal Akerman

Bref séjour dans un appartement à côté de la mer à Tel-Aviv.

Y a-t-il un quotidien possible ?

Y a-t-il des images possibles ?

France / Belgique, 2006, Vidéo, couleur, 78', prod : AMIP, Paradise Films

« En fait, je ne voulais pas, ni ne ressentais la volonté de faire un film sur ou en Israël. C'est Xavier Carniaux, l'homme qui produit la plupart de mes documentaires, qui un jour me l'a proposé. J'ai tout de suite eu l'impression que c'était une mauvaise idée. Une idée impossible même. Presque paralysante. Presque écœurante. On n'y comprend rien, il m'a dit. C'est de toi qu'on attend quelque chose. Moi non, je ne veux pas.

Je disais à Xavier ma résistance et seulement ma résistance. Mes scrupules. J'avais peur de me brûler les doigts et la raison, peur des écueils de ma subjectivité et la neutralité, ça n'existe pas. Ce ne pouvait être que factice.

Et puis ce qui m'intéresse au-delà de tout quand je fais « des documentaires » c'est de faire des films qui ne soient pas collés directement à mon histoire, ni à celle des juifs. Et quand je le fais comme dans *Histoires d'Amérique*, je théâtralise tellement que la distance s'installe et par la distance tout devient possible. Mais quand par exemple je fais un film comme *Sud* où j'évoque le silence, la peur, le lynchage des noirs, j'évoque aussi un autre silence qui est pour moi le silence des camps, ou sur les camps, le silence bruyant dans la cuisine, ce qui n'est pas dit. Donc en général quand je veux parler de choses qui me sont proches, trop personnelles, je prends un détour qui me bouleverse aussi, mais un détour quand même. Et là ce sujet que Xavier me proposait, c'était trop directement lié...

Et donc je ne voulais pas. En même temps, je me disais peut-être que je dois quand même essayer, mais je me disais cela avec répugnance, et puis après avoir tourné autour, avoir cherché comment m'en éloigner pour mieux m'en approcher, j'ai commencé à prendre des notes, le vers était dans le fruit.

Je prenais des notes et je pensais à un futur film. Mais je me disais pour mieux regarder Israël, il faut aller en Afghanistan, ou ailleurs, à New York, par exemple, mais certainement pas en Israël. Et comme par hasard ces notes, je les ai perdues. Je ne voulais vraiment pas. Puis, j'ai été donné des cours de cinéma à l'université de Tel-Aviv et j'ai dit à Xavier, écoute, je prends ma caméra avec moi et on verra. Il m'a donné un peu d'argent et l'argent, c'est un contrat, donc un contrat, c'est un travail etc...

Là-bas, à Tel Aviv, j'ai recommencé à lire, à prendre des notes et il est arrivé ce qui est arrivé, non loin d'où j'habitais, à quelques mètres à peine. Alors qu'on était dans une période de trêve déclarée. C'était en mars ou février de l'année dernière, je ne sais plus.

Mais ce n'est pas du tout ce qui a été déterminant, l'attentat à quelques mètres de l'endroit où j'habitais n'a pas été déterminant. Au contraire, presque. J'aurais pu tomber dans la banalité.

Ce qui a été déterminant c'est qu'un jour il y a eu un cadre et donc un plan. Un jour, j'ai pris la caméra en main et que je me suis placée quelque part et là tout d'un coup, il y a eu un cadre, un plan. Et je me suis dit ce cadre est formidable. Il n'y a plus qu'à attendre et à laisser les choses arriver.

La durée, c'est la résistance et la possibilité d'un regard.

J'attends et le spectateur avec moi, j'espère.

J'étais juste là au bon endroit pour que cela se passe. Ça tu le sens quand tu es au bon endroit, à la juste place, tu le sais. Je sens où je dois mettre la caméra, je ne réfléchis pas, j'y vais d'instinct à cette place-là.

Bien sûr on peut y penser, mais c'est tout le contraire, de *Fenêtre sur cour*.

Tu aurais eu le contre - champ, James Stewart qui aurait été l'intermédiaire entre le spectateur et son regard, qui l'aurait amené à chercher le meurtre avec lui, s'il n'allait pas le chercher avec ses jumelles, il ne l'aurait pas trouvé. Ici, il n'y a pas de jumelles.

Ici, c'est le spectateur qui est le contre-champ, alors on échappe à l'idolâtrie. Sans doute aussi au pousse-à-jour qu'est le cinéma. »

Propos extraits de l'entretien de Chantal Akerman avec Franck Nouchi.



AMIP, Paradise Films



Claude Guisard



Claudine Bories



Et nos rêves (Vol. 2)

Claudine Bories et Patrice Chagnard étaient venus lors des Rencontres d'avril dernier présenter la genèse de leur film *Et nos rêves*.

Ils ont accepté de renouveler l'expérience d'un atelier public qui aura lieu cette fois à leur retour d'un premier tournage, en présence de leur monteuse, Stéphanie Goldschmidt.

*Une séance animée par Catherine Bizern,
dimanche 8 octobre à 14h00 au cinéma Georges Méliès.*

Pouvez-vous nous dire quel était votre projet de départ et la place de l'un et l'autre dans cette aventure ?

Patrice Chagnard : C'est un projet qui précisément n'est ni de l'un ni de l'autre, mais qui est véritablement né de notre rencontre. Pour moi, cela vient d'une curiosité pour Claudine, son passé, sa passion pour la « Révolution », son engagement communiste, toutes ces choses dont elle ne parlait jamais et qui semblaient pourtant avoir beaucoup d'importance.

Claudine Bories : Au départ, le questionnement du film est plutôt le mien. Cela se traduira par le fait que je serai l'un des personnages du film et que Patrice filmera. Ainsi nos places respectives seront claires, en tout cas au tournage. Il n'en sera peut-être pas de même au montage...

Patrice Chagnard : Pour tous les deux, c'est une première expérience de co-réalisation. Le montage risque de donner lieu à une véritable bagarre... Ni l'un ni l'autre n'avons pour habitude de transiger en terme de choix artistiques !

Claudine Bories : Pour en revenir au projet, c'est un questionnement ancien. Il concerne tous ceux qui comme moi ont cru à

la « Révolution » et qui ont connu les désillusions et les trahisons que l'on sait, qui l'ont vécu difficilement, parfois jusqu'à la dépression. Je crois avoir maintenant dépassé tout cela. C'est ce qui me permet d'en parler différemment et de pouvoir en faire le sujet d'un film.

Patrice Chagnard : Une première étape importante a été notre voyage en Russie, il y a quelques années. Nous avons déjà alors le projet d'un film que nous appelons *La Communiste et le hippie*. C'est ce projet déjà ancien qui s'est transformé, qui a mûri, qui est finalement devenu *Et nos rêves*.

Claudine Bories : Le film porte sur le passé mais aussi et surtout sur aujourd'hui. Il n'est pas nostalgique. Le tournage aura lieu avec des gens qui sont des proches, avec lesquels j'ai partagé ce « rêve », et qui ne sont pas pour autant désespérés aujourd'hui ! J'ai envie de voir jusqu'où nous pouvons interroger nos utopies, nous questionner, sur le passé et sur aujourd'hui, d'une façon personnelle, intime et pas seulement politique.

La première présentation de votre projet a été un moment fort des Rencontres d'avril. De votre côté, que vous a-t-elle apporté et comment envisagez-vous de poursuivre le dialogue avec le public en octobre ?

Claudine Bories : Ce film, nous avons décidé de le faire sans producteur. De ce fait il y a une place « vide ». Il nous manque quelqu'un avec qui dialoguer. D'habitude le producteur représente le public dans ce dialogue, ce jour-là c'est le public qui a en quelque sorte représenté le producteur.

Patrice Chagnard : Effectivement, comme avec un producteur, cette séance de travail nous a permis de fixer certaines choses. Par exemple nous avons montré ce jour-là des images d'Eisenstein et plus précisément la séquence du rêve de Marfa, dans *La Ligne*



Évelyne Pieiller



Marie Guisard



Jacques Pieiller

Claudine Bories et Patrice Chagnard

générale. C'est une séquence que nous aimions et que nous projetions pour faire comprendre ce qui était à l'origine de notre désir. Mais nous ne pensions pas intégrer ces images dans le film. C'est la réaction du public qui nous a convaincus qu'elles y avaient une place.

En parlant avec les spectateurs à l'Écran de Saint-Denis, j'ai aussi pris conscience qu'il y avait un risque de malentendu qui tient au mot « communiste ». Pour moi, il ne s'agit pas de faire un film sur des anciens communistes, mais bien de faire un film sur le rêve, sur les rêves... C'est cette dimension plus large, plus poétique, qui m'intéresse. C'est elle qui nous permettra de prendre nos distances avec l'Histoire tout en nous y enracinant.

Pour ce nouvel atelier, nous resterons dans la logique de la première rencontre. Nous montrerons sans doute quelques rushes puisque nous rentrerons de tournage et nous continuerons le dialogue avec ceux qui voudront bien travailler avec nous.

Vous insistez beaucoup sur la liberté de ce travail, comment s'incarne-t-elle ? Quelles en sont les limites ?

Patrice Chagnard : La question de la liberté s'est toujours posée, pour tous les films, mais peut-être en ce moment se pose-t-elle d'une façon plus cruelle, plus radicale... D'emblée, ce projet atypique nous inscrit à contre-courant de toutes les habitudes de formatage de plus en plus précis qu'impose la télévision. Mais à présent, nous sommes allés seuls aussi loin qu'il était possible. Il est certain qu'aujourd'hui nous nous trouvons devant une contradiction : la liberté, c'est formidable, mais pour qui travaillons-nous ? Jusqu'où pouvons-nous aller en-dehors de toute commande sociale ? De toute façon nous avons besoin d'argent pour mener à bien ce projet. La question est la suivante : sur qui pouvons-nous compter sans remettre en cause la démarche particulière de ce film ? On s'aperçoit que ce sont les Régions qui offrent aujourd'hui le seul contre-pouvoir par rapport aux diffuseurs, en soutenant en amont des projets de création.

Dans notre cas, la Région Bourgogne nous soutient déjà et nous attendons une réponse de la Région Ile-de-France.

Claudine Bories : Notre liberté, c'est de prendre le risque d'une démarche expérimentale, et d'un dispositif de « cinéma-vérité » dont nous ne pouvons pas savoir a priori ce qu'il en sortira. Nous partons avec l'idée de rapprocher des éléments très hétérogènes : le tournage en Russie, les images d'Eisenstein mais aussi les scènes d'un spectacle théâtral, une « comédie chantante autour de l'argent » qui s'intitule *Assommons les pauvres* et que joue un des personnages du film.

Patrice Chagnard : C'est effectivement un film où la recherche formelle sera importante. Il s'agira de pratiquer une sorte d'association libre au plan des idées et des images. En ce sens c'est une démarche peut être plus libre que tout ce que nous pu faire l'un et l'autre jusqu'à présent.

Propos recueillis par Corinne Bopp, août 2006.

Parmi la filmographie de Claudine Bories :

Les Femmes des douze frontières (2004)

Monsieur contre Madame (2000)

La Fille du magicien (1990)

Juliette du côté des hommes (1981)

Et de Patrice Chagnard :

Dans un camion rouge (2005)

Impressions, musée d'Alger (2003)

Le Convoi (1995)

Quelque chose de l'arbre et du cri du peuple (1981)

Avant-première



Les Films du Poisson, Yo Z

Un juif à la mer

de Yolande Zauberman

Sélim Nassib : *J'avais passé l'essentiel de ma vie active à m'occuper de ça parce que je croyais qu'on allait aboutir à la paix ! (...)
Il n'y a plus rien de beau...*

Y. Zauberman : *Tu es sûr ?*

Sélim Nassib : *Non, Ça ne peut pas être fini.
(...) Le problème c'est que ça prend du temps, que l'on a un temps de vie, que l'Histoire ne passe pas au même rythme forcément.*

L'Histoire est celle du Liban et des Palestiniens, d'Israël et des Territoires occupés, de *Septembre noir* à aujourd'hui, en passant par les bombardements sur Beyrouth, *Sabrah* et *Chatillah*, les *Accords d'Oslo*... La vie est celle que Sélim Nassib raconte à Yolande Zauberman, qui le filme le temps d'une nuit pleine comme leur désir de film.

La guerre, les combattants palestiniens « jordaniens » et « *arafatists* », sa vie à Paris et à Beyrouth, les mouvements féministes et communistes, ses mésaventures de journaliste, Yasser Arafat et ses hommes disant adieu à leur pays hôte, son rôle dans l'échange de prisonniers et ses conséquences sur l'avenir du Sud Liban... Sélim *le juif irano-syrio-libanais* fait son récit, un récit au temps présent, continu. On progresse dans son histoire et il se passe quelque chose, maintenant. Cette nuit-là, sur cette terrasse, on se laisse embarquer.

Sélim *au grand front* revisite son passé, met à nu sa mémoire pour mieux visiter l'Histoire. « Et le bateau part », « et on attend », « et on y va ». Autant de verbes, de verve, de vertige de l'oralité. Tel Mahmoud Darwish, le poète « au milieu du groupe », traversant la Méditerranée en 1976, Sélim *le passeur*, au nom « qui peut être des trois religions »,

évoque ses rencontres : Darwish, Arafat, Godard. L'écrivain-poète, le politique-militaire, le penseur-cinéaste. Et le film de son côté rejoint une idée de la récente exposition de Jean-Luc Godard à Beaubourg : il faut s'approcher de très près des œuvres pour les entendre. Détacher la parole énoncée des sons de la ville. Un pleur d'enfant, des cris d'animaux, des passages de voiture : l'extérieur est là, affleure, brouhaha omniprésent en lutte avec la voix de Sélim *le conteur*. Mais le sens est ailleurs que dans la simple écoute. Il est dans ce visage qui, une heure durant, incarne la mise en acte du souvenir, figurant tantôt la surprise, la peur, la douleur, l'espoir, la colère, l'amertume, l'amusement... « Tout ce qu'il faut pour que le théâtre soit ».

Sélim *le partageur* est ce visage, où viennent se poser toutes les craintes et aspirations d'un idéal politique enseveli, d'un désir d'humanité sensualiste loin des fondamentalismes aveugles.

« A partir du moment où les uns disent *nous sommes musulmans*, nous luttons au nom de l'Islam, [les autres] *nous sommes l'Etat juif* (...), moi qui ne reconnaît pas en moi ces classifications *je suis juif, je suis arabe*... Je suis un individu, j'essaie d'être un individu, je ne voyais plus l'espoir que ça marche ». Ces mots, prononcés à propos de l'après-guerre du Liban avec, notamment, le développement du *Hezbollah*, résonnent fort aujourd'hui après la nouvelle agression menée par l'armée israélienne au Liban cet été et son conflit avec le « Parti de Dieu ». Comment continuer d'y croire ?

En filmant ? Filmer pour libérer la parole et l'offrir à notre regard. Raconter en creux une autre histoire, celle de l'homme qui devient personnage, celle du filmé qui offre sa vie à sa filmeuse. Lorsque l'espoir est en doute, l'idéal en deuil, que le chaos de la ville nous étouffe, qu'est-ce qui reste, si ce n'est la voix de l'autre, la confiance, l'envie de refaire le chemin ensemble, ne serait-ce que pour reprendre le même ? « Quelque chose se passe mais tu ne sais pas ce que c'est » chante Bob Dylan dans le film. Quelque chose est passé. Oui : du temps. Du temps vécu, partagé. Une vie, une heure. Il n'y a rien de plus beau, vous ne trouvez pas ? **Abraham Cohen**

France, 2006, Vidéo, couleur, 65', prod : Les Films du Poisson, Yo Z

Appel à création(s) des actualités démocratiques en salles → Stéphane Goudet

Soit trois constats récurrents, comme amplifiés par les incendies qui ont frappé les banlieues en novembre 2005 et les manifestations récentes contre le Contrat Première Embauche : Premièrement, l'insatisfaction de nombreux téléspectateurs et lecteurs de presse devant le traitement quotidien de l'information, réduite à ses dimensions spectaculaires, communicationnelles ou strictement événementielles, au détriment de l'analyse sociale, historique, politique ou culturelle. Deuxièmement, le désir croissant mais assez vague et souvent populiste de «faire de la politique autrement» (hors des partis et des enjeux de pouvoir et plutôt à l'échelle locale). Troisièmement, la multiplication des outils de création vidéographiques au sein des familles et des structures associatives, ainsi que le développement des moyens de diffusion de ces images, sur Internet comme en salles de cinéma.

De ces trois constats simultanés est née une idée simple : pourquoi ne pas redonner naissance aux actualités cinématographiques en salles (puis sur Internet), mais cette fois en permettant à tout un chacun de proposer, par la vidéo, sa lecture du fait du jour ou de la semaine ? Deux à six minutes d'un film au dispositif très simple ou fort élaboré qui nous éclairerait, chaque fois, sur un fait précis, local, national ou international, perçu et interprété subjectivement, avec la possibilité de le décliner en feuilleton, en journal du mois ou de l'année, collectivement, dans l'esprit des groupes Dziga Vertov et Medvedkine ou individuellement, à la manière récente d'un Chris Marker pour *Chats perchés*, qui rend hommage à Léon Schwartzenberg en montrant la centaine de Chinois sans papiers venu assister à ses funérailles quand les télévisions se sont bien souvent arrêtées au très court exercice de sa fonction ministérielle.

Nous, salles de cinéma classées Art et Essai, sommes en mesure d'offrir la possibilité d'un réel contrechamp à l'actualité télévisuelle et d'une nouvelle approche que l'on peut espérer à la fois plus sensible, plus précise peut-être et parfois plus juste et analytique de la vie de la Cité. A la manière des films courts que nous présentons en première partie de séances (grâce au travail de l'Agence du court métrage), nous programmerions périodiquement des films d'actualités, dont nous aurions initié la création, en lien avec les centres de quartiers, les ateliers vidéo de nos villes ou les particuliers désireux de prendre part à cette

initiative, cinéastes amateurs et professionnels compris. Peut-être pourra-t-on, par exemple, mettre à profit et à disposition du public les images qui, selon toute vraisemblance, ont été tournées par les habitants des quartiers sensibles pendant les incendies de novembre dernier et qui, curieusement, n'ont pas été diffusées par les chaînes de télévisions, en dépit de leur goût certain pour les petites productions amateurs depuis le 11 septembre 2001 et le tsunami de 2004.

Avec le soutien des associations existantes (Association Française des Cinémas d'Art et Essai, Groupement National des Cinémas de Recherche, Cinéville...), ces films d'actualité pourraient aisément circuler dans le réseau des salles volontaires. Une dizaine d'établissements français devrait suffire à initier un tel projet, dont on peut espérer - avec quelque ambition - qu'il aura également, à terme, des répercussions ponctuelles sur la création ou le renforcement d'ateliers vidéo locaux, où se retisse du lien social.

Il va sans dire que de nombreux films ainsi produits ne seront pas diffusables en public, car sans intérêt hors du cercle de leurs créateurs, que ce soit sur un plan technique, esthétique voire politique. La démagogie, très en vogue en ce moment à gauche comme à droite, est l'un des écueils inhérents au projet. La prérogative du programmateur (choisir ce qu'il montre et en répondre si besoin est) devra donc plus que jamais être rappelée et assumée. Corrélativement, son travail, déjà considérable en ces temps d'inflation du nombre de sorties sur grand écran, sera accru. Mais le jeu n'en vaut-il pas réellement la chandelle ?

La renaissance de ces actualités, en cette année de commémoration du cinquantenaire du mouvement Art et Essai, n'est-elle pas l'un des moyens, fût-il modeste, de contribuer au débat démocratique, d'encourager un tant soit peu le renouvellement des spectateurs... et des créateurs, de favoriser la mixité sociale et culturelle des publics en programmant ces petits films non sur des séances spéciales, mais en premières parties de films adéquats, avec ou sans rencontres. A l'heure où de nouvelles menaces pèsent sur l'avenir des salles Art et Essai (pressions économiques croissantes dues notamment au développement des autres moyens d'accès aux films, prochaine arrivée du numérique, dont l'équipement est coûteux et qui risque de

renforcer le pouvoir des plus puissants distributeurs), les cinémas engagés dans ce dispositif pourraient revendiquer, le soir de ces projections, une place centrale dans l'espace social, culturel et politique de nos villes, en rappelant qu'elles sont à la fois des lieux de propositions artistiques et, dans le même geste, des lieux d'échanges et de confrontation des opinions, des sensations, des idées et des regards.

Stéphane Goudet, Directeur du cinéma municipal Georges Méliès de Montreuil-sous-Bois et universitaire.

Jeudi 5 octobre de 18h00 à 19h00 au cinéma Georges Méliès.

Nous proposons, à la suite de la présentation publique de Stéphane Goudet, la projection, en avant-première, de la première partie (32') du film : *Banlieue, sous le feu des médias* de Christophe-Emmanuel Del Debbio, décryptage des actualités télévisées de l'automne 2005.

Montage d'extraits de journaux télévisés, cette partie du film montre entre autre, la répétition quotidienne d'un commentaire alarmiste, l'utilisation dramatisée d'images spectaculaires (feux, hommes en armes,...) l'absence d'espace de parole pour les « jeunes de banlieue » qu'ils soient diabolisés ou victimisés, en tout cas, la plupart du temps filmés de très loin, comme des animaux dangereux.

Le film, d'une durée prévue de 60 minutes, doit sortir en salle en octobre 2006.

France, 2006, Vidéo, couleur, 60', prod : Clap 36



Clap 36

Avant-première

News from Home / News from House

d'Amos Gitai



Agav Film, Agat Films, Artémis production

Une maison à Jérusalem-Ouest dont les premiers habitants, les Dajani, ont été chassés en 1948 est pour le réalisateur le centre d'une trilogie, « House », qui court sur 25 ans et dont cet épisode est le dernier. La maison a beaucoup changé, on lui a rajouté deux étages et les chantiers se sont succédés. Occasion pour Amos Gitai de filmer non seulement les habitants d'origine et ceux qui les ont suivis mais également travailleurs et maîtres d'œuvre.

Il y a le tailleur de pierre palestinien, âgé de 70 ans aujourd'hui et qui vit, retiré, à Walaja, son neveu et des membres de sa famille. Il y a le voisin belge, Michel Kichka. Le docteur Dajani

« Récemment, le projet gouvernemental du mur a séparé deux villages en Cisjordanie, Batir et Walaja, de leurs terres arables. Le mur passe entre les maisons et les champs créant une large cicatrice dans le paysage, bloquant l'accès aux villages et détruisant le système d'irrigation utilisé depuis des centaines d'années. Le tailleur de pierre de mon film de 1980 est originaire de Waladja. J'ai décidé de retourner à Jérusalem Ouest, revoir la maison qui était le sujet de deux de mes films ; il y a 25 ans dans HOUSE et également en 1998 dans A HOUSE IN JERUSALEM. Toujours le même microcosme de la société israélo-palestinienne. NEWS FROM HOME / NEWS FROM HOUSE étaye encore la densité des biographies de la région. Le tailleur de pierre a maintenant 70 ans. Le docteur Dajani, le premier propriétaire de la maison vit à Jérusalem Est. Sa cousine, Rabija Dajani, vit à Amman. Claire Cesari, la propriétaire actuelle, Steve Levy, l'entrepreneur construisant les nouveaux bâtiments à côté, Michel Kichka, le voisin... Des nouvelles de la maison est une

et sa fille. Claire Cesari, l'actuelle propriétaire et Rabija Dajani qui habite Amman.

Amos Gitai se dit tour à tour architecte et archéologue, mais il tient ici le rôle du passeur. Il est celui qui circule entre ces différents mondes qui sont physiquement très proches sans jamais se rencontrer. Il reçoit les confidences et les souvenirs, il écoute les paroles de chagrin et de révoltes des uns, les justifications des autres mais montre qu'il n'y a guère que dans l'espace du film où ils puissent être « ensemble ». Si ses oncles et tantes ont émigré dans le monde entier, le docteur Dajani, l'ancien propriétaire palestinien, vit toujours à Jérusalem mais à l'Est. Lorsqu'il revient devant la maison qui fut la sienne, c'est pour les besoins du tournage et il ne sonne pas à la porte. L'actuelle propriétaire fait visiter l'intérieur à Gitai et lui dit qu'elle aurait reçu de bonne grâce le Docteur Dajani, mais nous savons que c'est impossible. Amos Gitai s'attache à rendre sensible l'espace qu'il parcourt pour se rendre aux différents domiciles, en rayonnant à partir de la maison. Il en désigne les obstacles (le mur, un check-point), de Walaja à Jérusalem Est et Ouest à la Jordanie, le périmètre géographique est restreint mais la distance qui sépare les uns et les autres est démesurée. **CB**

Israël / France / Belgique, 2006, Vidéo, couleur, 93', prod : Agav Film, Agat Films, Artémis production

sorte d'écho des deux chapitres précédents. La désintégration de la maison et de ses habitants, emportés aux quatre vents en tout fin fragments que l'on retrouve dans les diaspora au Canada, en Jordanie, à Gaza... Pour un cinéaste, qui voyage vers ces endroits, la réalité devient une juxtaposition de ces fragments de souvenirs contemporains et archaïques.» **Amos Gitai**



Agav Film, Agat Films, Artémis production

Le cinéma à l'épreuve du populisme culturel (*)

→ Michèle Soulinac

Le dernier festival de Cannes s'est ouvert avec *Da Vinci code*, adaptation cinématographique du dernier best-seller mondial de l'édition. La critique unanime, ce qui n'est pas si courant, a estimé que c'était un mauvais film.

Le jour de sa sortie, le journal télévisé de France 2 diffusait un sujet dans lequel des spectateurs à la sortie des salles déclaraient très majoritairement qu'ils avaient trouvé que c'était un bon film. Ce jugement étant ensuite opposé à celui des critiques dans le commentaire journalistique. La vox populi avait parlé, *Da Vinci code* était estampillé film populaire, et tout jugement esthétique négatif sur le film était dès lors infondé.

Lancé à grand renfort de campagne marketing sur 850 écrans, *Da Vinci code* a réalisé le plus beau démarrage de l'histoire du cinéma, jusqu'ici. Ce départ en fanfare, ne lui a pas permis pour autant d'échapper au schéma actuel d'exploitation des films, selon lequel grâce au matraquage médiatique, ils font leurs entrées les 2 premières semaines. Au final, avec 4 millions d'entrées *Da Vinci code* n'a fait qu'un score honorable pour une grosse machine industrielle.

Durant trois semaines, il a occupé 850 écrans en France. Il a été vendu comme l'événement cinématographique du moment donc incontournable pour nombre de salles de cinéma. Ses 4 millions de spectateurs seront le seul critère retenu pour réaffirmer sa soi-disant popularité, lui ouvrir la porte d'une diffusion sur le petit écran en prime-time et permettre son utilisation comme tête de gondole pour appâter abonné, acheteur ou loueur de DVD.

Cet exemple reproductible de semaines en semaines, pose la question d'une instrumentalisation de plus en plus courante par la télévision d'un spectateur/consommateur de produits culturels. L'importance de leur nombre devenant la seule mesure recevable de la qualité de ce qui a été vu, lu ou entendu. Cette logique audimatique de plus en plus prégnante ne permet-elle pas l'utilisation populiste du nombre en la masquant derrière la revendication du populaire ?

Le cinéma, art et industrie n'est-il pas particulièrement fragilisé par cette dérive ? Depuis 10 ans, l'alliance objective des opérateurs de multiplexes et des chaînes de télévision pousse à un formatage des films. Se succèdent, puis se remplacent à

des rythmes toujours plus rapides des films à effets spéciaux, des comédies sentimentales de trentenaires ou des remakes d'anciens succès du cinéma, le tout avec la même petite vingtaine d'acteurs réputés « bankables »... Il devient de plus en plus difficile de produire correctement un film hors du financement télévisuel.

Peut-on encore parler de politique cinématographique lorsque se met en place un cinéma à deux vitesses ? D'un côté des films très bien financés produits pour le marché, le plus souvent simples produits culturels et de l'autre un cinéma peu ou mal financé, dans lequel les films fabriqués à l'énergie se limiteraient de fait, à terme, à des premiers films, et à des films très singuliers qui existent dans l'économie étroite du cinéma expérimental ? S'orientent-ils vers un cinéma destiné aux supermarchés et un autre aux musées ?

Chaque semaine en moyenne 15 films arrivent sur les écrans, au mieux 4 ou 5 bénéficient d'une certaine notoriété. Comment donner aux spectateurs l'envie de voir des films dont ils ne connaissent même pas l'existence et comment permettre à ces films de trouver leur public ? Comment résister à la demande savamment induite d'avoir partout, dans toutes les salles, le film événement ou les grosses sorties du moment en même temps que Paris ou les grandes villes de province, sans donner l'impression qu'il y aurait des endroits moins privilégiés que d'autres ?

Quel rôle et quelle place pour les salles publiques de cinéma de la Seine-Saint-Denis face à l'abondance de l'offre cinématographique ? Comment remettre au cœur de la politique cinématographique la promotion de la diversité des écritures, des films, des créateurs, des lieux et des spectateurs ? N'est-ce pas cette diversité qui rend le cinéma populaire dans sa capacité à nourrir des publics qui forment LE public du cinéma ?

(*) Ce débat s'inscrit dans une démarche ouverte dans le cadre de la « Force de l'art », par Olivier Marbœuf directeur de l'Espace KHIASMA, proposant à la réflexion la question suivante à l'adresse des acteurs de la culture comme de ses publics : « Que faisons-nous ensemble ? La Seine-Saint-Denis à l'épreuve du populisme culturel. »

Cette réflexion interroge les notions de territoires, de publics, de création, de relations entre les acteurs culturels et les politiques. Au fond, elle pose la question de la démocratisation de la culture, du citoyen, du spectateur, du consommateur. Elle les interpelle comme elle interpelle les acteurs culturels et les politiques.

Voilà ce dont nous aimerions débattre au Méliès à Montreuil le 5 octobre 2006 de 14h à 16h30.

Y a-t-il un avenir pour les ateliers d'éducation à l'image ?

Lors de la précédente édition des Rencontres du cinéma documentaire, Périphérie avait organisé en partenariat avec ARCADI (Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Ile-de-France) un atelier autour de la place des cinéastes dans l'éducation à l'image. Quel rôle les réalisateurs sont-ils amenés à prendre lorsqu'ils aident les participants (enfants, adolescents ou adultes) à faire un film, à produire des images, des sons, qui ne seront pas les leurs ? Comment cette pratique résonne-t-elle dans leur propre travail de création ? Quels sont, selon eux, les véritables enjeux de tels dispositifs ? Y a-t-il des conditions sine qua non au bon déroulement d'un atelier ?

En tant que structures faisant régulièrement appel à des réalisateurs dans le cadre d'ateliers de pratique artistique, il nous semblait important de leur permettre d'aborder ensemble ces questions, de mettre en commun leurs expériences, de cerner les conditions et enjeux de leurs pratiques.

Suite à un fort désir de leur part de poursuivre cette réflexion, Périphérie et ARCADI ont organisé trois journées d'échange dans le courant de l'année 2006. Ces journées ont donné lieu à la rédaction d'une charte à l'attention des structures et institutions qui accueillent régulièrement ces ateliers. Cette charte met notamment à jour les conditions essentielles à la réussite d'un atelier de pratique artistique. Car si les réalisateurs sont convaincus que l'éducation à l'image fait partie des nouveaux champs de connaissance essentiels à transmettre dans notre société actuelle, la mise en place d'un atelier exige une véritable volonté culturelle, du temps, des moyens, des objectifs.

Parallèlement, ce groupe de réalisateurs s'est heurté à un autre constat : au moment où un travail entrepris depuis quinze ans porte ses fruits, montre son efficacité et sa justesse, ces ateliers et autres

Intervenants : Jean-Louis Comolli (réalisateur), Stéphane Goudet (Directeur du cinéma le Méliès), Emmanuel Ethis (Sociologue), Olivier Marboeuf (Directeur de l'espace Khiasma)...

Débat animé par Michèle Soullignac, directrice de Périphérie

*À travers cette interpellation, il s'agissait de contribuer à donner forme concrète à l'appel d' « **Agir ensemble pour la culture** », manifeste lancé à l'initiative du Président du Conseil général de la Seine-Saint-Denis et de la Vice-présidente à la Culture pour rassembler autour des grands parti-pris de la politique culturelle du Conseil général, des créateurs à la population. Cette proposition affiche la même ambition.*

dispositifs se trouvent mis en danger, car de plus en plus privés de moyens, notamment dans le cadre de l'Education nationale. La mise en application de la loi organique relative aux lois de finances (LOLF) semble y être pour beaucoup puisqu'elle entraîne une réduction, voire une suppression des crédits dont disposaient les cellules d'action culturelle des Rectorats.

Ces rencontres ont donc également donné lieu à la rédaction d'un Manifeste, à travers lequel ils déplorent la dégradation générale des conditions de mise en œuvre de ces ateliers et dispositifs, et interpellent les politiques et représentants des institutions concernées. Quelle est véritablement la situation aujourd'hui ? Comment se mobiliser contre ce désengagement de l'Etat alors que l'éducation à l'image est de toute évidence un champ de connaissance essentiel à la formation intellectuelle de la jeunesse ?

Cette année encore, Périphérie et ARCADI organisent une rencontre afin qu'un débat public puisse s'instaurer autour de ces deux documents.

Rencontre publique

Mercredi 4 octobre de 13h30 à 16h00 au cinéma Georges Méliès

Intervenants (sous réserve) : Alain Bergala, anciennement chargé de mission auprès de Jack Lang pour l'enseignement du cinéma à l'école ; Anne Cochard, Directrice de la création du territoire et des publics au CNC ; Christiane Clairon-Lenfant, chargée de mission territoriale à la DRAC Ile-de-France ; Marie Lavin, ex-déléguée académique à l'Education artistique et à l'action culturelle au Rectorat de Créteil ; Catherine Michelet, réalisatrice, co-rédactrice de la Charte et du Manifeste; Alain Moget, délégué académique à l'Education artistique et à l'action culturelle ; Jean-Claude Pompougnac, Directeur d'ARCADI. *Cette rencontre sera animée par Jean-Patrick Lebel, réalisateur et président de Périphérie.*

Périphérie

Centre de création cinématographique

Vingt ans de soutien à la création documentaire

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

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

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

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

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

périphérie

CENTRE DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Association Loi 1901

Président : Jean-Patrick Lebel

Direction : Michèle Soullignac

Education à l'image : Philippe Troyon et Julien Pernet

Mission Patrimoine : Tangui Perron

Cinéastes en résidence : Michèle Soullignac et Jeanne Dubost

Les rencontres du cinéma documentaire : Corinne Bopp et Abraham Cohen

40, rue Hector Berlioz - 93 000 Bobigny

Tél : 01 41 50 01 93 / Fax : 01 48 31 95 45 / www.peripherie.asso.fr

Une manifestation de Périphérie,

en partenariat avec le Conseil général de la Seine-Saint-Denis,
avec le soutien financier du Conseil régional d'Ile-de-France,
de la Procirep, société des producteurs,
et d'Arcadi (Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Ile-de-France).

La journée de formation est organisée en partenariat avec Images en Bibliothèques.

Cet événement *Le point de vue* est organisé en partenariat avec le cinéma *Georges Méliès* à Montreuil.

Cinéma Georges Méliès - Montreuil

Centre commercial de la Croix-de-Chavaux

M° Croix-de-Chavaux - ligne 9

Tél : 01 48 58 90 13

La Seine-Saint-Denis aime le cinéma et s'engage à le soutenir.

Depuis plus de dix ans, le Conseil général de la Seine-Saint-Denis s'est engagé dans une politique dynamique en faveur du cinéma de création.

Cette politique prend appui sur un réseau actif de partenaires et s'attache à promouvoir :
une dynamique de réseau des salles publiques de cinéma et leur modernisation ; un soutien à la création cinématographique émergente ; une priorité donnée à la mise en œuvre d'actions d'éducation à l'image ; une diffusion d'un cinéma de qualité dans le cadre de festivals et de rencontres cinématographiques ; une valorisation du patrimoine cinématographique en Seine-Saint-Denis.

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

