

23<sup>e</sup> édition

rencontres  
du cinéma  
documentaire

**du 10 au 16  
octobre 2018**

Cinéma Le Méliès  
à Montreuil

[www.peripherie.asso.fr](http://www.peripherie.asso.fr)



# périphérie rencontres sommaire

Cette 23<sup>e</sup> édition des Rencontres du cinéma documentaire, *Éloge de la parole*, a été organisée en partenariat avec Le Méliès.

**Déléguée générale**  
Corinne Bopp

**Coordination**  
Olga Nuevo Roa

**Stagiaires**  
Céline Lemoine  
Rosalie Lust  
Michèle Mahé  
Avec l'aide  
de Chloé Calvet

**Conception graphique  
et maquette  
du catalogue**  
Atelier Au fond à gauche  
(Bruno Charzat  
et Guillaume Lanneau)

**Impression**  
Saxoprint

<b>p. 01</b>	<b>Éditoriaux</b>
<b>p. 04</b>	<b>Thématique : Éloge de la parole</b> <i>Un cinéma du dialogue d'Eduardo Coutinho</i>
<b>p. 06</b>	<b>Soirée d'ouverture</b>
<b>p. 08</b>	<b>Invitée :</b> Nurith Aviv
<b>p. 14</b>	<b>Parcours :</b> Dominic Gagnon
<b>p. 17</b>	<b>Tous les films de la thématique</b>
<b>p. 26</b>	<b>Séance Jean Rouch</b>
<b>p. 28</b>	<b>Soirée de clôture</b>
<b>p. 30</b>	<b>Séance Petite enfance, parole et psychanalyse</b>
<b>p. 31</b>	<b>Les Ateliers des Rencontres</b>
<b>p. 33</b>	<b>Séance Films d'étudiants</b>
<b>p. 34</b>	<b>Journée professionnelle</b>
<b>p. 35</b>	<b>Préludes</b>
<b>p. 37</b>	<b>Épilogue</b>
<b>p. 39</b>	<b>Dialogue musical /Prix du public</b>
<b>p. 40</b>	<b>Index des films</b>
<b>p. 41</b>	<b>Calendrier</b>

# périphérie rencontres

Alors que la prise de parole est démultipliée par la démocratisation des outils de communication et notamment le développement du numérique, elle est également fragilisée car sujette à la déformation et à la manipulation.

« Ce que je cherche dans la parole, c'est la réponse de l'autre », disait Lacan. Dans ce maelstrom de paroles qui sont autant d'opinions, de moyens de conviction où la vérité côtoie le mensonge, les Rencontres du cinéma documentaire proposent de montrer que la parole est avant tout le moyen de donner à comprendre le monde dans lequel nous vivons par le partage d'expériences, de connaissances, de cultures et de pensées.

L'enjeu du documentariste est de trouver la meilleure forme possible pour retranscrire une parole qui, sans la trahir, permet d'exprimer un point de vue d'artiste tout en lui donnant une dimension universelle. L'écoute et la transmission de la parole, c'est ce que questionne ce festival dans sa 23<sup>e</sup> édition que le Département est fier de soutenir depuis sa création, au titre de sa politique culturelle en faveur du cinéma.

En effet, Les Rencontres du cinéma documentaire contribuent à faire de la Seine-Saint-Denis un territoire reconnu nationalement pour son engagement en faveur de la création cinématographique émergente. Afin de prolonger et de renforcer cette politique de l'image volontariste, le Département lance à cet égard un projet d'ambition métropolitaine qui prendra forme prochainement dans un lieu de partage et qui articulera soutien à la création et à la diffusion, éducation à l'image et formation.

Cette année encore, avec Mériem Derkaoui, Vice-présidente chargée de la culture, nous sommes heureux de vous souhaiter à toutes et tous d'excellentes Rencontres.

## **Stéphane Troussel**

Président du Conseil départemental de la Seine-Saint-Denis



# rencontres éditoriales

## Étrange éloge

Dans un monde où témoigner, parler de soi, prendre la parole... est devenu une incantation sociale, quasi une sorte d'impératif, faire « l'éloge de la parole » peut sembler étrange.

Et pourtant...

Il y a certes des paroles auxquelles on aimerait souvent couper le sifflet, celles qui sont transparentes, annoncées comme objectives, proclamées comme réelles : les paroles médiatiques. Mais il y a ces drôles de paroles, hétérogènes, complexes, parfois rugueuses : celles des films documentaires. Une parole avec un corps, une voix ; une parole et ses silences ; une parole avec ses bégaiements et ses ratés.

Le choix de son recueil est un des plus difficiles lorsque nous décidons de faire un film. C'est une proposition que nous faisons à celui ou celle que l'on désire filmer pour qu'il puisse être au plus près de lui-même, à l'aise pour dire, raconter. C'est également le choix de notre place de cinéaste : comment parler avec les autres tout en les filmant ? C'est aussi une proposition que nous faisons au spectateur pour qu'il puisse rencontrer celui ou celle qui a accepté de mettre sa vie en jeu à l'écran.

Écoulée au tournage, inlassablement réécoulée au montage, nous agençons cette parole pour la donner à ceux qui vont l'entendre et la voir sur un écran ; nous la pensons pour qu'elle soit respectée et comprise. Peu importe qu'elle soit off, in, différée de l'enregistrement des images ou synchrone, parlée, chantée, murmurée ou bien hurlée.

De questionnements incessants en étapes de travail, c'est ainsi que la parole devient la voix du film.

Faire l'éloge de cette parole mise en scène c'est croire qu'elle est expérience à partager et non discours ; c'est espérer lui donner la chance d'être perceptible au sein de la cacophonie ambiante ; c'est déclarer que la parole a encore du sens.

Cet acte de foi anime cette année les Rencontres du cinéma documentaire de Périphérie.

Je vous souhaite d'y découvrir des paroles fortes, de celles qu'on retient pour toujours.

**Chantal Richard**

Cinéaste, présidente de Périphérie

# « Comment parlez-vous ? Les mots sont importants !

Parler mal c'est penser mal, c'est vivre mal ! »

Michele à la journaliste  
de Palombella Rossa  
(Nanni Moretti)

## L'équipe de Périphérie au complet est présente - en chair en os - cette année au sein des Rencontres du cinéma documentaire.

Antoine Vaton et Julien Pornet, de l'Éducation à l'image, ont filmé des lycéens en option cinéma au Lycée Jean-Jaurès de Montreuil, à la manière et à propos de *Ispahan. Lettre persane* de Jean Rouch. Un montage de ces dialogues est visible dans le hall du cinéma pendant toute la durée du festival. Ils entament d'ailleurs durant cette année scolaire une résidence avec les réalisatrices de *Dans la terrible jungle*, au sujet du mockumentaire. Directeur adjoint de Périphérie et directeur de l'Éducation à l'image, Philippe Troyon est le créateur, avec Julien Pornet, des Observatoires documentaires qui seront à l'honneur dans une séance spéciale - Petite enfance, parole et psychanalyse. Tangui Perron, du Patrimoine audiovisuel, anime une projection/réflexion dans le cadre des Ateliers des Rencontres à propos de la parole du témoin, "Le cas de Paulette Sarcey-Slifke dans *Cité de la Muette* de Jean-Patrick Lebel". Enfin, le dispositif d'aide à la création, Cinéastes en résidence, dont est responsable Gildas Mathieu, est également présent grâce à deux magnifiques films en avant-première : *La Liberté* de Guillaume Massart et *De cendres et de braises* de Manon Ott ainsi que par l'inauguration cette année d'une présentation, par leurs équipes, de projets ayant été accueillis par ce dispositif. Nous sommes fiers et heureux que la belle dynamique de notre association trouve ainsi une nouvelle visibilité publique.

En si bonne compagnie, nous n'avons été nullement effrayés par l'énormité de la tâche, en programmant cette année des films dans lesquels la parole est centrale. Tâche énorme car fort peu de films documentaires se passent de cette voie d'accès unique à la subjectivité de l'autre, à son expérience singulière de vie. Irremplaçable dialogue, témoignage ou récit... La travail de Nurith Aviv, notre invitée, est dans ce champ exceptionnel. Elle se tient en vigie bienveillante et impliquée de la circulation des langues, des mythes et des cultures, dans ses films où cohabitent réflexion et émotion, érudition et beauté.

Pour la programmation des autres films de la thématique et pour rendre justice à la diversité des formes, depuis les premières prises de son directes jusqu'au montage de posts sur YouTube, nous nous sommes intéressés à trois modalités de mise-en-scène de la parole.

D'une part les films qui d'inscrivent dans la lignée du cinéma direct, en réactualisant ses modes d'intervention. Il est très émouvant de voir la ferveur avec laquelle le grand Robert J. Flaherty recueille la parole d'un conteur gaélique exerçant son art dans le film de 1935 – retrouvé en 2012 – que nous montrons : *A Night of Storytelling*. C'est le premier film sonore en gaélique irlandais, l'un des premiers documentaires où il est permis d'entendre du son direct tout court. Nous sommes transportés dans un autre temps, départ d'une course de longue haleine, qui durera 30 ans et aboutira à la possibilité technique de prendre

simultanément, où que ce soit, image et son, bouleversement fondamental de la relation à l'autre dans le cinéma documentaire.

Nous avons également ouvert la programmation à des films qui opèrent de fructueux déplacements en donnant à entendre des paroles réellement prononcées ou écrites dans une (re)mise en scène fictionnelle. Eduardo Coutinho livre, avec *Jogo de Cena*, notre film d'ouverture, une introduction, exemplaire, à cette manière de faire.

Enfin, il nous a semblé indispensable de rendre compte des prises de paroles postées sur internet ou qui circulent sur les réseaux sociaux : elles sont l'expression de l'oralité populaire et spontanée d'aujourd'hui. Les films de montage réalisés par Dominique Gagnon ou encore *Roman National* de Grégoire Beil, en sont emblématiques.

Le hasard - heureux - a voulu que cette année, nous soyons en mesure de vous proposer un nombre exceptionnellement important de films inédits en France, voire inédits tout court. Nous ne l'avons pas spécifiquement recherché mais c'est avec enthousiasme que nous vous invitons à leur découverte.

**Corinne Bopp**  
Déléguée générale

# rencontre thématique

# Un cinéma de dia

En adoptant la forme d'un « cinéma de dialogue », j'ai choisi de me nourrir de la parole-regard d'événements et d'êtres singuliers aux prises avec les aléas de la vie. J'ai ainsi éliminé dans la mesure du possible, toutes ces idées générales qui produisent rarement du bon cinéma, documentaire ou pas, et ces « types » très marqués symbolisant une classe sociale, un groupe, une nation, une culture.

L'improvisation, le hasard, une relation confiante, parfois conflictuelle, entre les interlocuteurs placés par définition des deux côtés de la caméra – tel est le matériau essentiel des documentaires que je cherche à faire. Ce qui n'exclut pas, bien sûr, une idée directrice préalable au tournage, qui préside à la construction du film mais qui reste une simple hypothèse de travail à mettre à l'épreuve de ces rencontres successives avec des personnages en chair et en os. En ce sens, je n'ai jamais fait de scénarios de documentaires. J'ai fait des recherches, des lectures, j'ai recueilli des données. Et j'y ai puisé des schémas de voyages, de rencontres et avant tout de questions. Donc, des notes de travail pour mon seul usage.

Ah, le choix des mots, problème métaphysique ! Les mots sont presque

infinis, de la même façon, peut-être, que les positions de la caméra dans une scène donnée. Cela dans les films dits de fiction. Précisément, dans le type de documentaires que j'ai choisi de faire, j'ai réduit au minimum ce dilemme. Les limites imposées par l'improvisation, par la prise des événements sur le vif, par l'échange fondamental, visuel, entre les interlocuteurs – tout ceci exige constamment l'attention totale du réalisateur. L'ensemble de ces contraintes rend la position de la caméra si dépendante du réel qu'on ne peut parler de libre choix comme dans un film de fiction. Bref, je fais cet aveu difficile – j'ai choisi le documentaire pour ne pas avoir à choisir, souverainement, où placer la caméra.

En août 1975, je suis entré à la TV Globo, à Rio, pour travailler au Globo Reporter, un programme hebdomadaire de documentaires et de reportages, le seul de la télévision brésilienne. Dans les années 70, en pleine dictature, il était plus intéressant qu'aujourd'hui de travailler dans le journalisme de la Globo. Avant, la censure était externe ; maintenant elle est interne et touche non seulement le contenu mais le langage. J'en ai fait personnellement l'expérience : en 1976, dans un programme sur l'éternelle sécheresse du Nordeste, j'ai fait un plan de trois minutes et dix

# logue

secondes où une victime de ce fléau parlait des différentes racines qu'il avait dû manger durant les sécheresses qu'il avait connues. Il parlait et montrait ces racines.

Le programme tout comme ce plan passèrent intégralement, dûment approuvés par la censure externe. Aujourd'hui ce serait impensable, plus encore pour une question de forme que de contenu. Un plan de plus de trois minutes, cela n'a aucun sens.

Le manuel de la Globo dit « Quand quelqu'un parle plus de trente secondes, méfie-toi ». Dans le journalisme, la durée moyenne des plans est de trois à quatre secondes ; lorsqu'il y a un mouvement de caméra on peut aller jusqu'à sept ou huit secondes ; les paroles ne dépassant pas trente secondes dans les journaux quotidiens et une minute dans les reportages plus longs. Ce sont des règles non écrites, bien sûr. Mais que respectent tous les membres de la profession.

Tous croient au mythe de l'information équilibrée et impartiale, objective. En son nom, quoi qu'on fasse, on exclut tout produit qui comporte un regard patient et respectueux. Tout ce qui n'est pas « information » est poésie inutile, anthropologie prétentieuse, divagation élitiste.

Parfois la télévision passe des documentaires. Ils sont généralement produits par de grandes entreprises publiques ou privées, pour des raisons institutionnelles ou de prestige. Elles achètent la tranche horaire et la chaîne gagne de l'argent, presque sans effort. En vérité, on peut dire qu'entreprises et chaînes achètent des « protections », comme la mafia des anciens et des nouveaux temps. Alibis.

On parle de regard, ce qui suppose une écoute. Tous les documentaires réalisés au Brésil par des étrangers, quelles que soient leurs bonnes intentions, finissent par reproduire les stéréotypes de l'ethnocentrisme ou restent, d'une façon ou d'une autre, loin du réel. Comment quelqu'un peut-il dialoguer avec un interlocuteur dont il ne domine pas la langue ? Les mots cachent des secrets et des pièges, ce qui suppose des hésitations, des silences, des chutes, des rythmes, des inflexions, des variations modulées du discours. Et des gestes – froncements de sourcils, de lèvres, regards, respirations, mouvements d'épaules, etc. Dans ce contexte, celui qui ne connaît pas la langue ne peut s'en sortir que si, plutôt que de contourner les problèmes, il les thématise et fait de la différence un atout, de l'étrangeté une méthode de connaissance. Le reste est folklore.

Dans ma pratique, j'ai constaté l'extraordinaire richesse de langage des analphabètes, surtout dans les régions les moins industrialisées. Ainsi il est plus tentant de fouiller un sujet mineur de la vie quotidienne, disons dans le Nordeste, qu'un sujet plus ample à São Paulo. Dans les régions où une culture orale, populaire est encore vivante et riche, même ceux qui sont alphabétisés concentrent dans la parole tous leurs moyens d'expression.

Je ne prétends pas là défendre la détestable culture de la pauvreté, de la misère et de l'analphabétisme, mais simplement montrer une contradiction : le modèle brésilien d'industrialisation a transporté sans transition l'individu d'une culture orale à cette culture de masses qui est la nôtre, sans le faire passer par une école digne de ce nom. Cela s'appelle catastrophe.

Bien des réalisateurs de documentaires dits progressistes, qu'ils soient de gauche ou tournés vers le « social », ont tendance à filmer des événements ou à écouter des personnages qui confirment leurs propres idées a priori sur le thème qu'ils traitent. D'où des films qui ne font qu'accumuler des données et des informations sans produire de surprise, de nouvelles qualités imprévues. Le hasard, fleur de la réalité, reste exclu.

Je crois que la principale vertu d'un documentariste est d'être ouvert à l'autre, au point de donner l'impression – d'ailleurs véritable – que l'interlocuteur a toujours raison. Ou ses raisons. C'est une règle de suprême humilité, qui doit être appliquée avec beaucoup de rigueur et dont on peut tirer un immense orgueil.

Toujours filmer l'événement unique, qui ne s'est jamais produit et qui ne se reproduira plus. Même s'il n'est pas vrai. Sans ce sentiment d'urgence par rapport à ce qui sera perdu si ce n'est pas filmé sur le champ, pourquoi faire du cinéma, une activité somme toute lente, fatigante et peu rentable ? On ne peut subvertir le réel, au cinéma ou ailleurs, que si l'on accepte d'abord tout ce qui existe, pour le simple fait que ça existe.

## Eduardo Coutinho

Extrait d'Un cinéma de dialogue rejeté par la télévision (Catalogue Cinéma du Réel 1992)



# périphéries rencontres

# Soirée d'ouverture

## Eduardo Coutinho : Une réappropriation de la parole

### Jogo de Cena (Jeu de scène) d'Eduardo Coutinho

Brésil, 2007, 105', fichier, VOSTF, prod.  
VideoFilmes, Matizar, dist. VideoFilmes

Dans *Jogo de Cena*, une femme raconte un épisode de sa vie, un raccord l'interrompt après qu'elle ait dit « je me suis un peu éloignée de ma vie de mariée ». Puis une autre femme qui ressemble vaguement à la précédente, avec un ton de voix presque identique, bien que légèrement différent, dit alors « je me suis un peu éloignée de ma vie de mariée ». C'est physique, on sent qu'un discours de vie migre d'un corps vers un autre. D'ailleurs, on ne peut même pas savoir s'il a été vécu ou pas. Rien dans ce discours – son vocabulaire, la syntaxe, la prosodie –, pourvu que ce soit dans le contexte du vraisemblable, n'indique s'il a été vécu par la narratrice ou par quelqu'un d'autre, ou même s'il a été vécu. Nous voyons devant nous un discours de vie devenir autonome.

Seul le choix d'actrices connues donne des repères, nous indique qu'elles jouent un rôle. Du moins, le public brésilien le sait. Mais que penser s'il y a des actrices dont le visage nous est inconnu ? Qu'interprètent les actrices ? Une autre personne ou l'expérience qu'elles vivent quand elles interprètent quelqu'un d'autre, c'est-à-dire elles-mêmes ?

Nous savons que bien des théoriciens présentent le récit de vie comme un facteur essentiel à la construction de l'identité et de la subjectivité. Que (se) raconter c'est mettre de l'ordre chez soi. Mais qu'en est-il ici ? Nous savons également de ses films récents, de *Santo Forte* à *Edifício Master*, qu'Eduardo Coutinho est passé maître en matière d'interview, de recueil de parole. Or *Jogo de Cena*, remet en question non seulement cette maîtrise, mais l'ensemble du cinéma de la parole. En ce sens, il fait partie des quelques films qui attestent que le cinéma peut atteindre la profondeur de l'essai philosophique.

Ce film nous révèle également une autre transformation dans l'œuvre de Coutinho. C'est, en règle générale, un réalisateur qui se déplace, qui va vers la personne interviewée. *Cabra Marcado Para Morrer* suit une dramaturgie centrifuge : Coutinho revient sur les lieux du premier tournage et à partir de là il va à la recherche des survivants du film de 1964. On retrouve un mouvement semblable dans *Peões*. *Jogo de Cena*, au contraire, est centripète : les femmes vont vers le point où se trouve le réalisateur qui, lui, reste immobile.

Cette transformation radicale demeure un autre mystère au sujet duquel Eduardo Coutinho ne s'est jamais prononcé.

**Jean-Claude Bernardet**

Focus - Festival de Locarno 2008

# rencontrée Nurith Aviv

## La langue appartient à qui la parle et l'écrit<sup>(1)</sup>

Voici donc enfin réunis dans un même DVD les trois films que Nurith Aviv a consacrés, au cours des six dernières années, à la langue sous ses divers aspects. Trois essais, devrait-on dire, un genre dont on ne compte que très peu d'exemples depuis les origines-mêmes du cinéma. Essai, au sens intellectuel, bien sûr, mais aussi essai au sens de tentative filmique originale, car on ne saurait en cinéma concevoir un objet pensant qui ne soit en même temps un objet dansant.

De quoi s'agit-il ? À chaque fois, de rencontres avec des hommes et des femmes, en Israël, en Europe ou ailleurs, qu'elle a choisi de présenter et de filmer avec une grande simplicité, et qui sont invités à parler de la langue-même, de ce premier – deuxième, troisième – manteau, dans lequel nous nous sommes réchauffés et séparés du monde extérieur, pour construire un monde intérieur, dont nous avons revêtu notre esprit pour dire le monde et le partager.

Ils sont écrivain, poète, philosophe, traducteur, musicien, chercheur, acteur, chanteur, vivent ou ont vécu entre deux langues, entre deux mondes. En quelques minutes – pas plus de quatre ou cinq, c'est une vie entière et un destin qui se jouent

devant nous, invités au spectacle d'une pensée en acte. Nurith Aviv s'effaçant derrière sa caméra, c'est à nous qu'ils parlent, et c'est nous qu'ils entraînent, sans aucune affectation ni pédanterie, dans une danse de l'esprit.

S'attaquer ainsi au langage-même, à la fois don suprême et catastrophe inévitable<sup>(2)</sup> et à la langue, patrie bien-aimée de nos pensées<sup>(3)</sup>, relève de la gageure. Tout comme d'évoquer la trahison des pères et ce passé qui ne passe pas, dans une Allemagne encore non-réconciliée, sujet du quatrième film de Nurith Aviv, *Vaters Land/Perte*, heureusement joint à ce coffret.

D'où vient donc, au-delà de la forte présence et des propos mêmes des protagonistes de ces quatre films, notre profonde émotion ? C'est que tous parlent d'or, construisant un monde où chacun parvient à exprimer et convoquer avec une extrême précision et concision des expériences de vie et de pensée, d'une humanité à la fois grave et chaleureuse.

Il faut admirer l'extrême élégance et l'économie de moyens avec lesquelles Nurith Aviv voyage d'un personnage à un autre, construisant, presque sans coutures, une toile de

réflexions d'une limpide complexité. Ils ne sont paradoxalement pas si nombreux les documentaristes, pétris d'une véritable culture intellectuelle et littéraire, capables de telles interrogations et d'une telle écoute. Les films de Nurith Aviv ouvrent ainsi à l'exploration, pour les réalisateurs contemporains, des terres vierges, de nouveaux espaces du « continent documentaire ».

Il y a, pour finir, une autre dimension de son travail que je voudrais saluer : la tranquille confiance dont elle témoigne, s'agissant de la soif du spectateur pour une réflexion vivante sur des dimensions essentielles de la vie – une soif et une attente souvent déniées et largement insues, mais qui ne cessent de croître dans un monde toujours plus fragmenté. Une soif qui promet un bel avenir au genre documentaire lui-même et à sa capacité à s'emparer, dans la langue des images, des questions les plus puissantes, comme les plus abstraites, pour partager avec joie et gravité des méditations essentielles.

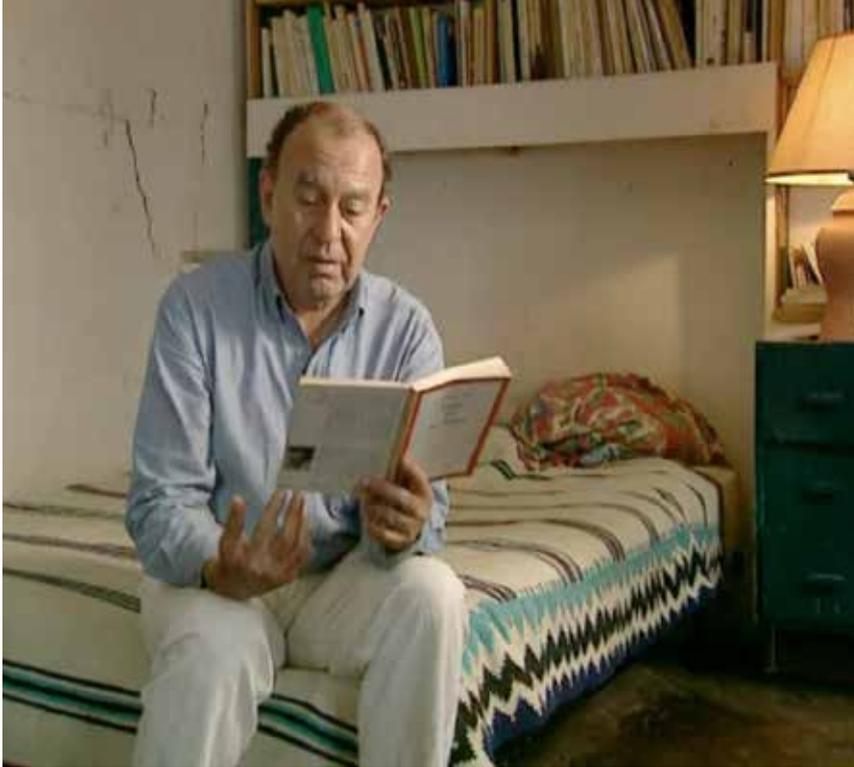
**Thierry Garrel**

préface au livret  
Une langue et l'autre

(1) Salman Masalha, in *D'une langue à l'autre*

(2) Kostas Axelos

(3) Theodor Herzl



## Circoncision

France, 2000, 52', fichier, VOSTF, prod. Les Films d'ici, ARTE France, Ecouter-Voir, dist. Les Films d'ici

Chère Nurith,

Depuis que je l'ai vu, je réfléchis à ton film, *Circoncision*. Je pense qu'il est tellement fort au moins pour deux séries de raisons, qui sont liées mais qu'il est important de distinguer. D'abord, les thèmes : il traite de l'appartenance, de la communauté, de la question des générations, de la filiation. Ce ne sont pas des thèmes simples, ils ne l'ont jamais été, mais aujourd'hui, dans l'état actuel de la civilisation et du chaos, sûrement moins que jamais. Mais surtout la façon dont ces thèmes sont traités est remarquable : l'éthique de la représentation qui est à l'œuvre, la façon dont tu cadres la parole est vraiment pour moi une leçon de cinéma. La parole est constamment

maintenue ouverte, en mouvement, aucune parole n'est définitive, aucune parole n'exclut les autres. C'est ce qui donne une tension au film, on est tout le temps attentif, surpris, et c'est aussi ce qui rend la parole vivante et démocratique, respectueuse, parce que problématique. Les personnes interrogées sont-elles aussi prises dans ce mouvement tragique, comique, elles sont elles-mêmes devant leur parole, placées devant ce qu'elles disent, on est à l'opposé d'un quelconque discours académique « sur » une question. La parole est saisie dans l'émergence, et du coup les gens sont eux aussi transformés, et montrent en acte ce que c'est, cette chose ordinaire et toujours si étonnante, un être parlant. Nurith, merci !

**Leslie Kaplan,**  
nurith.aviv.free.fr

Sélection – Visions du Réel 2001

## Filmographie sélective

### Signer

(2018, 60')

### Poétique du Cerveau

(2015, 66')

### Annonces

(2013, 64')

### Traduire

(2011, 70')

### Langue sacrée, langue parlée

(2008, 73')

### D'une langue à l'autre (Misafa Lesafa)

(2004, 55')

### Perte

(Vaters Land)

(2002, 30')

### Circoncision

(2000, 52')

### Kafr Qar'a, Israël

(1989, 66')

## Biographie

Née en 1945 à Tel Aviv, Nurith Aviv a réalisé quatorze films documentaires dans lesquels la question de la langue, centrale, nourrit une recherche personnelle et cinématographique foisonnante.

Première femme à être reconnue comme directrice de la photographie par le CNC dans les années soixante-dix, elle a signé l'image d'une centaine de fictions et documentaires pour, notamment : Agnès Varda, Amos Gitaï, René Allio, Ruth Beckermann ou Jacques Doillon. Elle enseigne également le cinéma en France, Allemagne et Israël.

En 2015, une rétrospective *Filiations, langues, lieux*, lui a été consacrée au Centre Pompidou, incluant 40 films dont elle est auteur ou chef opératrice. En 2008, une rétrospective de ses films a eu lieu au Jeu de Paume. Elle a été la lauréate du prix Édouard Glissant en 2009.



## Perte (Vaters Land)

France-Allemagne, 2002, 30', fichier, VOSTF, prod. Thomas Geyer Filmproduktion, ZDF/ARTE, dist. Nurith Aviv

Berlin, pour la réalisatrice Nurith Aviv, est une patrie perdue. Le pays des pères (*Vaters Land*), au sens littéral puisqu'elle fut la terre natale de ses père, grand-père, arrière-grand-père... Née en Israël, elle filme dans l'ancienne capitale de la Prusse et du Reich pour accomplir un travail de deuil.

Un double deuil même comme le suggère l'épigraphe empruntée à Sigmund Freud. Deuil de ses parents restés, malgré la persécution et l'exil, pétris de langue et de culture allemande. Deuil aussi de cette patrie meurtrière où elle n'a pas grandi. En avant-propos, une autre citation : dans une vidéo de 1964, Hannah Arendt, exilée depuis 1933, rappelle avec amertume comment l'intelligentsia allemande lâcha les juifs.

Pour évoquer ce qu'elle a perdu, Nurith Aviv a choisi la figure du miroir : *Perte* s'attache à

dire ce que l'Allemagne a perdu en se privant des juifs, ce que la physique, la philosophie, la psychanalyse, la littérature allemandes ont perdu. Quatre amis, intellectuels allemands non-juifs, le disent, chacun à leur manière, à partir du champ qui est le leur. Ils ont grandi dans une Allemagne à la fois dénazifiée et déjudaïsée, un pays amnésique, coupé de son histoire et de ses racines ; un pays où les pères s'étaient murés dans le silence. Ils racontent aussi les rencontres décisives qui leur ont permis d'apprendre quelque chose de la composante juive de leur culture et de réparer les dégâts causés par cette amputation brutale. [...]

Nurith Aviv impose un dispositif de mise en scène radical : les témoins sont tous cadrés et éclairés de manière identique et l'image des interviewés s'incruste dans un long plan séquence pris par la fenêtre du S-Bahn de Berlin (métro de surface). Les stations, les rames, les voyageurs, les paysages urbains défilent. On traverse la ville sans jamais y entrer, derrière la vitre. Crainte

de réveiller les « fantômes étrangement vivants » dont parle un des témoins amis ? Celui de Walter Benjamin traverse le film. Et tant d'autres, irrémédiablement perdus.

Au bout d'une demi-heure, le métro s'arrête, fin du travelling ; la voix off ajoute alors un sens supplémentaire à ce dispositif. « Ma mère est morte à Tel Aviv il y a quelques années. Elle prononça ses dernières paroles en allemand : Terminus, je veux descendre. »

Interrogée sur l'origine de ce projet, la réalisatrice nous a donné d'autres indications précieuses : « Ce film, prévu pour une soirée théma d'Arte sur le deuil, devait durer 30 minutes. J'ai tout de suite pensé au nombre 30 qui, dans la tradition juive, renvoie aux trente jours de deuil. Et j'ai choisi un parcours de métro qui dure exactement 30 minutes, de Est Kreuz à West Kreuz, (de la Croix de l'Est à celle de l'Ouest). »

*Perte* est un film dense, complexe, où les deuils se répondent, où les pertes sont, sinon symétriques, du moins partagées. Les juifs allemands ont perdu infiniment mais l'Allemagne aussi a perdu une part essentielle d'elle-même. Ce message, Nurith Aviv ne l'adresse-t-elle pas mezza-voce à ses compatriotes israéliens dont beaucoup, aujourd'hui, sous le nom de « transfert », rêvent d'expulser définitivement la composante arabe de leur nation.

### Anne Brunswic

Images documentaires n° 47  
Diasporiques n° 26

Sélection – Visions du Réel 2003  
Sélection – Cinéma du Réel 2003

## D'une langue à l'autre

France, Israël, Allemagne, Belgique, 2004, 55', ficher, VOSTF, prod. Swan Productions, ZDF/ARTE, Transfax Films, Noga-Channel 8, Dérives, dist. Nurith Aviv

[...] Tous ces gens qui vont d'une langue à l'autre, menés par des vouloirs compliqués, obscurs, qui ne savent pas s'ils aiment ou s'ils haïssent, qui ne savent pas qu'on peut aimer ce qu'on n'aime pas – et détester ce qu'on aime. Tous irradient une violence – non – plusieurs violences. Celle de l'assassinat, de l'humiliation, de la honte, du tourment. Cette violence s'exprime avec douceur. Elle est chantée, elle est flattée comme on flatte le dos d'un animal sauvage.

On dirait (mais je ne le crois pas) qu'il n'y a de place dans la bouche de l'âme que pour une langue. Ils se disent qu'on ne peut en avoir qu'une, il y en a une qu'on va chasser, tuer. En général, c'est la langue dite « maternelle » qu'on va « éliminer ». Seul Appelfeld fait tout le chemin, doucement, tendrement pour découvrir que la langue maternelle est celle avec laquelle on vit, à laquelle on doit et on donne la vie qu'elle nous donne.

Et là j'en arrive à la spécificité du drame qui se joue dans ce film : la langue autour de laquelle dansent les palmiers, ce n'est pas n'importe laquelle. C'est l'hébreu. Cela signifie : toute la mémoire, toute l'archive des nombreux judaïsmes, s'y interrogent. Langue des juifs, qui teinte en juif qui la parle. Langue de ceux qui ont perdu mère, terre, passé etc.. Rien à voir avec une langue d'accueil, comme l'espagnol par exemple ou le français. L'hébreu, par la force des circonstances tragiques, est une langue d'obligation (Obligation dit aussi merci). Elle arrive, ou elle attend ceux qui viennent en Israël ou Palestine, comme un maître. Appelfeld



dit des choses superbes sur les ordres que donne l'hébreu. Cette langue-là fait la loi. Ce n'est pas le français désiré par Beckett. On n'a pas le choix. Alors – s'ouvre la scène fondamentale pour tout être humain : la scène de l'adoption. L'hébreu adopte l'arrivant. L'arrivant est un adopté. Il ne peut émerger de la passivité qu'en adoptant à son tour. Adopte qui t'adopte. Aimer l'hébreu comme sa langue maternelle (ce que dit Appelfeld, c'est la mère d'arrivée, l'ultime).

Il y a plus d'une langue maternelle. Ma langue maternelle quelle est-elle ? Celle de mon pays ? Quel pays ? Celle de mon père ? De ma mère ? Moi-même j'ai eu quatre langues maternelles : je les aime toutes. Je vis avec celle que j'aime le plus savamment et le plus naturellement. Il y a une multiplicité des uniques. Cette langue maternelle qui est la plus unique, c'est celle qui me lèche et que je lèche, et qui me fait jouir et que je fais jouir. Elle est sensuelle et sublime (comme les paysages qui accompagnent les voix. Qui peut dire qu'ils ne sont pas « sexy » ?)

Ce qui est beau, dans ton film, c'est « Babel » : les personnes se contredisent à

distance, innocemment, ils ne se disputent pas, parce qu'ils ne se rencontrent pas, ils sont côte à côte, comme Adam et Eve. S'ils étaient tous ensemble autour d'une table ronde, ils se désapprouveraient les uns les autres. Mais tu les as isolés, ils se parlent à eux-mêmes, ils cherchent à entendre leur propre langue, dire leur tourment. Le public, lui, est libre : il peut s'identifier à aleph, beth, gimel, daleth... C'est pourquoi il est si ému : il n'y a pas d'interdit. Aucune version n'est imposée. C'est une grande corbeille pleine de voix de variétés diverses.

Probablement une métaphore du pays de l'hébreu. Auquel tu donnes, non pas la parole, mais les langues.

Je t'embrasse,

Ton amie Héléne

**Héléne Cixous**

[nurithaviv.free.fr](http://nurithaviv.free.fr)

**Sélection Expériences  
du regard – États généraux  
du film documentaire 2004**



## Traduire

France, Israël, 2011, 70', fichier, VOSTF,  
 prod. Les Films d'Ici, Laïla Films, KTO,  
 dist. Editions Montparnasse

*Traduire*, dernier film de la trilogie consacrée à l'hébreu, est habité par dix traducteurs de textes hébreux. Ils vivent à Brest, à Boston, à Berkeley, à Malakoff, à Barcelone, à Paris, à Milan, mais aussi à Tel Aviv, Acre, Jérusalem. Ils ne sont pas tous juifs, même quand ils ont décidé de vivre en Israël... par amour de l'hébreu. Leur passion commune est celle d'une langue qu'ils ont choisi de répercuter sous forme de traductions en d'autres langues (français, catalan, russe, italien, arabe, anglais, et même yiddish). Et chacun constate les effets que ces traductions ont sur sa propre œuvre, écrite dans sa langue maternelle, et même sur sa vie, comme si d'habiter momentanément l'hébreu le transplantait, par une sorte d'ubiquité poétique, au pays de l'hébreu.

Ce film débute sur le rappel (par l'auteur) de la légende des Septante, première traduction de la Bible en grec. Bien qu'ayant travaillé séparément, les soixante-douze traducteurs livrèrent la même version. Miracle ! Divin prodige. Les passeurs de texte réunis par Nurith Aviv, eux, se gardent d'invoquer le ciel pour expliquer de quels soins ils (elles) polissent leurs traductions.

Comment l'hébreu reste pour eux un dehors qui les cerne, un dedans qui les envôute, les intervalles séparant leurs déclarations le disent sans parole : tout paysage vu dans ce film est pris de leurs fenêtres, de l'intérieur du lieu où chacun œuvre. Mais au lieu d'être des plans fixes, comme les ponctuations des films précédents, ce sont des mouvements ondulants, non rectilignes (comme les travellings pris d'un train ou d'une voiture) – ondulant à la façon d'un regard lisant une page en diagonale, exactement comme le mime la caméra qui parcourt les textes hébreux cités, récités, entre deux interventions. Écho visuel, rimes cognitives.

En modulant ces trois systèmes architecturaux, à la fois semblables et différents, la réalisatrice manifeste une intelligence aiguë des formes comme métaphore générale d'un propos. Chacun des dispositifs, déchiffré en profondeur, fait écho à ce qu'il trame. Il redouble muettement ce qui s'affirme de phrase en phrase : qu'il n'y a que du multiple, que l'Un est impossible, voire totalitaire. La finesse des articulations que Nurith Aviv coud (et coude, à rebours d'une linéarité contraignante) entre ses personnages comme au sein de leurs dires est telle que l'on a l'impression d'assister chaque fois à un début de film. Ses films ne sont faits que de débuts, qui ne mènent vers aucune fin, ouvrant sans cesse sur de nouveaux départs. Où tout commencement est un recommencement. Un retour infini du premier bereshit. Pas celui de la Bible, celui de la trilogie. Retour à la barre (du signifiant), entre deux dattiers se parlant dans le vent.

**Jean-Paul Fargier**

Les débuts infinis de Nurith Aviv  
 Trafic N° 78



## Signer

France, Israël, 2018, 60', DCP, VOSTF,  
prod. Les Films d'Ici, Laïla Films, 24  
Images, dist. 24 Images

Chère Nurith, j'aimerais développer ici trois aspects à propos de ce film *Signer* :

Le premier concerne **la forme filmique**, c'est-à-dire ta signature ou ton style car – la polysémie du titre nous convoque – signer c'est aussi apposer son nom, affirmer sa personnalité et son engagement. Comme dans tes autres films, avec chacun des particularités ou des variantes, le style est aisément reconnaissable : des plans fixes, des travellings latéraux, des compositions comme des tableaux, des fenêtres – ici davantage des écrans d'ordinateur, le cadrage rigoureux des personnages, l'utilisation de la couleur.

Les protagonistes de *Signer*, plus que dans tes films précédents, sont des familles, des enfants et beaucoup de jeunes gens qui parlent/signent face à la caméra et entre eux. Toi, inlassablement, tu cadres la parole et tu donnes à voir une fois de plus que le langage s'exprime par toutes les langues et

fait parler les sujets autant qu'ils parlent d'eux-mêmes.

Autre signe distinctif, **le voyage**, car, toujours, tu nous emmènes en train, en voiture d'un endroit à un autre : déplacement dans l'espace (Israël, Berlin), dans le temps : de l'époque actuelle aux années 30 et 40, des récits du premier sourd d'Al Sayyid et de cette vieille femme de Kafr Quasem, jusqu'aux selfies de présentation des jeunes candidats enseignants. [...]

Et plus encore, le voyage est le déplacement psychique, le décentrage de nos représentations les plus tenaces, voire de notre ignorance. Car le cœur de la langue est un voyage et l'exil hors de la langue d'origine est inévitable. [...] Je n'oublie pas, de plus, que ton domaine est le cinéma, l'image. Tu as été directrice de la photographie. Autre traduction à effectuer du visible au dicible. Dans *Poétique du cerveau*, tu explorais tes rêves, ces pensées en images que le rêveur au réveil essaie de traduire en mots. Les rêves, soient les rébus qu'emprunte l'inconscient. T'es-tu trouvée avec ce film-ci confrontée à de nouvelles questions de traduction ? Y aurait-il un lien, pour toi cinéaste, entre les langues des signes et les images de rêves et toutes les

images du fait de la prédominance du visuel ? Il y a encore dans cette quête, la question de **la langue maternelle**, ce qu'il en serait d'une antériorité du langage, des signes du corps ou des avant-mots.

Je terminerai par ce troisième point : Tu nous dis que les langues des signes nous invitent à élargir notre perception des langues humaines. Comment ? Avec quelle extension ? Ce film, en apparence limpide et facile à comprendre, grâce aux protagonistes et aux liens que tu établis condense en réalité de multiples aspects. Du point de vue de la nature des langues des signes, le courant structuraliste, parfois dogmatique, mais nécessaire à un moment, a permis de faire entrer les langues des signes dans la linguistique moderne. Le film y fait allusion.

« Au commencement était le Verbe ». Tu avais largement décliné cette proposition dans tes films précédents. Et si, « Au commencement était l'action », comme le suggéra Sigmund Freud au début de *Totem et Tabou* ? Tu t'y aventures désormais. Les neurosciences dernières n'avancent-elles pas aujourd'hui que le langage est produit dans les aires impliquées dans la perception des actions de l'autre, que nous sommes dans les échanges communicationnels en « résonance motrice » avec l'autre ? Une perspective ! Encore une ! L'inépuisable des traductions et des interprétations. Avec celle également qui tend à montrer que les langues des signes, si elles nous fascinent autant, renvoient très certainement aux racines sémiotiques du langage, à ces traits de structure ancrés dans l'expérience perceptive et que l'iconicité interroge.

Merci, chère Nurith, une nouvelle fois, de ce beau voyage, de ton insatiable curiosité et de ton formidable entendement.

**Chantal Clouard**

nurithaviv.free.fr, 20 mars 2018

# rencontres par cours

# Dominic Gagnon

Réalisateur, artiste prolifique de très nombreuses installations et performances, Dominic Gagnon est né en 1974 à Rimouski, au Québec. Depuis une vingtaine d'années, il travaille exclusivement à partir d'images issues du web. Il fait ce qu'il appelle lui-même du « saved footage ». Des programmes TV, des paysages, des intérieurs vides, des animaux, des vidéos amateurs loufoques, des prises de paroles – faussement ou sincèrement – alarmistes, exhibitionnistes... tout est conservé et réutilisé. Dans la trilogie américaine que nous montrons, Dominic Gagnon rassemble des vidéos YouTube marginales, souvent vouées à disparaître parce qu'elles ne génèrent pas de vues et/ou que leur contenu peut être jugé

« offensant ». Ces vidéos filmées à la première personne, qui proposent théories conspirationnistes, fantasmes paranoïaques ou lucides examens du futur, dressent finalement le portrait d'une Amérique esseulée et apeurée. Dominic Gagnon tente d'ailleurs de créer, par son montage, une véritable communauté pour tous ces solitaires.

En 1998, l'Association des Critiques de Cinéma du Québec lui attribue le Prix Claude-Jutra du Meilleur jeune réalisateur. Dominic Gagnon est régulièrement invité à présenter son travail dans les festivals internationaux, où il a reçu de nombreux prix.

Cinq films signent le moment le plus abouti et intéressant de l'œuvre de Gagnon : *RIP in Pieces America*, *Pieces and Love All to Hell*, *Big Kiss Goodnight*, *Hoax\_Canular*, *Of the North*. Ici Gagnon et ses personnages pratiquent avec les médias le même rituel d'anthropophagie culturelle que celui prôné par Oswald de Andrade\*.

Le personnage de *High Speed*, *JoeTalk100*, les hommes et les femmes en colère, les ados hantés par la fin du monde, les Inuits défoncés de *Of the North* sont les frères des artistes

et des personnages de *DATA*. Tous se nourrissent des images d'autrui pour constituer leur propre image. L'esprit de révolte situationniste de Guy Debord les habite. Leurs actions et leur parole confèrent aux films de Gagnon leur caractère indécidable. La distance pratiquée par le cinéaste dans l'obscurité de son laboratoire s'annule soudainement.

Le spectateur ne peut plus rien contrôler. Il est submergé, inquiet, envahi de doutes. Les images le questionnent, le provoquent, l'obligent à ne se baser que sur des intuitions.

Sans la défense du cliché, reste la réponse de l'intelligence... ou celle de la rage. C'est pour cela qu'*Of the North*, qui comme ses autres films requiert une immersion totale, a provoqué tant les réactions sauvages que l'adhésion intellectuelle. Œuvre ouverte, fragment du kaléidoscope humain, sensation, sensibilité et sentiment fondus dans une esthétique dérangeante ; le cinéma de Gagnon c'est ça. Les chercheurs d'images édifiantes sur l'humanité devront s'adresser ailleurs.

Si les aphorismes de Cioran pouvaient être une bonne introduction à ses films, ils en fournissent aussi une sorte d'épilogue. Ses personnages, teintés d'humour noir, ont tous à faire avec l'inconvénient d'être nés. Mais ils sont tous également des farceurs. Gagnon, dans l'ombre, le front sur l'oreiller du chaos, y pense et sourit.

**Luciano Barisone,**  
Catalogue *Visions du Réel*  
2016

\* Poète du Modernisme brésilien, auteur du *Manifeste anthropophage* (1928)

# Même tenir une caméra me paraît dépassé

Dominic Gagnon écume les bas-fonds de YouTube où il a puisé les images de sa trilogie coup-de-poing sur la déliquescence de la société américaine. En 2009, il s'est mis à sauvegarder des vidéos censurées par YouTube. Survivalistes, paranos, parfois masqués ou déguisés, ils se filment devant leur caméra pour alerter d'une imminente apocalypse. Collage de « têtes parlantes » dont on ne sait trop ce qui est le plus dérangent : les discours de ces anonymes, armés et abreuvés de théories conspirationnistes ou la volonté de YouTube de les faire taire ? Si *Rip in Pieces America* suggérait que ce mal mental était l'apanage des hommes, Gagnon démontre qu'il est partagé en réalisant le pendant féminin en 2011, *Pieces and Love all to Hell*.

Il vient d'en présenter l'ultime volet : *Big Kiss Goodnight* s'attache à une seule personne, JoeTalk100, gros nounours malade, emblématique de ces laissés-pour-compte de l'Amérique, qui crache à la face du monde sa logorrhée maniaco-dépressive. Fraîchement sorti de prison, JoeTalk100 se filme en HD dans sa voiture en train de vociférer contre ce pays qui va à vau-l'eau.

## Comment en arrive-t-on à faire des films sur le Net ?

**Dominic Gagnon :** J'ai une formation de cinéma traditionnel, j'ai appris à monter enfermé dans le noir. Avec la numérisation, je finis par avoir un ordinateur, puis Internet : la distraction est rentrée dans ma salle de montage. Mon pire ennemi est devenu mon matériau, YouTube, ma cinémathèque. Mais aujourd'hui encore, lorsque je passe au montage, je m'enferme dans ma cabane dans les bois sans connexion. Et puis, j'ai eu un accident où j'ai perdu mon œil droit et je ne suis plus capable de tourner. Utiliser les images des autres me convient. Internet est un espace à explorer, où on tombe en amour, où on se chamaille, où on travaille. Une grande partie des activités humaines migre sur le Web. On doit essayer de se représenter dans ces lieux-là, car, comme disait Herzog, « dès qu'on cesse de se représenter, on risque de mourir ».

Aller sur YouTube, c'est comme partir dans un pays et ramener ces images pour les proposer aux gens, un peu comme les *travelogues* à l'époque. Ce monde complètement désordonné qu'est Internet, j'essaye de le réorganiser en un film. *Big Kiss Goodnight*, c'est presque un an de travail compressé en une heure. J'aime dire que je ne fais pas des films sur les gens mais des films sur les gens qui se filment. Ça existait déjà dans les années 60 avec l'apparition des films amateurs et le *found footage*. Il y a là

une forme d'authenticité qu'on ne trouve pas chez les acteurs. Peu importe si ce que raconte JoeTalk100 et les autres est vrai, ce qui m'intéresse, c'est la manière dont ils se projettent. Pour moi, JoeTalk100 est meilleur que De Niro dans *Taxi Driver*. Je ne sais pas comment va finir son histoire. Est-ce qu'il va se tuer, est-ce qu'il va tuer quelqu'un ? Est-ce qu'il va juste faire une crise cardiaque, là, devant sa webcam ? Moi, je trouve tout là-dedans, je n'ai pas besoin de faire appel à des comédiens. Même tenir une caméra me paraît dépassé.

## Comment procédez-vous ?

**Dominic Gagnon :** Quand je faisais des films traditionnels on travaillait avec des ratios de tournage : pour une heure de film, on en tournait vingt. Je faisais du montage par soustraction, maintenant je travaille par addition. L'infini d'Internet oblige à se questionner d'avantage, qu'est-ce que je cherche, qu'est-ce que je veux dire ?

**Going South**  
(2018, 104')

**Of the North**  
(2015, 74')

**Hoax\_Canular**  
(2013, 91')

**Big Kiss Goodnight**  
(2012, 62')

**Pieces and Love All to Hell**  
(2011, 61')

**DATA**  
(2010, 61')

**RIP in Pieces America**  
(2009, 61')

**High Speed**  
(2007, 47')

**ISO**  
(2002, 75')

**Du moteur à explosion**  
(2000, 41')



## RIP in Pieces America

Canada, 2009, 62', fichier, VOSTF,  
prod. et dist. Film 900

Séance spéciale – Cinéma du Réel 2009  
Rétrospective – Visions du Réel 2016

Pour *Big Kiss Goodnight*, j'ai dû faire un choix parmi 400 heures de vidéos de JoeTalk100 qui continue de produire une nouvelle vidéo tous les jours. Du coup, je n'arrive pas vraiment à achever ce film... En 2008, quand j'ai fait *RIP in Pieces America*, les vidéos paranoïaques pullulaient. C'était en pleine élection américaine, les gens pensaient que Bush déclarerait l'état d'urgence. Depuis, il y a eu des nouvelles lois. Ils ont craint d'être pris pour des terroristes de l'intérieur, et beaucoup ont retiré les vidéos où ils exhibaient leur arsenal et exprimaient leurs stratégies pour se battre contre la police et l'armée. Cette façon de se mettre en scène, souvent masqué, c'est un peu comme Halloween. S'exhiber devant la webcam, c'est un moyen d'approvoiser la peur.

## Pieces and Love All to Hell

Canada, 2011, 62', fichier, VOSTF,  
prod. et dist. Film 900

Rétrospective – Visions du Réel 2016

### Existe-t-il une esthétique particulière ?

**Dominic Gagnon :** Avant, il y avait une esthétique par défaut, associée à YouTube, liée aux algorithmes de compression. Il y a deux ans, il était impossible de récupérer une vidéo YouTube sans cette signature, mais, avec l'apparition de la HD, leur provenance est moins évidente.

### Pourquoi n'y a-t-il pas plus de films ?

**Dominic Gagnon :** La plupart des gens font des films pour gagner leur vie, or ils n'ont pas les droits des vidéos sur le Web. Quand j'ai commencé à prendre ces images, j'ai trouvé ma justification dans le fait que ces vidéos étaient censurées, qu'elles



## Big Kiss Goodnight

Canada, 2012, 62', fichier, VOSTF,  
prod. et dist. Film 900

Rétrospective – Visions du Réel 2016

disparaissaient, que les gens se rendaient publics et qu'il y avait la volonté chez eux d'être entendus. Pour *Big Kiss*, c'est une collaboration. JoeTalk100 a une chaîne YouTube, avec un lien vers un compte Paypal pour les donations. C'est comme ça que j'ai réussi à entrer en communication avec lui. J'ai envoyé dix dollars et je lui ai dit « j'aime ce que tu fais ». Il me permet d'utiliser ses vidéos et moi, je lui attire du trafic, ce qui améliore ses revenus publicitaires.

### Marie Lechner

extraits d'un dialogue entre Dominic Gagnon  
et Gwenola Wagon, liberation.fr



## Roman national de Grégoire Beil

France, 2017, 63', DCP, prod. et dist. Bad  
Manner's

*Roman national* est un film de montage, composé uniquement d'extraits de chats vidéos glanés durant un été sur l'application Periscope. Les images sont ici rendues telles quelles, avec leurs gros pixels, avec les petits cœurs qui apparaissent à droite comme sur un écran de téléphone, avec les commentaires en langage sms et leur farandole de fautes d'orthographe. Des vignettes à la fois triviales et intimes, comme il en existe des milliards. Des scénettes qu'on pourrait croire dérobées, et qui sont pourtant laissées à la portée de tous. Pas besoin d'effet de mise en scène supplémentaire : en montrant sur grand écran ces images que l'on ne voit d'habitude que brièvement au creux de nos mains, le réalisateur Grégoire Beil leur donne d'emblée une puissance folle. Sous cette loupe gigantesque, le quotidien le plus banal devient du jamais vu.

Quand le réel le plus tragique fait soudain irruption dans le film (d'une manière que nous ne dévoilerons pas), les balbutiements idiots se tarissent peu à peu. Ces jeunes qui jouaient à se monter les uns contre les autres vont se retrouver unis dans la sidération et, dans l'une des séquences les plus stupéfiantes du film, unis dans une minute de silence laissée ici dans son intégralité. Les téléphones restent allumés, mais n'ont plus rien à enregistrer qu'un recueillement muet, une bouleversante communion qui ne demandait qu'à avoir lieu. Là encore, du jamais vu.

**Grégoire Coutaut**  
filmdeculte

Ce montage, loin de générer la dérision, recueille plutôt la capacité des utilisateurs à l'autodérision, et la pudeur paradoxale d'un lieu où, des seins au vomis, on prétend tout montrer.

Comment l'immédiateté du chat entre inconnus intègre-t-elle à son quotidien ludique et volontiers caricatural l'incommensurable de l'horreur, lorsqu'un événement tragique a lieu ?

Un décompte de morts y a-t-il le même impact qu'un envoi de cœurs ? Le réel est-il définitivement condamné au hors-champ ?

**Charlotte Garson**  
Catalogue Cinéma du Réel 2018

Compétition française –  
Cinéma du Réel 2018

**AVANT-PREMIÈRE****La Liberté**

de Guillaume Massart

France, 2017, 146', DCP, prod. Triptyque Films, Films de Force Majeure, dist. Norte Distribution

Sortie en salles le 23 janvier 2019  
(Norte Distribution)

## Un film « conversé »

**La Liberté présente une forme particulière, que l'on pourrait qualifier de « conversée ». Ce n'était pas prémédité. Comment avez-vous cheminé vers elle ?**

Ce sont les détenus qui l'ont choisie. Mon idée de départ était de filmer à distance, d'examiner l'espace de cette prison dite « ouverte », afin de comprendre en quoi sa géographie la distinguait réellement d'une prison « fermée ». Que se passe-t-il lorsque les murs de la prison deviennent

invisibles ? Que voit-on ? L'oxymore « prison ouverte » a-t-il un sens ?

Je pensais qu'une fois les murs abattus, c'est le fonctionnement de la prison qui se dévoilerait. Or, c'est en quelque sorte le contraire qui est arrivé. À l'exception d'une unique séquence avec un surveillant, l'institution se dérobe à mon regard : l'administration accepte que je tourne dans les lieux, mais elle ne se laisse pas filmer. Elle disparaît.

Très vite, ce sont donc les détenus qui sont venus me parler spontanément : « Qu'est-ce que tu es venu filmer ici ? Ici, il n'y a rien à voir ! Si tu veux voir une prison, il faut aller dans une vraie prison : une avec des barreaux. ». Et voilà que ces personnes – dont je supposais qu'elles me tiendraient à distance et que j'avais donc prévu de filmer à distance – venaient à ma rencontre, à visage découvert, avec aplomb ! J'avais tort : non seulement ils avaient quelque chose à dire, mais ils le disaient en se montrant.

**Ce virage, décidé par les détenus, a-t-il également eu une influence sur votre mise en scène ?**

Oui, je n'allais évidemment pas pouvoir filmer les hommes comme je m'apprêtais à filmer les paysages. Pouvoir m'approcher m'a par exemple amené à me détacher de mon trépied, à placer l'appareil sur mon épaule. J'utilisais une caméra de terrain, assez volumineuse, et pas un petit matériel discret. Il s'agissait qu'on puisse me voir, même de loin, qu'on sache toujours quand j'étais en train de filmer. Je ne souhaitais pas, dans cette prison faussement transparente, qu'on puisse me soupçonner d'épier. Et puis, cette caméra sur l'épaule avait pour moi une autre vertu : puisque les détenus ont d'abord préféré, pour que nous nous rencontrions, que l'on quitte les 1500 hectares ouverts, pour nous mettre à l'abri, dans l'intimité close des 9 mètres carrés de cellule, la caméra me permettait à la fois de faire le lien avec eux et à la fois de remettre une distance entre eux et moi. De cette manière, j'utilisais la caméra tantôt comme écran, tantôt comme miroir, tantôt comme témoin... Et il me semble que les personnes filmées savaient alors à quel moment ils s'adressaient à moi uniquement et à quel moment leur parole allait s'adresser au spectateur, au-delà des murs de la cellule.

**Propos recueillis par Arnaud Hée**

**Compétition internationale –  
Entrevues de Belfort 2017**

**Sélection latitudes –  
Visions du Réel 2018**

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



#### AVANT-PREMIÈRE

## Premières solitudes de Claire Simon

France, 2018, 100', DCP, prod. Sophie Dulac Productions, Carthage Films, dist. Sophie Dulac Distribution

Sortie en salles le 14 novembre 2018  
(Sophie Dulac Distribution)

### Comment avez-vous rencontré ces étudiants ?

C'était à un atelier. On m'avait engagée pour réaliser un court-métrage de fiction avec ces enfants. Ils devaient être les acteurs et l'équipe de tournage d'un film que j'avais écrit et réalisé.

### Et comment êtes-vous passée d'un court-métrage de fiction à un long-métrage documentaire ?

Je me suis dit que si je voulais écrire quelque chose pour ces lycéens, il fallait d'abord que j'apprenne à les connaître. Je leur ai donc annoncé que je viendrais les interviewer et que deux d'entre eux pourraient m'aider à filmer ces entretiens. Je leur ai dit qu'ils devraient parler de la solitude – « Parlons des moments où vous êtes seuls : vous aimez ou vous détestez ça ? » Je voulais raconter une histoire sur l'amitié mais au lieu de cela, ils sont venus avec ces récits familiaux qui jaillissaient de toute part. J'ai monté un documentaire de 70 minutes à partir de ces entretiens. Je ne le leur ai pas montré, mais je l'ai trouvé magnifique. Ils m'ont dit qu'ils ne voulaient pas que je montre ce film, car

c'était à moi seule qu'ils avaient confié leurs sentiments. C'est à ce moment-là que nous avons eu l'idée de faire *Premières solitudes*.

### Donc c'est une fiction ?

C'est un mélange entre une fiction et un documentaire. J'intervenais quand même beaucoup dans la discussion.

### Pourquoi avez-vous aimé le sujet de la solitude ?

Je pensais que c'était quelque chose que je pouvais partager avec eux. Quand j'ai réalisé *Le Bois dont les rêves sont faits*, les phrases qui revenaient souvent montraient que tout le monde est seul dans la forêt et ressent un fort sentiment de solitude qu'il vit comme si c'était un crime. Je me suis donc dit que c'était un thème à creuser et à mettre en corrélation avec cette période charnière qu'est l'adolescence, une période de transition entre l'enfance et l'âge adulte. Je leur disais constamment que c'est normal de penser que ses parents sont des ratés.

### Et pourquoi ce lycée ?

Je trouvais le bâtiment génial. J'aimais beaucoup l'architecture et je trouvais qu'il ressemblait à un éléphant immobile. J'aimais aussi l'idée que ces histoires finissent par constituer un portrait abstrait de ce lieu.

### Entretien réalisé par Kaleem Aftab

Forum – Berlinale 2018

Séance spéciale – Visions du Réel 2018

Etats généraux du film documentaire 2018

En partenariat  
avec l'Ina



## Odette Robert

### Coll. Grands-mères, TF1

### de Jean Eustache

France, 1980, 54', fichier,  
prod. et dist. INA

En 1971, Eustache a 33 ans et se sait au tournant de son cinéma, un tournant qu'il voudrait stendhalien mais qui, pour surgir, doit passer par l'autobiographie, par l'archéologie, le déterrement des faits oubliés, leur reconstitution par l'enregistrement. Filmer, avec un dénuement d'archiviste, ses propres fondations, le sol de sa propre histoire.

Pour écrire le scénario de *la Maman et la putain*, pour qu'Eustache devienne Eustache, il sent instinctivement qu'il doit en passer par Odette Robert. Que sa grand-mère, en lui léguant l'image de sa vie, lui permettra de mettre en route son cinéma. « J'avais l'impression que c'était un manifeste seulement de quoi, je ne sais pas. Peut-être du fait qu'à l'époque je ne pouvais pas faire de film », écrira Eustache en 1980.

Ce manifeste, c'est celui de sa vie de cinéaste s'ouvrant soudain. Et c'est tout à la grandeur d'Eustache d'avouer ne pas « savoir », n'avoir « jamais su ». Encore heureux.

Et Odette ? Qui boit du whisky, qui dit « les boches » pour les Allemands, qui ne ressemble jamais à ces fossiles souriants sur lesquels le journal de 13 heures aime servir son dessert, qui ne vend pas le temps qui passe et le soulagement philosophe d'être vieux. Qui, après avoir vu ce film, osera

rentrer chez sa grand-mère et balancer dans le vide un « ça va mémé ? » routinier ? Que dirait la télé d'aujourd'hui devant Odette Robert ? Qu'elle était un personnage : donc un bon sujet, un bon client. Ce qu'elle raconte entre deux lampées d'alcool est le meilleur antidote à la connerie 2003 : ça vous soigne du retour des choses et autres âneries du type « c'était mieux avant ».

Leçon de survie. Non, qu'elle dit, ce n'était pas forcément mieux avant. Avant c'était avant. C'est tout. Pas forcément joli, pas très confortable, pas invivable non plus, pas sans enseignement : une leçon de survie. On ne dira pas à sa place son enfance avec une marâtre qui la haïssait, les enfants qu'elle recueillait pendant la guerre et qui mouraient, petits « bâtards de boches ». Et le reste. On voudrait laisser intacte l'émotion du plan d'introduction (filmé par Aldofo Arrietta) où, presque aveugle, elle remonte le marché de Montmartre au bras de son petit-fils Boris. Le cinéma n'a existé que pour savoir saisir cela. On pense à l'insistance d'un Pialat, à *Nous ne vieillirons pas ensemble*. Et à Murnau, bien sûr, « d'un côté la ville, d'un côté la campagne ».

**Philippe Azoury**  
Libération, 22 janvier 2003



## Ils brûlent encore (Essi bruciano ancora)

de Felice d'Agostino  
et Arturo Lavorato

Italie, 2017, 90', DCP, VOSTF, prod.  
Picofilms, Etnovisioni, dist. Etnovisioni

En marge de l'histoire officielle, qui voit dans la création de l'Italie unifiée une révolution menée au nom de la civilisation et du progrès, il en existe une autre, longtemps restée à demi clandestine car jugée trop peu respectueuse des « mémoires patriotiques ». Pourtant, à l'occasion des célébrations du 150e anniversaire de la naissance de l'Italie (1861-2011), il semble qu'il soit enfin devenu possible de procéder à la révision critique d'une historiographie

fausse et tendancieuse, qui a volontairement miné (et continue de le faire) toute réelle tentative d'élaboration historique dans notre pays.

On peut ainsi commencer à parler des camps de redressement institués par la Maison de Savoie pour éliminer les dissidents méridionaux, de la recherche d'un pays où déporter une partie de la population du Mezzogiorno, du démantèlement de toutes les industries implantées dans le sud pour qu'elles soient transférées dans les plaines du nord, des tribunaux militaires qui pendant dix ans fauchèrent une population déjà réduite à la misère, fusillant et réprimant les révoltes des indigents ; de l'or de Naples disparu dans les poches des généraux et des commandants de l'armée de Savoie, de la dévastation d'un État qui était alors

le troisième plus riche d'Europe et qui est devenu en l'espace de 150 ans la zone économiquement la plus déprimée du continent.

L'Unité italienne comme processus de colonisation, encore en cours, du Mezzogiorno.

C'est ce processus stupéfiant que nous voulons interroger et sur lequel nous entendons travailler. Non pas tel qu'il est perçu au travers des grands événements, mais tel qu'il s'incarne dans le quotidien, le vécu, la mémoire, les corps et les gestes de nos compatriotes. Enfin, tel qu'il est inscrit dans les blessures infligées au paysage de notre terre.

**Felice d'Agostino  
et Arturo Lavorato**

## The Dreamed Ones (Die Geträumten)

de Ruth Beckermann

Autriche, 2016, 89', DCP, VOSTF, prod.  
Ruth Beckermann Filmproduktion,  
dist. Sixpack film

### Utiliser un texte littéraire vous a-t-il permis d'aller vers un nouveau territoire filmique ?

Evidemment, ce film explore un nouveau territoire. Dans *The Dreamed Ones*, je n'ai pas seulement travaillé avec des acteurs pour la première fois, j'ai aussi adopté une approche complètement différente. Au début, je ne savais pas précisément à quel point j'allais m'écarter du film-essai.

### Ingeborg Bachmann et Paul Celan ont tous deux une place importante dans la poésie allemande d'après-guerre, notamment sur le plan de la linguistique. Comment avez-vous travaillé à une forme qui correspondrait à cette concentration linguistique ?

L'idée que deux personnes (pas nécessairement des acteurs) devraient jouer des artistes vocaux, qui interprètent des lettres dans un studio d'enregistrement pour un livre audio ou une émission de radio, était là depuis le début. Mais originellement cela devait être seulement une partie du film. Les voix passeraient ainsi en off et je filmerais les lieux où Bachmann et Celan ont vécu.

Quand nous avons commencé à filmer avec les acteurs, Anja Plaschg et Laurence Rupp étaient si brillants qu'après les



premières scènes, nous nous sommes regardés avec mon monteur et nous nous sommes dits : « Ok, on reste sur eux. ».

Une histoire d'amour aussi romantique et tragique à la fois est très puissante en elle-même. Le langage utilisé par les deux poètes est incroyable. Mais initialement j'étais intéressée par autre chose : comment des jeunes gens d'aujourd'hui répondraient à ces lettres, et quel langage utiliseraient-ils ? C'était une expérience.

### Comment avez-vous confronté les deux acteurs au texte ?

Leur voix était très importante, il fallait à la fois de la désuétude et de la profondeur. Nous n'avons pas répété. Notre crédo était : « On commence à filmer sur le champ, et on filme tout. ». Les moments qui les ramènent à la vie quotidienne étaient tous prévus, que ce soit à la cantine, dans le hall de l'auditorium ou pendant les pauses cigarettes. Mais ils étaient libres de leurs interactions.

### Ce côté littéraire a-t-il facilité la porosité entre documentaire et fiction ?

Evidemment. Leur correspondance a un fort potentiel fictionnel. Bachmann et Celan entretenaient une relation littéraire, très peu physique en fait. Ils ont été ensemble deux mois au printemps 1948, puis dix ans plus tard, pendant un mois seulement. Mais ils ont maintenu un dialogue littéraire tout au long de leur vie. L'idée qu'un jeune juif de l'Est et une jeune femme autrichienne se rencontrent à Vienne en 1948 et tombent follement amoureux, est fascinante et très romantique.

### La correspondance décrit un amour qui a été vécu certes, mais qui ne l'a pas été complètement. Cela a-t-il influencé votre choix pour le titre, qui est repris d'une des lettres de Bachmann ?

Oui, car cet amour a gardé l'attrait d'un rêve.

**Propos recueillis  
par Karin Schiefer**



« Moi dans mes quartiers populaires, dans mes bidonvilles, dans mes HLM, que j'ai connus dans les Yvelines, on ne m'a jamais appris tout ça. On ne m'a jamais appris ces cultures ; la culture en général, la culture des artistes, la culture de la philosophie, la culture de la terre, des êtres humains, la culture de la Nature... Voilà, tout ça on ne m'a pas appris, on ne m'a pas fait comprendre. »

**Momo**  
Dialogue du film

En partenariat  
avec la Scam

AVANT-PREMIÈRE

## De cendres et de braises de Manon Ott

France, 2018, 70', DCP, prod. TS  
Productions, Flammes, dist. Docks66

Sortie en salles au printemps 2019  
(Docks66)

Les Mureaux, en région parisienne. Les cités HLM se réveillent dans un noir et blanc qui annule la grisaille attendue des quartiers. À quelques kilomètres, les usines Renault emploient encore une partie des habitants, à commencer par les enfants de ceux qu'on fit venir d'Afrique et du Maghreb dans les années 1960. Que reste-t-il de la classe ouvrière ? En bas des barres d'immeubles, à l'entrée de l'usine avec les syndiqués et les militants, ou au bord d'un étang, Manon Ott nourrit son film de la parole, raisonnée, douce, révoltée ou chantée de ceux qui vivent là. Des luttes sociales du passé à la précarité des esclaves modernes, chômeurs et intérimaires, elle construit un discours collectif d'une intelligence absolue sur le monde du travail, loin des poncifs de la banlieue, de l'immigration et de la délinquance – ou plutôt, la résistance

économique, comme dit l'un des protagonistes. Et quand au bout de la nuit cet ex-taulard qui a lu Karl Marx et Rimbaud en prison raconte son enfance de gamin de banlieue avide d'argent vite gagné, le feu qui couve révèle la puissance politique d'un film aussi sensible que subversif.

**Céline Guénot**

Catalogue Visions du Réel 2018

Sélection—Visions du Réel 2018

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



## Dialogue avec Joseph d'Elžbieta Josadė

France, Lituanie, 2016, 42', DCP, VOSTF,  
prod. et dist. Elžbieta Josadė et Dagnė  
Vildžienaitė

**Vous n'avez pas vu votre père pendant une dizaine d'années. Est-ce que vous avez eu besoin de chercher un nouveau lien avec lui ?**

Ma relation avec mon père ne s'est pas construite sur des choses du quotidien, car nous avons peu vécu ensemble. Il voyageait beaucoup, puis il est parti s'installer définitivement en Israël il y a une quinzaine d'années. J'ai toujours gardé le contact avec lui donc je ne pourrais pas dire que je l'ai redécouvert à travers ce film.

Cependant je voulais découvrir sa nouvelle vie, ou plus précisément une nouvelle étape de sa vie, qui commence par sa découverte du judaïsme. C'était difficile d'imaginer et de ressentir cette nouvelle foi avec la distance qui nous séparait.

Pour revenir au film, je crois que notre relation se cristallise à travers la création. Nous avons toujours communiqué à travers l'art, car c'est depuis longtemps notre quotidien à tous les deux.

**Quand on observe Joseph en train de peindre, on voit que pour lui l'art est un moyen de comprendre son environnement, de toucher à son essence. On peut penser que ses œuvres n'ont plus seulement un intérêt esthétique pour vous mais qu'elles vous permettent de mieux le connaître.**

On peut dire ça comme ça. Je crois que de toute façon la beauté ou la sensation esthétique ne peuvent pas être des objectifs en soi quand on crée un film. La beauté peut dériver de ce processus, mais on doit d'abord se concentrer sur la recherche, l'observation. Je crois que le documentaire nous permet cela, se concentrer sur le moment présent, ressentir le temps qui passe et avoir l'occasion d'observer la réaction d'une personne, ses expressions, ses doutes, sa colère, etc. On peut enfin prendre le temps de regarder un paysage, sa transformation, le changement de lumière. C'est parfait si en plus c'est beau, mais ce n'est pas l'objectif premier.

**Extrait d'un entretien avec  
Donatas Puslys**

[Bernardinai.lt](http://Bernardinai.lt)



## Plus il y a de solitaires, plus solennelle, émouvante et puissante est leur communauté.

Rainer Maria Rilke,

*Notes sur la mélodie des choses* (1898)

## Chambres d'amies de Raluca Bunescu

France, 2018, 35', DCP, prod. et dist.  
Escalenta

À trente-sept ans, je suis réalisatrice de documentaires et je vis seule à Aubervilliers, en banlieue parisienne. Dans ma vie, pas d'homme, ni enfant, mais beaucoup d'amitiés et mon travail. Mon existence de célibataire est une chance – une victoire, même. Nos mères se sont battues pour vivre leurs vies sans tutelle masculine : grâce à elles, aujourd'hui, je suis libre de tracer ma route comme je l'entends. Les mauvais jours, pourtant, mon indépendance me

pèse : je me sens seule, hors circuit, assaillie de questions : « Est-ce que je rate quelque chose ? Qu'est-ce que je fais de travers ? Et si je ne rencontrais personne ? Et si je n'avais jamais d'enfant ? ».

L'idée de ce film est née un soir d'hiver dans un café, d'une conversation entre filles. L'une de mes amies, fraîchement trentenaire et célibataire, racontait son dernier rendez-vous amoureux en date, blaguant sur ce qu'elle appelait « un énième échec ». J'ai pris conscience que la solitude était au cœur de la plupart de nos conversations – matière première inépuisable de nos joies et de nos désarrois. Mes amies la racontaient chacune de façon unique – un vécu, des images, des mots et des émotions singulières et concrètes.

J'ai eu envie d'un film tissé de ces récits intimes tour à tour drôles et amers, d'aller au-delà de l'invisible de l'expérience de la solitude, d'explorer ce face à face avec soi.

Pour chacune des quatre héroïnes, je me concentre sur des objets, traits et gestes significatifs de son espace intime. Le lieu précis où se déploie la question de notre place au monde et de notre présence aux autres.

**Raluca Bunescu**

# Séance Jean Rouch

En partenariat  
avec le Festival  
Jean Rouch

Prêt des copies : CNC – Direction du patrimoine

## Baby Ghana

France, 1957, 12', DCP, prod. et dist.  
Comité du film ethnographique, CNRS,  
Jocelyne Rouch

Le 6 mars 1957, jour de l'indépendance du Ghana, Jean Rouch se trouve à Accra, capitale du nouvel Etat où, dans une ambiance de fête nationale, se déroulent les cérémonies de passation de pouvoir entre l'ancienne puissance coloniale et la jeune nation indépendante. Durant quelques jours Rouch filme l'effervescence des célébrations, la grandiloquence un peu compassée des défilés, le syncrétisme culturel de cette fête qui voit naître un souffle nouveau de liberté sur toute l'Afrique et disparaître un monde colonial dont les crimes sont encore inscrits sur les murs des prisons comme celle qui abritait Kwame Nkrumah, leader du mouvement d'indépendance. « Il faut bien dire que cela avait très mal commencé », commente Rouch en voix-off sur les images

des vestiges de la traite négrière et des anciens forts portugais, avant que ne le rejoigne – dans un dialogue enjoué de chroniqueurs improvisés d'actualités cinématographiques – Adamou El Hadj Kofo, venu du Soudan français (qui n'est pas encore le Mali). Avec humour et tendresse, mais aussi un certain scepticisme teinté d'inquiétude, les deux compères questionnent le sens de cette indépendance célébrée dans le faste et la joie, et la fragilité de cette liberté si durement conquise. *Baby Ghana* n'est pas seulement le titre de naissance glorieux d'une nation indépendante, il traduit dans une formule doucement ironique, l'avènement d'un monde post-colonial plein d'incertitudes. Mais Rouch et Kofo veulent croire à l'avenir : « Toujours de l'avant, jamais en arrière ! », devise qu'arbore le pare-brise d'un taxi-brousse à la fin du film, pourrait être la morale de cette chronique rouchienne de la libération des anciennes colonies africaines.



## Hommage à Marcel Mauss. Taro Okamoto

France, 1974, 17', DCP, prod. et dist.  
Comité du film ethnographique, Jocelyne  
Rouch

Dans la veine des ciné-portraits pleins d'amitié qu'il consacre à celles et ceux dont il admire le travail – scientifique (Germaine Dieterlen, Margaret Mead) ou artistique (Joris Ivens, Henri Storck, Raymond Depardon ou encore Bill Witney) – Rouch réalise une série de dialogues improvisés avec des personnalités hautes-en-couleurs qui ont bien connu l'anthropologue Marcel Mauss, l'un de ses maîtres en ethnographie. De passage à Tokyo en 1974, il se rend ainsi



chez l'artiste japonais Taro Okamoto, qui fut l'élève de Mauss dans les années 1930. Simplement accompagné de l'un de ses étudiants au son, Rouch y filme l'exubérante personnalité d'Okamoto dans son studio empli d'objets plus insolites les uns que les autres. Celui-ci lui raconte l'influence qu'exerça Mauss sur son œuvre, lui donnant « les impressions pour ouvrir le monde » et l'enjoignant à « tout faire, puisqu'il faut faire tout », de l'ethnographie aussi bien que de l'art. À travers ce portrait débordant sans cesse les termes de son sujet, s'esquisse aussi un discret auto-portrait de Rouch en créateur, infatigable expérimentateur et orateur incontinent qui, à l'instar de son interlocuteur, pensait sans nul doute que l'art et la science n'appartenaient pas à des mondes séparés.



## Ispahan. Lettre persane

France, 1977, 40', DCP, prod. et dist.  
Comité du film ethnographique, CNRS,  
Jocelyne Rouch

Depuis la place royale de la ville d'Ispahan, où il se trouve deux ans avant la Révolution iranienne, Rouch invite son ami l'historien et cinéaste Farrokh Gaffary à se promener avec lui jusqu'à la grande mosquée du Chah et à lui raconter l'histoire de la culture iranienne. L'exercice est plus libre qu'il n'y paraît : « On va parler de tout ce qui nous passe par la tête et par le cœur » propose Rouch à celui qui se prête de bonne grâce à cette mise en scène improvisée, sur le ton badin de la plaisanterie et sur celui, plus sérieux, d'un dialogue des cultures. Commentant ensemble l'architecture religieuse à couper le souffle de la mosquée, les deux amis en viennent à parler de leurs rapports respectifs à la religion, à rêver d'une foi débarrassée des doctrines – une « gaie croyance » comme l'appelle Rouch – et à envisager cette architecture comme un pur art du mouvement et de la lumière, autrement dit comme un art

cinématographique, agencé selon une mobilité permanente des formes et les jeux d'ombre et de clarté. Portée par la verve de l'un et de l'autre, la conversation entremêle histoire culturelle et histoire personnelle : elle réinvente le genre épistolaire des *Lettres persanes* de Montesquieu à travers « des sortes d'anti-Lettres persanes », dialogue véritablement interculturel mêlant considérations historiques – à un moment où l'Iran est sur le point de basculer dans un nouveau régime politique – et réflexions esthétiques sur les transports de l'image. Indéfectibles instruments d'écriture du réel et de partage des émotions, la caméra à l'épaule de Rouch et le Nagra de son preneur de son (le jeune Hossein Tahéridoust, qui deviendra cinéaste), opèrent cette réflexivité du regard porté par l'Orient et l'Occident l'un sur l'autre, non seulement en instaurant l'égalité des voix, mais aussi en témoignant sans cesse du dispositif de tournage.

**Alice Leroy**

# périphériques

## Soirée de clôture



### **A Night of Storytelling** de Robert J. Flaherty

Irlande, 1935, 13', fichier, VOSTF,  
prod. Gaumont British Pictures Co.,  
dist. Harvard Film Archive

Robert Flaherty et son film *L'Homme d'Aran* (1934) ont déjà fait l'objet de nombreuses analyses dans le champ des études irlandaises, mais peu de ces recherches mentionnent le fait qu'au même moment, il a aussi réalisé *Oidhche Sheanchais* (*A Night of Storytelling*). Projeté partout en Irlande en 1935, le court métrage a ensuite été égaré pendant de nombreuses années, jusqu'à ce qu'il soit redécouvert en 2012 dans les archives de la bibliothèque universitaire d'Harvard.

Aujourd'hui, il faut se souvenir de ce film non pas seulement comme le premier film sonore en langue irlandaise, mais aussi comme le premier film financé par l'« Etat libre d'Irlande », une parenthèse dans l'histoire de l'île de 1922 à 1937, et enfin comme la première œuvre de Robert Flaherty en son direct.

Le film a été tourné en 1934 à Londres, une période durant laquelle il n'était pas tâche aisée d'amener des équipements d'enregistrement sonore sur un lieu de tournage éloigné. Alors qu'il travaillait sur *L'Homme d'Aran* en Irlande et en Grande-

Bretagne, Flaherty s'est vu proposer la réalisation d'un court métrage sonore en langue irlandaise par le Ministère de l'Education. Un intérieur typique d'une maison de campagne irlandaise fut reconstruit à Londres pour l'occasion.

Le gouvernement et les médias irlandais attendaient de *A Night of Storytelling* qu'il soit présenté en avant-programme de *L'Homme d'Aran* à sa sortie, mais ce ne fut pas le cas. L'apparition des personnages du long-métrage dans *A Night of Storytelling* risquait de diminuer l'effet de surprise pour le spectateur (ou l'induirait en erreur?). John Goldman, monteur des films de Flaherty, indiquait en effet en 1959, revenant sur l'expérience de *L'Homme d'Aran*, que le cinéaste était toujours soucieux de ménager le plus possible le suspense dans ses films : « L'une de ses maximes était : *Never reveal anything.* ».

La seconde raison pour laquelle le film n'était pas présenté en avant-séance de *L'Homme d'Aran* quand il est sorti au cinéma à Dublin en mai 1934 est que la Gaumont British avait autorisé la production du court métrage dans la mesure où il n'était pas destiné à sortir sur les écrans et générer des profits. Il était en fait plutôt destiné aux écoles irlandaises, à titre éducatif, à la fois pour faire connaître la fameuse légende racontée par Seánín Tom et pour présenter aux enfants la maestria du conteur.

Comme ce fût le cas pour d'autres films du réalisateur, connaître les conditions de tournage, en l'occurrence que le film a été enregistré en studio et que les participants ne se sont pas « vraiment » arrêtés chez le vieux conteur pour « veiller en l'écouter », ne manque pas de provoquer une certaine déception chez les spectateurs, qui tous aimeraient que la scène ait été prise sur le vif... Toutefois, en comparaison avec la chasse aux requins de *L'Homme d'Aran*, personne dans ce film n'a eu besoin de ré-apprendre ou d'acquérir une compétence particulière pour « jouer » à l'écran. Maggie était une célèbre chanteuse traditionnelle et Seánín Tom un conteur tout aussi respecté.

Selon les archives du film d'Harvard, les copies – peu nombreuses – de *A Night of Storytelling* présentes en Irlande ont disparu dans un incendie en 1943. Une copie a pu être « sauvée », qui avait été acquise en 1935 par la Bibliothèque d'Harvard. Celle-ci est restée dans une boîte métallique verrouillée toutes ces années, bien qu'entrée au catalogue papier de l'institution. En 2012, des archivistes de l'université ont trouvé le film et l'ont répertorié dans la base de données en ligne. Cette nouvelle visibilité a permis aux chercheurs de le (re) découvrir.

### Tomás Ó h-Íde (Ihde)

Robert J. Flaherty and Seánín Tom Ó Dioráin:  
Lights, Camera and (Not Too Much) Action.  
City University of New York, 15 mars 2016



### Ruth Schmidt a la parole (Es spricht Ruth Schmidt) d'Adolf Winkelmann

Allemagne, 1968, 13', 16 mm, VOSTF,  
prod. Winkelmann Film, dist. Arsenal

A la fin des années 60, en un temps peu propice aux bonnes relations intergénérationnelles dans la majorité des pays occidentaux, le jeune Adolf Winkelmann demande à sa future belle-mère de parler tout simplement de lui. Il s'est placé debout à côté de la caméra, face à elle, ostensiblement peu amène. Madame Schmidt, sans se démonter, se souvient des a priori avec lesquels elle a d'abord considéré le fiancé de sa fille, ce jeune homme aux lunettes à la mode, cheveux longs et pantalons larges, entreprenant qui plus est des études artistiques, notoirement peu sérieuses. Elle explique ensuite comment son avis a évolué en faisant vraiment sa connaissance. Ce qui fait dire au réalisateur à propos de son film : « On peut le considérer comme la description cinématographique du caractère immuable ou changeant d'une opinion, après confrontation avec l'objet-même de cette opinion. ».



### On Belonging with Chantal Akerman from right to left d'Ibro Hasanovic

Bosnie-Herzégovine, Kosovo, 2016, 19',  
DCP, prod. et dist. Neptune Barbu Films

Lorsque Chantal Akerman et Ibro Hasanovic se rencontrent en 2015, la réalisatrice se remet difficilement du décès de sa mère survenu quelques mois auparavant. Mais entre eux naît une amitié qui s'avère rapidement suffisamment profonde pour qu'elle accepte qu'Ibro filme leur dialogue. Elle y évoque son sentiment d'appartenance (*belonging*) et les multiples occasions où depuis l'enfance il lui a fait cruellement défaut. Elle insiste sur l'importance de son travail de cinéaste – qui pour elle n'en est pas un, mais serait plutôt une chance – et évoque la peur, panique, qui l'étreint à l'idée de ne plus pouvoir travailler. Justesse des mots, vivacité du regard, cette soudaine détresse qui rompt avec le ton enjoué, presque enfantin du reste du film est prémonitoire, bouleversante.

# Séance : Petite enfance, parole et psychanalyse



## Les Oiseaux d'Anatole

des Observatoires documentaires, menés par Périphérie et les professionnelles de la crèche Anatole France de Bagnolet

France, 2018, 55', DCP, prod. Périphérie, Imaginem, dist. Périphérie

Avant d'en faire l'éloge, la parole se construit progressivement chez les tous petits en interaction avec les autres, par imitation, par tâtonnement pour explorer le vaste monde. L'impact de la parole de l'adulte sur le bébé est une réalité quotidienne pour les parents, comme pour les professionnelles de la crèche. Le bébé crée une symphonie de curieux babillages pour tenter d'exister. Comme les oiseaux apprennent à chanter pour communiquer, les sons émis par le bébé se transforment en mots puis en langage articulé : la parole.

**Philippe Troyon**

Responsable de l'Éducation à l'image à Périphérie

Un Observatoire documentaire, mené sur deux années minimum, est une pause dans le temps du travail.

Sur le lieu même où le travail est exercé, les professionnels s'interrogent sur leurs pratiques quotidiennes et sur les outils du cinéma documentaire : comment filmer le réel et sa part invisible, comment filmer l'autre et être filmé soi-même, comment, enfin, filmer la parole et les corps au travail ?

Les Rencontres du Cinéma Documentaire inaugure cette année les « Diffusions et conversations autour d'un film d'Observatoire documentaire », qui vont s'organiser régulièrement sur le territoire national, dans une salle de cinéma, une médiathèque, un centre culturel. C'est une façon de diffuser le documentaire autrement, de créer un échange entre des publics élargis et les professionnels « amateurs » qui ont réalisé un film sur leur travail.



## Troisième printemps d'Arnaud de Mezamat

France, 2016, 80', DCP, prod. et dist. Abacaris Films

La genèse de ce film est une longue histoire. Les images ont été tournées en 1999 et le film a été terminé en 2016 ! Comme assez souvent, les choses naissent d'autres choses. Le point de départ est un ensemble de deux films sur la maltraitance, qui m'ont permis de découvrir une institution magnifique : la pouponnière d'Antony.

Nous sommes allés filmer pendant plusieurs mois ce lieu emblématique dans sa façon d'aborder l'accompagnement apporté aux enfants maltraités ou en carence de soin. Juste après avoir terminé le tournage, le lieu a été fermé et je me suis retrouvé avec une centaine d'heures de rushs qui en racontaient la vie quotidienne. J'ai tout de suite eu l'envie de transmettre et de montrer à quel point cette institution qui n'existe plus avait été précurseur dans sa façon sensible de travailler auprès des jeunes enfants en situation d'abandon à la naissance ou de maltraitance. C'est une approche qui n'est pas sans rappeler les grands lieux de la psychothérapie institutionnelle, La Borde, Saint Alban, etc.

J'ai repris le montage plusieurs fois tout en produisant et réalisant d'autres films. C'est donc très lentement qu'il s'est élaboré pour arriver aujourd'hui à sa forme définitive.

Le film a ensuite été montré dans quelques festivals et j'ai pu constater comment le rapport à la parole et à l'écoute qui y est développé était en mesure de toucher un large public.

**Arnaud de Mezamat**

Séance spéciale – Cinéma du Réel 2017

# périphéries

## Les ateliers des rencontres

Inaugurés en 2017, les Ateliers ont connu un grand succès. Nous proposons donc de continuer cette « formation continue au cinéma documentaire » à l'intention des étudiants, des lycéens et des bibliothécaires/médiathécaires mais toujours ouverte à tous. Une pédagogie résolument contemporaine et du « gai-savoir », en lien avec les évolutions actuelles et s'appuyant sur de multiples exemples de pratiques concrètes.

### Présentation de la programmation

#### « Éloge de la parole »

Comment se prépare une programmation de festival comme celle des Rencontres du cinéma documentaire ? Quels choix réaliser dans l'immensité du corpus des films « de parole » ?

Quelles formes, quelles idées sont explicitement ou implicitement défendues dans et par la programmation ?

**Par Caroline Zéau (maîtresse de conférence à l'Université Picardie-Jules-Verne) et Corinne Bopp (Déléguée des Rencontres), avec des extraits des films programmés.**

### Master-class

#### Nurith Aviv : Le langage, le corps, le cinéma

Le travail de réalisation de Nurith Aviv compose aujourd'hui un ensemble passionnant de films pour qui s'intéresse aux mouvements de la pensée, consciente et inconsciente, que le langage inscrit dans nos têtes et nos corps. Comment compose-t-elle ses films ? Quel chemin emprunte-t-elle pour passer de l'un à l'autre ? D'où lui vient cette capacité à circuler, comme ses protagonistes, entre les langues, les cultures, les religions, avec une liberté vivifiante ? Comment inscrit-elle le politique au sein de ces aventures de pensée et de cinéma ? Ce sont quelques questions auxquelles Nurith Aviv apporte des réponses, dans une master-class ponctuée de nombreux extraits.

**Par Nurith Aviv, animée par Corinne Bopp**

## Projection/débat

Le recueil de la parole  
dans les films d'étudiantsEn partenariat  
avec le Fidé

L'une des préoccupations essentielles du documentaire, recueillir la parole de l'autre, implique de prendre en compte la présence contraignante et tout sauf « naturelle » de la caméra. Se posent également les multiples questions cinématographiques, éthiques, dramatiques, de la restitution de cette parole « vraie ». Comment les étudiant.e.s de cinéma, dans ces premiers films, y apportent-ils des réponses satisfaisantes ? Vers qui tournent-ils. elle. s plus volontiers leur caméra ?

Par **Flávia Tavares (Directrice artistique du Fidé),  
Corinne Bopp et des réalisateur. trice. s des films projetés**

Films de la sélection du Fidé 2018 :

**Dark Waves**

d'Ismaël Joffroy Chandoutis

Le Fresnoy, 21'

À travers le récit de trois personnes, *Dark waves* est une plongée sensorielle au cœur des troubles engendrés par les ondes électromagnétiques, omniprésentes dans nos vies.

**Le Saint des voyous  
de Mailys Audouze**

Ecole documentaire de Lussas, 35'

En interrogeant son père sur son expérience d'enfermement en pénitencier pour enfants entre ses 15 et ses 18 ans, la réalisatrice évoque la résilience et la transmission de ce passé.

**Luiza**

de Caio Bau

Unespar, Brésil, 15'

Luiza est une jeune fille « différente ». Elle a l'âge d'être amoureuse, mais son entourage la surveille. Jusqu'où peut et doit aller ce contrôle ? Filmée par son frère, Luiza s'interroge.

**The Origin of Trouble  
de Tessa Louise Pope**

Netherlands Film Academy, 30'

Dans cette enquête familiale qui redonne la parole à un père absent, la réalisatrice compose des effets de montage simples, drôles et touchants.

## Projection/réflexion

La parole  
du témoinEn partenariat avec les  
Archives départementales  
de la Seine-Saint-Denis et  
le soutien de la DILCRAH

Pour la réalisation de *Cité de la Muette*, premier documentaire consacré à l'histoire et à la mémoire du camp de Drancy, Jean-Patrick Lebel a interrogé longuement Paulette Sarcey-Slifke. Son témoignage in extenso – d'une durée de 2 h 45 – est exceptionnel, tant pour les informations livrées que par la précision de ses souvenirs, son goût de l'exactitude et son sens du récit. Après avoir montré de larges extraits de cet entretien, nous répondons collectivement à cette double interrogation et à cette double nécessité : comment cerner historiquement les évolutions de la parole d'un témoin ? Comment transmettre cette parole irremplaçable à l'heure où disparaissent les tous derniers témoins du plus grand génocide du XX<sup>e</sup> siècle ?

Par **Tanguy Perron (historien  
responsable du Patrimoine  
audiovisuel à Périphérie)**



## Séance : Films d'étudiants

### Mardi soir

de Quentin Berré et Boris Bincoletto

France, 2018, 8', fichier, prod. et dist.  
Q. Berré et B. Bincoletto

Un bar après la fermeture, trois hommes, un mardi soir à Paris. La spontanéité d'un moment d'intimité, où fusent les discussions de comptoir.

### Forum

de Joachim Soudan

Belgique, 2016, 14', DCP, prod et dist.  
INSAS

À partir de paroles réelles, qui sont des prises de position dans les débats qui opposent les internautes, *Forum* met en scène la performance d'un acteur. Dans le rôle de quatre hommes masqués, il expose la manière dont la parole circule, dévoile les interfaces du web et les enjeux apparus en même temps qu'internet lui-même.

### Puisque rien ne dure

de Camille Charrol-Brugel, Chloé Lecci Lopez, Helena Marant et Steffy Troubat

France, 2018, 32', fichier, prod. et dist.  
ESEC

Ils ou elles disent le séisme de leur chagrin d'amour avec une lucidité, un humour ou une rage bouleversants.

# périphérie

# Journée professionnelle

En partenariat  
avec la Procirep,  
société des  
producteurs

## Débat

### Quels enjeux contemporains pour la production documentaire ?

Aux représentants de quatre sociétés de production qui innovent et s'inscrivent pleinement dans le milieu contemporain de la production documentaire, nous demandons d'échanger pratiques et expériences.

Quels enjeux leur semblent aujourd'hui fondamentaux ? Quelles luttes mènent-ils en priorité ? Quelles perspectives d'avenir pour le genre ?

Avec : Damien Froidevaux (Entre2prises), Cécile Lestrade (Alter Ego Production), Raphaël Pillosio (L'Atelier documentaire), Carine Ruzniewski (De Films en aiguille)

## Présentation

### Films de Cinéastes en résidence

Nous organiserons pour la première fois cette année une présentation de projets. Parmi les films accueillis par le dispositif "Cinéastes en résidence" à Périphérie, trois projets en cours de montage sont ainsi exposés, extraits à l'appui, à des diffuseurs, exploitants, distributeurs, producteurs :

#### Hitch, une histoire iranienne

de Chowra Makaremi,  
montage : Nicolas Bancilhon,  
production : Cécile Lestrade  
(Alter Ego)

En 1981, j'ai 7 mois et ma mère, opposante à la République islamique d'Iran, est arrêtée. Elle est exécutée, au cours de l'été 1988. Je tente de dresser la cartographie de cette histoire de violence et de déni.

#### HLM et vieilles dentelles

de Chloé Bruhat  
et Aurore Le Mat,  
montage : Barbara Bascou,  
production : Camille Laemlé  
(Les Films d'Ici)

Quand est créé un habitat collectif autogéré (la maison des Babayagas) à Montreuil, c'est une aventure aussi politique que romanesque.

#### Sankara n'est pas mort

de Lucie Viver,  
montage : Nicolas Milteau,  
production : Eugénie Villette  
(Les Films du Bilboquet)

Suite à la révolution d'octobre 2014, un jeune poète parcourt le Burkina Faso, au cours d'une traversée qui devient voyage initiatique.

Avec : Stéphane Goudet (Cinéma le Méliès), Arlène Groff (Ciné 104), Irène Oger (Docks66), Arnaud de Mézamat (Abacaris films, Film-documentaire. fr), Guillaume Morel (Survivance films), Sylvain Poubelle (Vià Est parisien, Vià Grand Paris), Gaël Teicher (La Traverse)



## Prélude I

En partenariat  
avec la Cinémathèque  
du documentaire  
à la BPI

### Public Hearing de James N. Kienitz Wilkins

États-Unis, 2012, 110', DCP, VOSTF, prod.  
et dist. Automatic Moving Co.

Souvent on choisit de reconstituer des événements dramatiques, des incidents traumatisants, des scènes magnifiques, une révolution, un meurtre ; en résumé, des exemples de ce que les psychanalystes adorent appeler le « réel ».

Ici, ce qui est reconstitué ressort plutôt de la simple réalité : la démocratie dans sa quotidienneté, triviale et facilement assommante. Nous assistons à des échanges où l'ennui le dispute au comique, voire au tragique. Le film se passe dans la modeste ville américaine d'Allegany mais cela pourrait être n'importe où.

Que se passe-t-il au cours de ce Public Hearing, cette « audience publique » ?

Les personnes plaident, débattent et discutent. Le projet d'extension du centre commercial est soutenu par quelques-uns et critiqué par d'autres. Les problèmes soulevés concernent le territoire, les emplois et l'environnement : il s'avère qu'une espèce locale de salamandre appelée « l'alligator

d'Allegany » entre même en jeu. Mais les personnes d'opinions opposées ne semblent pas s'écouter les unes les autres. Appeler cela une audience est paradoxal, aucun n'entend vraiment ce que les autres ont à dire.

Il est généralement attendu d'une réunion publique qu'elle se déroule à la manière d'un débat ouvert, selon l'idée sublimée que nous pouvons avoir d'un forum antique. Dialogue et discussion populaire : en d'autres mots, l'exercice-même de la démocratie. Il est certes donné aux citoyens d'Allegany la possibilité de pointer des inconvénients, de soulever des problèmes puisque les représentants de Walmart sont présents dans la salle. Les autorités locales sont également présentes. Cependant un abysse semble séparer les personnes qui parlent des personnes qui écoutent. Un infranchissable gouffre se creuse sous nos yeux entre les décisionnaires et les autres. Les prises de parole s'en trouvent reléguées à de simples formalités, du spectacle.

En un mot, *Public Hearing* met en relief ce qui se joue dans ce moment de démocratie locale. James Kienitz Wilkins, le réalisateur, ne choisit pas son camp. Se gardant bien de juger, il se place en retrait afin de faire ressortir les aspects comiques et paradoxaux des échanges auxquels il nous fait assister.

En filigrane, il semble suggérer que faire fonctionner une véritable démocratie et organiser un réel événement politique, requiert d'autres conditions. On ne se fait pas inviter à un débat démocratique, on y fait irruption pour s'y exprimer franchement. Cela a lieu quand les personnes délaissent leur statut d'acteur pour celui de participant. C'est à ce moment précis que théâtre et démocratie se rencontrent.

**Mikkel Krause Frantzen**

An introduction to *Public Hearing*  
Université de Copenhague



## Prélude II

En partenariat avec  
la bibliothèque Robert Desnos  
de Montreuil

### Au nom du Père, de tous, du ciel de Marie-Violaine Brincard

France, 2010, 52', fichier, VOSTF,  
prod. Les Films du Sud,  
dist. Documentaire sur grand écran

Le Rwanda est un pays hanté par le silence des morts et de ceux que personne n'entend. Les voix et la présence des témoins s'inscrivent dans cette topographie : entre ce qui est visible, et souvent magnifique, et ce qui se devine, en traces mortifères du passé. Le film tend à rendre tangible cette violence enfouie, qui nous fait soudainement passer de la beauté des sites à l'horreur qui s'y déroula. Si les paysages du film installent ses habitants dans leur cadre de vie et de résistance, ils sont aussi l'espace de leur parole, le lieu où elle peut enfin exister et habiter autrement nos regards. Emergent alors la voix et le visage d'une humanité toujours possible.

**Marie-Violaine  
Brincard**

L'image du film est poignante parce que le temps y est très marqué. Le sens des images est donné dans les longs plans fixes : des paysages, des portraits. C'est un temps presque « aquatique », on le ressent avec les images du lac, ce lac qui amenait les rescapés au Congo. Comment avez vous pensé, réfléchi et trouvé le rythme de ce film qui est très particulier : dense, chargé, et en même temps presque apaisant, comme le calme après la tempête ?

J'ai commencé par passer beaucoup de temps avec les gens que j'ai rencontrés et dans les lieux où je les ai filmés ; c'était indispensable pour questionner leur présent à l'aune de ce qu'ils avaient vécu ; je voulais tenter de comprendre qui ils étaient, comment et où ils vivaient.

C'est avant tout un film de paroles, d'une parole jusqu'à présent inexistante. En choisissant de garder toujours la même valeur de plan durant les entretiens, j'excluais toute possibilité de coupe, tout montage dans leur récit ; pouvait alors s'installer le temps d'une véritable écoute. Leurs voix se prolongent parfois dans les lieux qui les entourent, leurs souvenirs intègrent ainsi la mémoire du Rwanda.

Joseph, Joséphine, Augustin et Marguerite vivent au bord du lac Kivu. Seul Léonard vit dans les terres. Ce lac était donc essentiel à l'histoire du sauvetage, comme à la leur, car il permettait l'issue, l'échappatoire ; beaucoup de rescapés lui doivent d'ailleurs leur survie.

Quant au rythme du film, il devait être à la fois propre à chaque personne, à chaque lieu et s'accorder à l'ensemble. Quand je croyais l'avoir trouvé, je laissais le film reposer et le reprenais quelques jours plus tard. Cette distance me permettait de mieux entendre la respiration de chacun, de repérer les longueurs, les accélérations. J'ai modifié la durée des plans jusqu'au dernier moment.

**Propos recueillis  
par Daniela Lanzuisi**

Journal du réel, Cinéma du réel 2010



## Épilogue

### Les Âmes mortes de Wang Bing

France, Suisse, 2017, 8h 26 mn,  
DCP, VOSTF, prod. Les Films d'Ici,  
CS Productions, Adok Films, Arte France  
Cinéma, dist. Les Acacias

**Sortie en salles le 24 octobre 2018**  
(Les Acacias)

**Comment en êtes-vous venu à vous intéresser à l'histoire de la répression, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, de ceux que le régime chinois appelle « les droitiers » ? Que connaissiez-vous de cet épisode au moment d'entamer l'immense travail de recherche qui a abouti aux *Âmes mortes* ?**

Sans être spécialiste de la question je n'en ignorais pas tout. Je savais, par exemple, que deux frères de mon père avaient été accusés d'être droitiers. La même chose était arrivée à d'autres habitants de mon village. Dès mon enfance, j'ai entendu parler de ce moment particulièrement sombre de notre histoire récente.

Comme moi, beaucoup de gens étaient au courant. On savait qu'il y avait eu une répression, qu'un grand nombre de personnes avait été envoyé en camp de rééducation par le travail pour avoir écrit ou prononcé une simple phrase, pour un détail, parfois même pour rien... Mais on ignorait tout de la vie et de la réalité des camps. L'ampleur des purges nous échappait, le nombre des morts, la dimension nationale du mouvement anti-droitier... Tout n'est pas bien connu. La perspective dont les gens disposaient ne dépassait pas le cadre d'une famille ou d'un village.

**La grande majorité des témoignages réunis dans *Les Âmes mortes* ont été recueillis en 2005. Pour quelles raisons a-t-il fallu attendre une douzaine d'années pour que ce film existe ?**

D'autres projets ont détourné mon attention... Notamment la fiction *Le Fossé*, dont la réalisation est à l'origine de mes recherches sur « les droitiers ».

Sans songer d'abord à autre chose qu'à réaliser ma fiction, je suis parti à la recherche de témoignages de la vie dans les camps. Mais je suis avant tout un documentariste : sans doute est-ce la raison pour laquelle, très vite, il m'a semblé que dans ces récits il y avait un film, ou la promesse d'un film. J'ai donc commencé à réfléchir à la réalisation d'un documentaire qui réunirait le plus grand nombre possible de témoignages des survivants. Et rapidement il m'est apparu qu'il s'agirait d'un projet d'une grande complexité.

Le Fossé a été terminé en 2010. En 2011, après avoir tourné *Les Trois Sœurs du Yunnan* je suis tombé gravement malade et j'ai dû faire une pause. J'ai ensuite tourné *À la folie*, et ce n'est qu'en 2014 que j'ai pu me remettre au travail sur *Les Âmes Mortes*.

**Il est question de trois lieux : Jiabiangou, Mingshui, Xintiandun. Est-il important de les distinguer ou bien font-ils partie d'un complexe unique ?**

Jiabiangou, en tant qu'ensemble de camps situés dans la province du Gansu était constitué de l'unité centrale de Jiabiangou, de Xintiandun, son annexe à environ 7 kilomètres et du camp de Mingshui ouvert dans un second temps, à l'automne 1960, alors que la grande majorité des droitiers de Jiabiangou étaient déjà morts de faim et d'épuisement.

**C'est pourtant ce dernier lieu que vous mettez en avant dès le carton qui ouvre le film : « Mingshui, I ». Pourquoi avez-vous souhaité en parler d'abord alors qu'historiquement son ouverture est la dernière ?**

Pour répondre à cette question, je dois préciser que dans le montage du film j'ai moins suivi l'ordre chronologique des événements que celui des entretiens. Il se trouve que les premiers ont été filmés dans la ville de Lanzhou. Et que cette ville est située à côté du site de Mingshui. Tous les témoignages portaient sur ce lieu-là et c'est pour cette raison que l'on en parle en premier.

La reconstitution chronologique semblait plus logique, et plus claire... Mais elle ne mettait pas assez en valeur ce qui, pour moi, est capital dans les témoignages. Qu'ont en commun tous ces hommes ? Tous ont été accusés d'être « droitiers », tous ont vécu

des choses horribles, inimaginables. Et tous ont en commun, c'est l'évidence, d'avoir survécu. C'est ce qui les distingue fondamentalement des milliers de ceux qui, au contraire, ne sont jamais revenus. Leurs récits sont dès lors très personnels. Ils portent sur la description des camps et sur ceux qui y sont morts, mais ils portent surtout sur ce que chacune de ces personnes a dû entreprendre afin de ne pas mourir, ainsi que sur les injustices qu'elle a eu à subir par la suite en tant que « droitier », jusqu'à ce que la réhabilitation de 1978 ne la lave du soupçon qui continuait de peser sur elle et sur sa famille.

Cela m'a d'abord beaucoup surpris et je dois dire que l'aspect très personnel de ces récits me gênait un peu. J'avais l'impression que je n'étais jamais aussi proche de la vérité que lorsque je me trouvais sur le site des anciens camps, au beau milieu de ces zones vides et désertiques où traînent des os éparpillés, abandonnés sans sépulture depuis des décennies. C'est cette sensation que je voulais retrouver dans les récits et les souvenirs des survivants. Or je ne l'y retrouvais pas, ou pas tout à fait.

**Comment êtes-vous finalement parvenu à combler ce décalage entre la parole des survivants et le silence des morts ?**

Pendant plusieurs années, ce problème m'a obsédé au point de me faire douter de la possibilité de faire exister ce film. Comme souvent, le problème était la solution : j'ai fini par comprendre que ce décalage serait l'objet des *Âmes mortes*. Je me suis rendu compte que ce qui m'intéressait, à travers la mémoire des survivants, était de parvenir à toucher la réalité de ceux qui étaient morts. La réponse ne m'est apparue qu'en 2014. J'avais pris la résolution de réinterroger des témoins rencontrés

en 2005. J'étais décidé à leur poser des questions plus précises sur leurs camarades morts. Mais certains de ces témoins, entre-temps, étaient morts à leur tour. D'autres étaient très affaiblis. Leur mémoire n'était plus celle d'avant. Terrible, cet obstacle s'est avéré, en un autre sens, un atout. L'effort que ces gens, désormais très vieux et à leur tour proches de la mort, faisaient pour se remémorer des choses très lointaines, les visages et les noms de leurs compagnons disparus, était assez beau.

Tout à coup, face à moi, deux rapports à la mort se touchaient : la mort dans les camps et celle due au vieillissement. La seconde est naturelle alors que la première ne l'est pas. Tout en s'opposant, les deux se touchent. Et notamment à l'image. Je pense entre autres au personnage de Zhou Zhinan, que j'ai filmé vieux, dans son lit d'hôpital, maigre et affaibli, parlant d'une voix à peine audible. Ces images semblent illustrer les récits que son frère Zhou Huinan vient de faire, et notamment celui de son compagnon de chambre, mort de faim à Mingshui... J'ai beaucoup de mal à exprimer par des mots ce que j'ai ressenti à ce moment-là. Mais je sais que c'est quelque chose qui m'a beaucoup influencé dans la réalisation des *Âmes mortes*.

**Propos recueillis par Emmanuel Burdeau**

**Festival de Cannes 2018**

**Écrans parallèles – FID Marseille 2018**

**Festival international du film de La Rochelle 2018**

**États généraux du film documentaire 2018**

# Dialogue musical

En partenariat  
avec le Conservatoire  
à rayonnement  
départemental  
de Montreuil

Les élèves de l'atelier cinéma muet de Gwendal Giguelay sont invités à dialoguer musicalement avec des courts métrages, films de la Collection départementale d'art contemporain de la Seine-Saint-Denis.



## Appel à Films

Nous avons fait appel à votre écoute de l'autre et des récits filmés de 2 minutes environ que vous nous avez envoyés sont projetés en début de chaque séance.

## Dans le hall du cinéma,

l'équipe de l'Education à l'image de Périphérie diffuse des dialogues d'élèves du Lycée Jean-Jaurès de Montreuil, en résonance avec leur vision d'Ispahan, lettre persane de Jean Rouch.

## Espace librairie

Vendredi 12 octobre, Frédérique Berthet signe son ouvrage : *La Voix manquante* dans lequel, en partant de *Chroniques d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin, elle donne corps à la voix de Marceline Loridan-Ivens, rescapée de la Shoah et cinéaste.

Edition P.O. L. - Prix du livre de cinéma 2018 (CNC)

## Prix du Public

Les films suivants sont éligibles au Prix du Public

### Au nom du Père, du ciel, de tous

de Marie-Violaine Brincard

### Big Kiss Goodnight

de Dominic Gagnon

### Chambres d'amies

de Raluca Bunescu

### De cendres et de braises

de Manon Ott

### Dialogue avec Joseph

d'Elżbieta Josadé

### The Dreamed Ones (Die Geträumten)

de Ruth Beckermann

### Forum

de Joachim Soudan

### Ils brûlent encore (Essi Bruciano Ancora)

de Felice d'Agostino et Arturo Lavorato

### La Liberté

de Guillaume Massart

### Les Oiseaux d'Anatole

des Observatoires documentaires

### Mardi soir

de Quentin Berré et Boris Bincoletto

### Premières solitudes

de Claire Simon

### Public Hearing

de James N. Kienitz Wilkins

### Puisque rien ne dure

de C. Charrol-Brugel, C. Lecci Lopez, H. Marant et S. Troubat

### Roman national

de Grégoire Beil

### Signer

de Nurith Aviv

### Troisième printemps

d'Arnaud de Mezamat

# Index des films

- 37 Les Âmes mortes
- 28 A Night of Storytelling
- 36 Au nom du Père, du ciel, de tous
- 26 Baby Ghana
- 16 Big Kiss Goodnight
- 25 Chambres d'amies
- 09 Circoncision
- 23 De cendres et de braises
- 24 Dialogue avec Joseph
- 22 The Dreamed Ones (Die Geträumten)
- 11 D'une langue à l'autre
- 33 Forum
- 26 Hommage à Marcel Mauss, Taro Okamoto
- 21 Ils brûlent encore (Essi Bruciano Ancora)
- 27 Ispahan, lettre persane
- 07 Jogo de Cena (Jeu de scène)
- 18 La Liberté
- 30 Les Oiseaux d'Anatole
- 33 Mardi soir
- 20 Odette Robert
- 29 On Belonging, with Chantal Akerman from right to left
- 10 Perte (Vaters Land)
- 16 Pieces and Love All to Hell
- 19 Premières solitudes
- 35 Public Hearing
- 33 Puisque rien ne dure
- 16 RIP in Pieces America
- 17 Roman national
- 29 Ruth Schmidt a la parole (Es spricht Ruth Schmidt)
- 13 Signer
- 12 Traduire
- 30 Troisième printemps

→ Les Rencontres du cinéma documentaire remercient chaleureusement pour cette édition :

Les Archives départementales de la Seine-Saint-Denis – Stephan Bauer – Jordana Berg – Chloé Calvet – Caroline Carré – CNC : Direction du patrimoine – John Cohen (Conservatoire de Montreuil) – Pascale Cosse (Délégation générale du Québec à Paris) – Pauline de Raymond (Cinémathèque française) – Marie-Pierre Duhamel-Muller – Barberine Feinberg, Laurent Pellé (Festival Jean Rouch) – Raquel Freire Zangrandi – Dominique Garnier (Librairie l'Invité à lire) – Marianne Geslin – Gwendal Giguélay – Barbara Goblot – Pascal Goblot – Anne Grèzes – Agnès Jahier – Mark Johnson, Brittany Gravely (Harvard Film Archive) – Renzo d'Orlando – Nathalie Lafforgue – Corentin Loterie – Nicolai Maldavsky – Martine Markovits – Guillaume Massart – Gildas Mathieu – Tanguy Perron – Julien Pornet – Sylvie Pras (Service cinéma – Centre Pompidou) – Chantal Richard – Benjamin Ruey (Visions du réel) – Nathalie Semon (ARTE) – Jérémy Souchal – Sébastien Souchal – Flávia Tavares (FIDE) – Fernanda Tavares, Camila Leal Ferreira (VideoFilmes) – Philippe Troyon – Antoine Vaton – Caroline Zéau – l'équipe du cinéma Le Méliès et toutes celles et ceux qui nous ont aidés et soutenus de mille façons.

# Calendrier des Rencontres du cinéma documentaire

\* Film éligible au Prix du Public

## Lundi 24/09

→ 20 h 00

PRELUDE/HORS LES MURS

Au Centre Georges Pompidou (Paris 4°)  
En partenariat avec la Cinémathèque du  
documentaire à la Bpi

### Public Hearing \*

de James N. Kienitz Wilkins, 110'  
Débat avec James N. Kienitz Wilkins par Skype

Plein tarif 4€/Tarif réduit 2€

## Jeudi 04/10

→ 19 h 00

PRELUDE/HORS LES MURS

À la Bibliothèque Robert Desnos (Montreuil)

### Au nom du Père, du ciel, de tous \*

de Marie-Violaine Brincard, 52'  
En présence de Marie-Violaine Brincard

Entrée libre

## Mercredi 10/10

→ 10 h 00-13 h 00

ATELIERS DES RENCONTRES

### Présentation de la programmation « Éloge de la parole »

par Caroline Zéau et Corinne Bopp

Entrée libre

→ 14 h 30-17 h 30

ATELIERS DES RENCONTRES

### Projection/débat : Le recueil de la parole dans les films d'étudiants

Par Flávia Tavares, Corinne Bopp et des  
réalisateurs. trice. s des films projetés

Entrée libre

→ 18 h 00

SEANCE SPECIALE : FILMS D'ETUDIANTS

### Mardi soir \*

de Quentin Berré  
et Boris Bincoletto, 8'

### Forum \*

de Joachim Soudan, 14'

### Puisque rien ne dure \*

de Camille Charrol-Brugel,  
Chloé Lecci Lopez, Helena Marant  
et Steffy Troubat, 35'

En présence des réalisateurs. trice. s

→ 20 h 00

OUVERTURE

Jogo de cena (Jeu de scène)  
d'Eduardo Coutinho, 105'

## Jeudi 11/10

→ 10 h 00-13 h 00

ATELIERS DES RENCONTRES

### Projection/réflexion :

#### La parole du témoin

Par Tangui Perron

Entrée libre

→ 14 h 30-17 h 30

ATELIERS DES RENCONTRES

### Master-class de Nurith Aviv :

#### Le langage, le corps, le cinéma

Entrée libre

→ 18 h 15

### Traduire

de Nurith Aviv, 70'

En présence de Nurith Aviv

→ 20 h 30

### Perte (Vaters Land)

de Nurith Aviv, 30'

### D'une langue à une autre

de Nurith Aviv, 55'

En présence de Nurith Aviv

## Vendredi 12/10

→ 10 h 00-13 h 00

JOURNÉE PROFESSIONNELLE

### Débat : Quels enjeux contemporains pour la production documentaire ?

Avec Damien Froidevaux (Entre2prises),  
Cécile Lestrade (Alter Ego Production),  
Raphaël Pillosio (L'Atelier Documentaire),  
Carine Ruzsniowski (De Films en aiguille)

Entrée libre

→ 14 h 30-17 h 30

JOURNÉE PROFESSIONNELLE

### Présentation de projets

#### Hitch, une histoire iranienne

de Chowra Makaremi

#### HLM et vieilles dentelles

de Chloé Bruhat et Aurore Le Mat

#### Sankara n'est pas mort

de Lucie Vivier

Entrée libre

→ 17 h 00

HORS LES MURS

À l'École Nationale Supérieure  
des Beaux-Arts (Paris)

### Big Kiss Goodnight \*

de Dominic Gagnon, 62'

En présence de Dominic Gagnon

→ 18 h 30

### Roman national \*

de Grégoire Beil, 63'

En présence de Grégoire Beil

→ 20 h 15

AVANT-PREMIÈRE

### La Liberté \*

de Guillaume Massart, 146'

En présence de Guillaume Massart

## Samedi 13/10

→ 14 h 00

### RIP in Pieces America

de Dominic Gagnon, 62'

### Pieces and Love All to Hell

de Dominic Gagnon, 61'

En présence de Dominic Gagnon

→ 17 h 00

### Signer \*

de Nurith Aviv, 60'

Version sous-titrée SME

En présence d'un interprète en langue  
des signes française

En présence de Nurith Aviv

→ 19 h 00

### Circoncision

de Nurith Aviv, 52'

En présence de Nurith Aviv

→ 21 h 00

AVANT-PREMIÈRE

### Premières solitudes \*

de Claire Simon, 100'

En présence de Claire Simon

## Dimanche 14/10

→ 11 h 00

### Dialogue musical avec les élèves du Conservatoire de Montreuil

Entrée libre

→ 14 h 00

SEANCE SPECIALE

### Les Oiseaux d'Anatole \*

réalisation collective, 55'

### Troisième printemps \*

d'Arnaud de Mezamat, 80'

En présence d'Arnaud de Mezamat,

Philippe Troyon, Marlène Laubier

et Alain Contrepois

→ 17 h 00

### Odette Robert

de Jean Eustache, 54'

→ 18 h 15

SEANCE SPECIALE JEAN ROUCH

### Baby Ghana, 21'

### Hommage à Marcel Mauss.

Taro Okamoto, 17'

### Ispahan. Lettre persane, 40'

Séance animée par Alice Leroy du Comité  
du film ethnographique

→ 20 h 45

### Ils brûlent encore

#### (Essi Bruciano Ancora) \*

de Felice d'Agostino

et Arturo Lavorato, 93'

En présence de Felice d'Agostino

## Lundi 15/10

→ 18 h 45

### The Dreamed Ones

#### (Die Geträumten)\*

de Ruth Beckermann, 89'

→ 20 h 30

AVANT-PREMIÈRE

### De cendres et de braises \*

de Manon Ott, 70'

En présence de Manon Ott

Entrée libre

## Mardi 16/10

→ 19 h 00

### Dialogue avec Joseph \*

d'Elżbieta Josadé, 42'

### Chambres d'amies \*

de Raluca Bunesuc, 35'

→ 21 h 00

CLÔTURE

### A Night of Storytelling

de Robert J. Flaherty, 13'

### Ruth Schmidt a la parole

#### (Es spricht Ruth Schmidt)

d'Adolf Winkelmann, 13'

### On Belonging

d'Ibro Hasanovic, 19'

## Dimanche 28/10

EPILOGUE

→ 10 h 00

### Les Âmes mortes : Mingshui 1

de Wang Bing, 166'

→ 14 h 00

### Les Âmes mortes : Mingshui 2

de Wang Bing, 164'

→ 17 h 30

### Les Âmes mortes : Mingshui 3

de Wang Bing, 176'

En présence de Wang Bing

## Plus de trente ans de soutien à la création documentaire

Grâce à l'appui du Département de la Seine-Saint-Denis, Périphérie soutient la création documentaire depuis plus de trente ans. Outre les **Rencontres du cinéma documentaire** qui se sont développées depuis 1995, 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.

**Le patrimoine audiovisuel** 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.

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

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

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

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

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

Une manifestation de Périphérie, en partenariat avec le Département de la Seine-Saint-Denis.

Avec le soutien de la Région Ile-de-France, la Procirep, société de producteurs, la SCAM et la Cinémathèque du documentaire. Organisé avec le cinéma Le Méliès à Montreuil, avec le concours d'Est Ensemble et de la Ville de Montreuil.

### le méliès

#### CINÉMA LE MÉLIÈS

12, place Jean Jaurès  
Montreuil

Tél. 01 48 58 90 13

M° 9 → Mairie  
de Montreuil

Bus :

102/115/121/122/129/322  
(arrêt Mairie de Montreuil)



**périphérie**  
Centre création cinéma

87 bis rue de Paris  
93 100 Montreuil  
Tél. 01 41 50 01 93  
www.peripherie.asso.fr

ASSOCIATION LOI 1901

#### Présidente

Chantal Richard

#### Directrice

Agnès Jahier

#### Directeur adjoint

Philippe Troyon

#### Service technique

Corentin Loterie

#### Éducation à l'image

Julien Pornet

Antoine Vaton

#### Patrimoine audiovisuel

Tangui Perron

#### Cinéastes en résidence

Gildas Mathieu

#### Les Rencontres du cinéma documentaire

Corinne Bopp  
Olga Nuevo Roa

#### Pour tout renseignement

Tél. 01 41 50 58 27

Mail : lesrencontres@  
peripherie.asso.fr

Site : www.peripherie.asso.fr

f lesrencontresducinemadoc