

rencontres
22^e édition du cinéma
documentaire

du 11 au 17 octobre 2017

Cinéma Le Méliès à Montreuil

www.peripherie.asso.fr



périphérie rencontres sommaire

Cette 22^e édition des Rencontres du cinéma documentaire, Pourvu que ça dure, a été organisée en partenariat avec Le Méliès.

Déléguée générale
Corinne Bopp

Coordination
Olga Nuevo Roa

Stagiaires
Betina Doctors
et Hortense Faure

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

Impression
Saxoprint

p. 01	Éditoriaux
p. 04	Thématique: Pourvu que ça dure <i>Le fil du temps</i> par Corinne Bopp
p. 06	Soirée d'ouverture
p. 10	Invité: Christophe Loizillon
p. 16	Tous les films de la thématique
p. 26	Avant-premières
p. 32	Soirée de clôture
p. 34	Les Ateliers des Rencontres
p. 36	Parcours de productrice: Yaël Fogiel/Les Films du poisson
p. 38	Dialogue musical
p. 39	Prix du public
p. 40	Index des films
p. 41	Calendrier

périphérie rencontres

De dos, la silhouette d'un adolescent s'enfonce dans des décors filmés en plans très larges : terrain de sport, couloirs d'un lycée. La caméra le suit dans un mouvement continu et hypnotique, dans une unité de lieu et unité d'action. **La caméra est avec lui, nous sommes avec lui**, éprouvant le temps réel de l'action et l'espace dans lequel elle se déploie. Dans le film *Elephant*, Gus Van Sant construit une expérience de spectateur, une expérience de la durée et des corps et ce, grâce à l'emploi de multiples plans-séquences.

Nombreux sont ces exemples magistraux qui composent le carrousel infini des plans-séquences de l'histoire du cinéma et se rappellent à nous : le légendaire et fantasmé plan-séquence de *La Corde* d'Alfred Hitchcock, - qui s'avère être en réalité un montage de 11 plans-séquences -, le plan-séquence épique de *l'Arche russe* d'Alexandre Sokourov qui revisite toute l'histoire de la

Russie en 1 h 30, la mise en abîme inaugurale sur le cinéma de Robert Altman dans *The Player*...

Les plans-séquences sont souvent considérés comme le morceau de bravoure des cinéastes, la figure stylistique dans laquelle ils déploient leur virtuosité. Cependant, ils n'atteignent jamais autant leur but que lorsque la prouesse technique s'efface au service du sensible, à la façon dont l'image, le mouvement s'installe, trouve son propre temps, l'accélère ou le décélère.

Cette figure stylistique et la relation particulière qu'elle construit entre le film et le spectateur nous rapproche d'une expérience du réel traditionnellement mise en œuvre dans le champ du documentaire. Ainsi les visages filmés en toute proximité par Alain Cavalier nous font entrer dans leur paysage, l'arrêt sur des parties du corps des films de Christophe Loizillon nous permet de pénétrer dans leurs histoires.

Ce sont donc des journées passionnantes qui s'ouvrent à nous dans le cadre de ces Rencontres du cinéma documentaire organisées par Périphérie, journées où les spectateurs seront sollicités encore davantage, dans une immersion et une émotion cinématographiques renouvelées. Soulignons à ce titre l'expérience rare de la projection du film de Wang Bing, *A l'ouest des rails*, unanimement salué et trop peu diffusé.

Cette année encore, avec Meriem 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

Par les temps qui courent...

Désirer la durée relève aujourd'hui d'une résistance : au formatage télévisuel ; au zapping qui fragmente les corps et la parole ; à la segmentation qui sur internet permet de substituer à la participation du spectateur l'interactivité du gamer. Alors qu'il n'y a pour ainsi dire plus de limites à l'enregistrement continu des images, la « révolution numérique » a fait de la durée une revendication d'arrière-garde.

Simple évolution des usages technologiques ou signe des temps ?

Dans les années 1960, la conquête du plan-séquence était celle du déploiement possible d'une expérience partagée dans le temps et l'espace. Alors que le documentaire classique assumait la séparation entre le filmeur et le filmé (le son et l'image, le tournage et le montage), le cinéma direct revendiquait la coexistence et la perméabilité, la confrontation dans le plan à la complexité du réel. La durée est alors devenue la matière première du documentaire : un bloc d'argile souple qu'il faut manipuler pour lui donner forme.

Et il faut se souvenir que si Jean Rouch en appelait au plan-séquence, c'était pour rétablir dans la continuité le lien entre nous et l'autre

anéanti par l'ordre colonial. Les magasins des premières caméras 16 mm portables allaient lui permettre de participer aux danses de possession et ainsi de saisir « les techniques du corps qui métamorphosent à vue une très douce grand-mère songhay en un très furieux Dongo, génie du tonnerre... ». Il savait que la durée était la condition d'une authentique expérience du politique, en-deçà de tous les discours, qu'elle lui permettrait de percevoir les signes latents du grand retournement annoncé par les Haouka.

Il faut du temps pour voir la complexité des rituels, accompagner la frénésie de la danse et le rythme des tambours ; pour saisir l'attente, les silences et les envolées du langage, percevoir les révoltes intimes et les soulèvements collectifs, les mouvements furtifs de l'histoire. C'est là, dans la confrontation prolongée à ce qui échappe aux représentations médiatiques, que se trouve la possibilité d'une révélation voire d'une transformation, pourquoi pas d'une révolution. Par les temps qui courent, seule la durée nous permettra de capter aux premiers frémissements l'annonce par les Haouka d'aujourd'hui des grands retournements de demain.

Caroline Zéau
Universitaire, secrétaire du Bureau de Périphérie

Pourvu que ça dure

C'est avec émotion que je salue amicalement Michèle Soullignac qui a quitté la direction de Périphérie avant l'été, et que je vous annonce que, après 6 ans de travail commun, Marianne Geslin, la coordinatrice des Rencontres, entame elle aussi un nouveau parcours de vie personnel et professionnel...

Je voudrais de tout cœur la remercier, rendre hommage à son professionnalisme, sa générosité et son écoute. Je sais que, comme moi, tous ceux qui ont fréquenté le festival gardent en mémoire sa présence souriante, dynamique, infatigable.

Nous avons la chance qu'Olga Nuevo Roa ait pu rejoindre notre – modeste – équipe cette année. Beaucoup la connaissent déjà et apprécient son investissement, son énergie et sa bonne humeur, qui placent les Rencontres sous les meilleurs augures...

Cette année, les Rencontres du cinéma documentaire réunissent des films qui s'attachent à rendre sensibles et à travailler le temps, la durée, la figure du plan-séquence. « Pourvu que ça dure » est un titre quelque peu provocant. Il s'agit de proposer des films qui, d'une durée objectivement brève ou longue, ont avant tout une temporalité juste. Car c'est dans une certaine temporalité que peut se développer une relation approfondie à l'autre, que peuvent être accueillis les surgissements du réel, qu'au spectateur, enfin et surtout, est donnée la possibilité d'investir ses émotions, ses pensées.

Le plan-séquence est une des modalités de mise en scène de cette relation au temps. L'exigence qu'il impose nous fera pardonner son côté « m'as-tu-vu », car il demande des cinéastes une virtuosité et un courage assez exemplaires. Mais pour nous, quel plaisir de partager un moment, d'admirer un mouvement d'une vertigineuse complexité, de se laisser gagner par une (ciné)transe !

Voilà ce à quoi nous vous convions, tout au long du festival, dans une programmation qui, fidèle à son habitude, aime circuler entre des formes documentaires singulières, faire la part belle aux écritures contemporaines, mêler des œuvres de réalisateurs confirmés et de jeunes gens moins connus, en donnant à chacun la possibilité de s'exprimer et d'échanger avec le public.

Un public dont nous attendons, avec au moins autant d'impatience que les cinéastes, qu'il donne son opinion et nous fasse part de ses expériences de spectateurs. De sa créativité, également, lorsqu'il est appelé, en amont, à nous envoyer des « Vues Lumière » qui sont montrées en début de séance pendant le festival. À voter, enfin, pour décerner, lors de la soirée de clôture, un prix à son film favori.

Corinne Bopp
Déléguée générale des Rencontres

rencontre thématique

Le fil du temps

C'est en tirant le fil « André Bazin, montage interdit » que la collecte théorique concernant le plan-séquence s'avère la plus fructueuse. La formule est lapidaire et il ne s'agit en aucune façon de la prendre au pied de la lettre. Son déploiement, auquel de très nombreux théoriciens et critiques se sont exercés¹, permet de comprendre ce qui est en jeu dans plusieurs textes du critique et co-fondateur des Cahiers du cinéma. Pour Bazin, le point central est la croyance du spectateur (de documentaire, comme de fiction) que le recours au plan-séquence permet de renforcer, voire de réactiver. Il signale la qualité d'un

tournage qui, en unissant dans le même espace-temps des éléments de l'action, nous y fait croire plus complètement. Pour autant, le plan-séquence n'est aucunement désigné comme supérieur à un découpage classique. Louis Séguin fait ainsi remarquer : « Ce n'est pas

une question de système (en ce sens la pensée de l'un des plus illustres théoriciens du cinéma refuse l'étroitesse menaçante de la théorie) mais de circonstances : « Il faut seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en simple représentation imaginaire ». André Bazin retourne l'espace sur sa géométrie. Il est un étrange et subtil couturier. Il découpe le patron de ce qu'il appellera « la robe sans couture de la réalité ». »²

Jean-Luc Godard, qui, dans sa pratique, réalise de magnifiques plans-séquences, et use également de plans très courts, d'inserts... « répond » et dialogue avec Bazin par le texte presque aussi célèbre « Montage mon beau souci »³. Il y développe l'idée que montage et mise en scène (et découpage) ne sont pas séparables ou plus exactement qu'il est fort dommageable de créer une telle

rupture (le « on sauvera ça au montage » n'étant déjà que rarement de bon aloi). Par cette tentative de réconciliation, il ouvre un nouveau chemin de réflexion : se poser la question du plan-séquence comme appartenant au découpage ou au montage... Évident dans les efforts virtuoses et assez spectaculaires de quelques longs métrages de fiction, y compris les plus récents et les plus « main stream », cela devient plus indécidable en particulier dans l'hypothèse d'un tournage documentaire en vidéo et/ou numérique. Il n'est pas rare, ainsi, que le plan-séquence puisse être une manière de tourner, de laisser les actions se dérouler dans leur continuité, dans des films qui n'en gardent plus (ou très peu) les traces une fois le montage achevé, par exemple chez Nino Kirtadze. À cette étape, le plan-séquence perd (s'il l'avait jamais eu) son statut de « figure de style » pour celui de méthode de travail.

C'est sous cette forme que le cinématographe offre ses premières représentations,

alors que la matérialité de la pellicule dicte sa loi. Les Vues Lumière et les films des premières années possèdent cependant déjà une magie dont je crois qu'elle excède leur statut d'objets historiques. Le fait qu'ils soient réalisés en plan-séquence n'y est pas étranger. Le moment où le spectateur prend conscience que ce qu'il voit a été (ou semble) avoir été enregistré dans un unique plan est un moment où survient une complicité touchante. La fabrication du film s'invite dans l'expérience de la vision, provoquant un léger vertige, comme une traversée du miroir.

En documentaire, le plan-séquence se charge encore de nouvelles caractéristiques. Il accueille, en partage, une expérience du temps, réelle, cette fois, entre les personnes qui sont filmées, celles qui filment et le spectateur. Me revient à l'esprit le début du film de Serguey Dvortsevov, *Le Jour du pain*, où des personnes âgées poussent un wagon sur une voie de chemin de fer. Leur gigantesque effort est filmé en deux plans, de 7 minutes environ

chacun, séparés par un noir, afin que l'action (depuis le détachement de la locomotive, jusqu'à l'arrivée à destination) soit incluse dans la séquence. Le plan est en mouvement mais sa valeur de cadre ne varie quasiment pas. La durée, extravagante, est éprouvante. Mais elle l'est, d'une manière inégale, pour tous les protagonistes au moment de la projection. Difficultés du tournage, pénibilité de l'action filmée et captivité du spectateur se conjuguent en une union qui marque durablement la mémoire de tous ceux qui y ont assisté. Nous nous retrouvons en pleine conscience de notre travail de spectateur, invités à investir ce temps qui nous est (re) donné de la plus belle manière possible.

C'est la même réflexion que mène Christophe Loizillon lorsqu'il explique, qu'avec le plan-séquence d'une durée pourtant modeste de moins de 4 minutes où il filme le peintre Roman Opalka au moment où celui-ci trace le chiffre 4 000 000 sur sa toile, il prend conscience que la pensée des spectateurs se met en

mouvement. Christophe Loizillon va à partir de ce moment, travailler exclusivement à partir du plan-séquence, le nourrissant de multiples récits, documentaires et fictionnels, inventant à chaque fois de nouveaux dispositifs, un nouveau cadre où déployer les relations entre les personnes qu'il filme. Inventant des machines (ainsi ce système de tournage d'un travelling vertical qui se déplace à très petite vitesse) pour son dernier film *Debout(s)* qui renouvelle encore la relation au temps que nous pouvons ressentir et investir. C'est également dans la durée et dans le plan-séquence que se déploie l'attention à l'autre qui contribue si fortement à l'intensité des films de Wang Bing. Sa manière de s'attacher, dans des plans longs, aux mouvements des corps, est une affirmation de résistance à l'indifférence, à la fragmentation, à la distraction ; une façon de lutter contre les sollicitations auxquelles nous sommes, en permanence, exposés, au risque de nous perdre.

Corinne Bopp

1. Notamment : Jean Narboni, *L'artifice en nature*, Trafic n° 100, hiver 2016.

2. Louis Séguin, *L'Espace du cinéma*, Toulouse, Éditions Ombres, 1999.

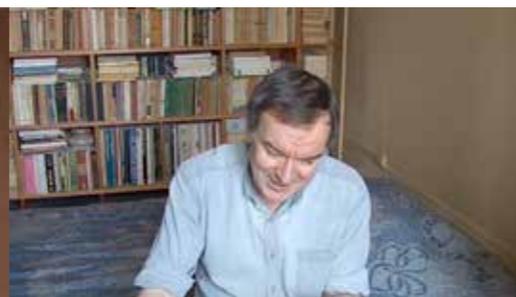
3. Les Cahiers du cinéma n° 65, 1956.

périphéries rencontres

Soirée d'ouverture

Alain Cavalier

Mes rêves sont aussi des films



Six portraits XL : n° 2 Daniel d'Alain Cavalier

France, 2017, 52', DCP,
prod. Caméra One

Daniel écrit de courts textes qu'il interprète lui-même au théâtre. Il est acteur aussi pour le cinéma. Dans sa jeunesse, il a été cinéaste. Chaque jour, dans les cafés, il joue au Rapido et se livre à un passionné grattage des multiples propositions de la Française des jeux.

[Alain Cavalier](#)

Les 2 premiers portraits
de la collection
« Six portraits XL »

Six portraits XL : n° 1 Jacqueline d'Alain Cavalier

France, 2017, 49', DCP,
prod. Caméra One

Depuis quinze ans, je filme Jacqueline chaque fois que, sur la route de ses vacances à La Baule, elle ouvre à Chalonnes la maison de ses parents chéris qui ne sont plus là. Placards, armoires, tiroirs, tout est revisité, elle se souvient... Mais il faut vendre étage après étage... Ça finit par s'entasser dans le grenier...

[Alain Cavalier](#)

Le revoici en pleine forme, à 85 ans, pour montrer une série de six portraits consacrés à six de ses proches, qu'il a filmés, comme d'habitude, sur la durée, certains sur une décennie, avec sa fidèle caméra Sony. Des inconnus (son boulanger, son cordonnier, une vieille amie) ou d'autres qui le sont moins (l'acteur Bernard Crombey, le journaliste Philippe Labro). Tous filmés avec cette proximité et cette profonde humanité qui étaient déjà à l'œuvre dans ses précédents portraits, que l'on pense à ceux réunis dans *Vies* (2000) ou à ceux de la série de vingt-quatre portraits de femmes réalisés pour ARTE il y a près de trente ans. L'occasion de renouer avec Alain Cavalier un dialogue toujours fécond sur son humble métier de « filmeur » et le temps qui passe, inexorablement.

Dans son célèbre texte, *Ontologie de l'image photographique*, Bazin dit : « Le cinéma enclave dans notre vie vivante un morceau de temps mort. » Assumez-vous, comme Bazin l'avait théorisé, votre rôle d'embaumeur ?

Ce qui m'intéresse, c'est le temps mort. J'essaie de faire en sorte qu'il ne meure pas. À l'image de la *Sortie des usines Lumière*, qui a fixé pour l'éternité ces ouvrières qui travaillaient à fabriquer des caméras. J'ai un goût de la vie assez prononcé, du moins dans ses manifestations filmables. J'évite à certaines choses de mourir. Le temps dure un peu plus grâce à ma caméra.

Je comprends très bien ce que voulait dire Bazin. La force de la piété des églises romanes contraste avec l'art gothique. J'ai appris quand j'étais jeune que le gothique flamboyant était une corruption du style roman primitif. On est passé d'un style simple, d'églises de taille modeste à quelque chose de tape-à-l'œil, de plus riche. Le clergé avait beaucoup d'argent à l'époque et voulait impressionner la population. Plus les églises sont devenues hautes, puissantes, politiques, plus ça a dégénéré. Exactement comme le cinéma. Quand on commence à exagérer pour maintenir la clientèle, on perd l'innocence des premiers âges.

Les premiers âges du cinéma, et je n'oublie pas *Le Voyage dans la Lune* de Méliès, ont consisté à prendre des morceaux de réel pour les conserver. Les frères Lumière envoyaient des tas de gens aux quatre coins du monde pour le filmer et en conserver une trace. Une caméra, de la pellicule et ils allaient filmer la Muraille de Chine.

Seriez-vous un opérateur Lumière du XXI^e siècle ?

Absolument. Mais j'ai aussi fait le contraire dans la première partie de ma vie de cinéaste. J'ai filmé des personnes superbes, éclairées par des très bons chefs opérateurs,

avec des scénarios un peu travaillés par des gens compétents pour impressionner la population.

Qu'est-ce qui distingue les six portraits de votre nouveau film des vingt-quatre portraits de femmes réalisés pour ARTE et des quatre portraits réunis dans votre film *Vies* ?

La durée. Quand j'ai fait mes premiers portraits pour ARTE à la fin des années 80, je me méfiais de la télévision qui, petit à petit, donnait de plus en plus

de place à la publicité. Ils m'ont proposé de les faire en treize, vingt-six ou cinquante-deux minutes. J'ai choisi treize minutes pour être sûr de ne pas être coupé par un message publicitaire. Ce qui m'a aussi permis d'en faire plus. Les portraits réalisés pour *Vies* faisaient, eux, entre trente et quarante minutes chacun.

Pour ces nouveaux portraits, je n'ai pas choisi une durée spécifique au départ car ils n'ont pas été tournés pour être

diffusés, montrés, publiés. Ils faisaient partie de mon journal. J'ai réuni des morceaux dans le temps, parfois sur une période de quinze ans, pour en faire un film. Je n'étais à l'aise que dans le format long, à cause de l'abondance de la matière. Ce qui m'a conduit à faire six films de cinquante minutes.

Alain Cavalier, propos recueillis par Jérémie Couston, *Télérama*, 8 juillet 2017



Six portraits XL : n° 3 Guillaume d'Alain Cavalier

France, 2017, 52', DCP,
prod. *Caméra One*

Guillaume, 34 ans, épaulé par sa femme Jasmine, est un boulanger-pâtissier si doué qu'on fait la queue chez eux. Mais le fournil et l'atelier des gâteaux sont étroits. Guillaume cherche un endroit plus grand pour s'épanouir, faire de son nom une référence. C'est un perfectionniste, il visite, rien ne lui convient...

Alain Cavalier



Six portraits XL : n° 4 Philippe d'Alain Cavalier

France, 2017, 50', DCP,
prod. *Caméra One*

Le matin, Philippe, avec son équipe autour d'une table, prépare ses quatre entretiens de l'après-midi. Une comédienne, un écrivain, un homme de théâtre, un boxeur. Chacun est filmé en studio en un seul plan de 28 minutes avec travellings et jeux de miroirs. Pas le droit à l'erreur. Sport de haut niveau.

Alain Cavalier



Six portraits XL : n° 5 Bernard d'Alain Cavalier

France, 2017, 53', DCP,
prod. *Caméra One*

Il est comédien. Sur scène, il joue le rôle, écrit par lui, d'un homme injustement accusé d'avoir abusé d'une fillette, alors qu'il voulait la protéger de la violence de ses parents. Je filme depuis onze ans, d'un foyer rural à un théâtre parisien, en passant chaque année par le Festival d'Avignon. À toutes les représentations, on rajoute des chaises. C'est étonnant. C'est troublant. Bernard suppose que ça sera pareil dans dix ans.

Alain Cavalier



Six portraits XL : n° 6 Léon d'Alain Cavalier

France, 2017, 52', DCP,
prod. *Caméra One*

Cordonnier bourru, fin et sensible, Léon répare les chaussures de son quartier depuis quarante sept ans. C'est une star. Par petites touches, il annonce qu'il prépare sa retraite. C'est la désolation.

Alain Cavalier

Alain Cavalier

Né à Vendôme en 1931, Alain Cavalier intègre l'IDHEC après des études d'histoire.

Il débute sa carrière comme assistant de Louis Malle et se lance dans la réalisation en 1958 avec le court métrage *Un Américain*. Il réalise ensuite quatre longs métrages de fiction.

En 1979, avec *Ce répondeur ne prend pas de messages*, son chemin prend une toute autre direction. Avec l'arrivée des petites caméras vidéos, Cavalier réduit ses équipes techniques, renonce peu à peu à toute action dramatique traditionnelle et se dirige de plus en plus vers le documentaire. De *La Rencontre* jusqu'à ces nouveaux *Six portraits XL*, il s'approche de ses personnages. À ce sujet, le réalisateur confirme « J'en suis arrivé peu à peu à ne filmer qu'au plus près de mon expérience ».

Filmographie sélective

Six portraits XL (2017, 6x50')

Le Caravage (2015, 70')

Cavalier Express (2014, 85')

Pater (2011, 102')

Irène (2009, 85')

Le Filmeur (2005, 100')

La Rencontre (1996, 75')

Libera me (1993, 80')

Portraits d'Alain Cavalier

(1987-1990, 24x13')

Thérèse (1986, 94')

Ce répondeur ne prend pas de messages

(1978, 77')

La Chamade (1968, 105')

Mise à sac (1967, 98')

L'Insoumis (1964, 115')

Le Combat dans l'île (1962, 104')

Un Américain (1958, 17')

rencontres invité

Christophe Loizillon

Les films de Christophe Loizillon obligent notre regard à se poser pleinement sur les choses et à essayer de les comprendre. Ce que donne l'image et qui ne peut pas être écrit à l'avance, c'est une expérience du temps, de la durée, qui rejoint en un sens le silence du recueillement. Un temps en jachère, donné au spectateur qui peut, alors que la narration semble minuscule, s'entendre dire beaucoup par l'image. [Présentation par le coll ge des Bernardins, 2014](#)



Christophe Loizillon est né en 1953 à Gorcy. Il a étudié à Paris,   la faculté de Nanterre où il obtient un Master d'économie en 1976. Il travaille ensuite comme monteur sur les films de Christine Pascal, L os Carax et Alain Corneau. Entre 1985 et 1997 il réalise une série de cinq films, portraits d'artistes et de leur travail : Georges Rousse, Roman Opalka, François Morellet, Eugène Leroy, Felicie Varini. Il crée en 1995 avec Santiago Amigorena sa propre maison de production, Les Films du rat, au sein de laquelle le réalisateur entame une réflexion sur le rapport de l'homme à son corps, *Les Mains*, *Les Pieds*, *Les Visages*, *Corpus/Corpus*, *Les Sexes*, à son environnement, et, plus largement, à l'Autre, *Homo/Végétal*, *Homo/Animal*, * tres vivants*. Ses films sont régulièrement diffusés sur France 2. Parallèlement à son travail de réalisateur, il président l'ACID (l'Agence pour le Cinéma Indépendant et sa Diffusion) de 1999   2002. Il intervient également dans des écoles de beaux arts, de cinéma et des universités.

  partir de 1995 Christophe Loizillon semble avoir trouvé son «  conomie », il est producteur, c'est une volonté de trouver une forme d'indépendance économique et artistique. Cette nouvelle manière de faire des films est étroitement liée à une esthétique filmique, déjà présente dans ses premières œuvres, mais qui va s'affirmer alors ; une économie de plans, souvent fixes, entrecoupés par des noirs de quelques secondes, le souci du détail, de ce sur quoi on ne porte que rarement notre regard. « En marge du système dominant, il réalise des films comme d'autres peignent ou sculptent. Sa démarche s'affirme comme une évidence entre peinture et mouvement, son cinéma nous invite à la contemplation silencieuse des moments de notre quotidien. Comme l'art, le cinéma exigeant et atypique de Christophe Loizillon rend perceptible quelque chose du mystère de notre humanité. Il met en scène des moments de vie simples et souvent inattendus. C'est un peintre-cinéaste du sensible ; il montre, suggère, n'impose rien. Il a un don très rare de savoir parler en images de l'invisible. » (Jean-Michel Cretin)

Comme une grande fresque du vivant, ses films avancent et se répondent ; autant de correspondances possibles que de plans, que de films, que de tableaux, et même si Christophe Loizillon guide le spectateur d'une toile à une autre à travers son œuvre, celui-ci reste libre de s'y promener et d'y tresser sa propre odyssée.



Détail, Roman Opalka de Christophe Loizillon

France, 1986, 24', 35 mm, prod. Les Productions Lazennec, La Sept, France 3 Midi-Pyrénées Languedoc-Roussillon

« Roman Opalka est un peintre singulier qui a bouleversé ma manière de voir l'art et le monde... Pour moi, le cinéma, c'est filmer du temps, essentiellement, et quand un homme comme Opalka qui justement écrit, peint le temps, c'est le plus beau des scénarios ». « Le plan-séquence, je l'ai expérimenté depuis *Détails*, *Roman Opalka*, avec ce travelling quand l'artiste est filmé en train de peindre « quatre millions ». J'avais fait le film pour ce plan du passage des « quatre millions ». C'était un travelling très compliqué à réaliser qui nécessitait la construction de trois planchers et une caméra sur un travelling de banc-titre, pilotée à distance. Mais quand j'ai vu le plan, j'ai perçu que, là, le spectateur pensait. Le plan durait trois minutes quarante, et ça bouillonnait de questions dans sa tête. »

[Christophe Loizillon](#),
[Bref Magazine, né 107, 2013](#)



Les Mains de Christophe Loizillon

France, 1996, 20', DCP, prod. France 2, Agat films & Cie, Les Films du rat, dist. L'Agence du court métrage

« Au début, je voulais filmer le corps de mes amis nus et j'en suis arrivé aux mains. J'ai dit à quelques amis que je devais revenir au cinéma et je leur ai proposé de tourner, en studio et en 35 mm, un plan-séquence de leurs mains, où ils me raconteraient l'histoire de leurs mains. » « *Les Mains* s'est avéré aussi être le début d'un travail cinématographique artisanal sur la métonymie. Comment filmer la partie pour esquisser le tout. Depuis ce film fondateur, chaque plan-séquence imaginé essaie d'être une représentation la plus juste du monde ; chaque film devenant un château de cartes de quelques plans-séquences. »

[Christophe Loizillon](#),
[Bref Magazine, né 107, 2013](#)



Corpus/Corpus de Christophe Loizillon

France, 2008, 26', DCP, prod. France 2, Les Films du rat, dist. L'Agence du court métrage

C'est dans le prolongement de ces portraits morcelés que s'inscrit *Corpus/Corpus*, en introduisant une dimension supplémentaire car, comme l'indique explicitement la graphie du titre, il s'agit cette fois de la confrontation de deux corps, ou plus exactement de leur relation physique, que la simplicité et l'ambiguïté du synopsis résume parfaitement : « Un corps prend soin d'un autre corps. »

Arnaud Visinet, Bref Magazine, 2009

« Ces corps ne sont pas seulement un prétexte à filmer du temps, ils sont la matière, le chair du film. Les corps représentent le temps d'avant le film mais aussi la vie captée, volée par le cinéma durant ces petites minutes de tournage.

Ce que nous croyons filmer de ces corps nous dépassera. Ces corps vont mourir, l'un d'eux est déjà mort et ils seront toujours les personnages de ce film. Personnages incarnés mais sans visage qui nous conduiront conjointement à l'émotion et à la distance »

Christophe Loizillon



Les Pieds de Christophe Loizillon

France, 1999, 37', DCP, prod. Agat films & Cie, Les Films du rat, France 2, dist. L'Agence du court métrage

Reprenant le dispositif de mise en scène de son film *Les Mains*, Christophe Loizillon poursuit son travail sur la représentation du corps. Il entend dans ce film dépasser le cercle de ses amis pour aller à la rencontre de personnes inconnues. Ici, la caméra est un vecteur pour s'ouvrir au monde. Christophe Loizillon a rencontré un berger Peul au Mali, un vieux danseur de Buto au Japon, un chasseur de papillons puis une jeune fille de Yokohama, un Palestinien et une Israélienne, une amie parisienne. Le pied étant le symbole du pas vers l'autre, le film s'ouvre alors sur la parole d'habitants de la terre. Chaque personnage trouve les mots pour dire avec pudeur, mais sans retenue, les sentiments inspirés par ce fragment de notre corps - dévoilant l'empreinte de sa culture ou une histoire très personnelle. La quête du cinéaste par ce voyage aux quatre coins du monde souligne alors la portée universelle du propos.

Présentation par L'institut français,
8 mars 2013



Les Sexes de Christophe Loizillon

France, 2017, 45', DCP, prod. Les Films du rat, dist. L'Agence du court métrage

Les Mains sont nées du désir initial de Loizillon de filmer « le corps de ses amis nus ». Vingt et un ans plus tard, il va finalement filmer leurs sexes :

Christophe: « Cela fait plusieurs années que je veux filmer le sexe des autres. Je ne sais ni pourquoi, ni ce que je cherche à filmer. »

(noir)

Les sexes

(noir)

Bernard

(noir)

Bernard: « Christophe tu m'as demandé de parler de mon sexe. Et j'y ai réfléchi assez longtemps. Bon c'est une chose qui n'est pas très facile à faire. Et puis, je me suis dit qu'en fin de compte une grande partie de ma vie j'avais été plus ou moins poussé par mon sexe. C'est-à-dire que j'ai suivi mon sexe, qui, lui, suivait des femmes, des sexes de femmes. Et c'est de cette façon, qu'en fin de compte, sans vraiment le vouloir je me suis retrouvé à passer de pays en pays pendant toute ma vie. »

Extrait du film *Les Sexes*



Homo/Animal de Christophe Loizillon

France, 2010, 29', DCP, prod. Les Films du rat, France 2, dist. L'Agence du court métrage

Le dispositif demeure identique aux films précédents ; chaque séquence met en scène un animal dans son environnement à travers un plan unique, volontairement étiré pour laisser au regard le temps de scruter, d'évaluer, de se perdre dans l'image, puis imaginer, ressentir et enfin comprendre. L'habileté de Christophe Loizillon réside dans sa capacité à toujours trouver la bonne distance, le cadre juste par rapport au sujet qu'il décrit, plaçant parfois la caméra à hauteur de l'animal pour traduire avec plus d'évidence sa propre vision du monde, ou prenant au contraire le recul nécessaire à l'ampleur de sa présence physique, comme lorsqu'il filme un ours en liberté, ou unerrat dont on collecte le sperme, dans une séquence particulièrement

déroutante. Puis, en rapprochant sa caméra, il change radicalement de point de vue. Ainsi, face au regard attentif et débonnaire d'un chien d'aveugle ou à la déambulation placide de deux escargots sur le bord d'une route, la sphère des humains apparaît alors comme un monde de stridences, d'irruptions, de vitesse et de danger. À l'inverse, c'est tout le mystère de l'âme animale que l'on entrevoit dans l'œil intense et vibratile d'une vache à l'air circonspect, où se mêlent l'instinct, l'atavisme, le réflexe et la pure sensation. De cette confrontation entre les deux règnes naît surtout de l'incompréhension : celle de la bête face au bruit et à la fureur des hommes qui ont asservi la terre entière ; mystère aussi pour l'homme que ce monde étrange et furtif que l'on devine derrière le regard obstinément muet de ces êtres fragiles.

Arnaud Visinet, *Bref Magazine*, n° 95, 2010

Filmographie

- Debout(s)** (2017, 28')
- Les Sexes** (2017, 45')
- 3 Visages** (2016, 44')
- Êtres vivants** (2014, 47')
- Square** (2014, 20')
- Petit Matin** (2013, 34')
- Homo/Végétal** (2012, 25')
- Famille** (2011, 46')
- Homo/Animal** (2010, 28')
- Corpus/Corpus** (2008, 26')
- Les Visages** (2003, 27')
- Les Pieds** (1999, 37')
- Ma caméra et moi** (2002, 85')
- Felice Varini** (1998, 20')
- Les Mains** (1996, 20')
- Le silence de Rak** (1996, 74')
- Eugène Leroy** (1995, 26')
- François Morellet** (1990, 26')
- La Jalousie** (1989, 15')
- Le Panorama** (1987, 25')
- Détail, Roman Opalka** (1986, 24')
- Georges Rousse** (1985, 10')



Debout(s) de Christophe Loizillon

France, 2017, 28', DCP, prod. Les Films du rat, La Région Grand Est et France 2, dist. L'Agence du court métrage

Sur les deux bouts...

Cet état des lieux de ces différents métiers/fonctions définis par la position debout est à la fois une réflexion autour du travail et du corps et une expérience du temps cinématographique pour le spectateur. Il est aussi le désir de confronter le sociétal à l'humain et le corps astreint à la représentation sociale à la nudité du visage.

Loin d'une revendication morale du sens du mot « debout », symbole souvent de l'honneur, du courage, du patriotisme, de l'érection de l'homme... le film s'oriente plus

vers son sens étymologique : être sur un des deux bouts qui exprime un équilibre incertain, une modestie mais aussi l'affirmation d'être en vie, sur pied hors du lit.

En ce sens, ces 6 métiers exercés, sur les deux bouts, sont-ils peut-être des représentants cinématographiques du travail, des images, des simulacres, des postures de l'autorité (le vigile), de la dignité (le sdf), de la loi (la gardienne de la paix), de la vertu (la prostituée), de l'art (le modèle vivant), de la prohibition (le dealer).

Le sens du travail dans nos sociétés est aujourd'hui une question centrale et politique. *Debout(s)* questionne la place de l'homme et de son corps dans cette organisation du travail.

Avec ces quelques portraits, j'essaie de confronter ce corps social debout à l'infinitude de ce visage. Le film oppose le corps astreint à la

représentation sociale dans sa finitude, son apparaître, le corps façonné au dénuement du visage, sa nudité et son infinitude.

Mais aussi le film essaye de révéler comment nous ne voulons pas voir le visage de l'autre, nous ne voulons pas le recevoir. Nous ne voulons pas en avoir la responsabilité. Le dénuement de ce visage nous est offert, c'est un cadeau dont nous ne voulons pas. La pensée d'Emmanuel Levinas sur le visage pourrait être la marraine de ce film. Emmanuel Levinas décrit l'épiphanie d'un visage comme d'emblée éthique. Il affirme l'infinitude du visage, son irréductibilité. Le visage est l'immensité d'un être humain, son histoire, son existence, sa généalogie. L'enjeu (désir utopique) de ce film est de transmettre l'infinitude de ce visage filmé.

Christophe Loizillon

Wang Bing

Soirée en partenariat
avec ARTE

20 ans LA LUCARNE

Fenêtre ouverte sur
vingt ans de création

Espace unique de la
télévision française,
ouvert aux écritures
tranchées du documentaire,
La Lucarne fête cette
année ses 20 ans.

Voilà vingt ans que sur ARTE, une fois par semaine, la singularité existe et résiste à travers une petite fenêtre restée ouverte tard dans la nuit : *La Lucarne*. Vingt ans que les écritures les plus aiguës s'y donnent à voir et à entendre.

Ici sont accueillis tous les talents du monde, toutes les expressions documentaires, sans condition de format ni de genre. Que l'on soit reconnu ou jeune cinéaste, que l'on flirte avec le cinéma expérimental ou avec la fiction. *La Lucarne* s'ouvre aux visions intimistes ou plus formalistes, qu'il s'agisse de romance ou d'une déconstruction de l'Histoire en manipulant les archives. Le réel peut ainsi être provoqué par des dispositifs ou être approché plus frontalement.

Wang Bing y filme autant les longues heures de travail à la chaîne – couture, repassage, pliage, étiquetage, emballage – que la vie des ouvriers dans les dortoirs inhospitaliers loués par leurs employeurs. S'il ne réalise pas à proprement parler une enquête sur leurs conditions de travail, son documentaire ample, tissé de plans-séquences et de longs échanges entre ouvriers, les révèle subtilement, petit à petit. La caméra capte les discussions quotidiennes sur les tarifs, les problèmes de paiement, les horaires éreintants, ou les cadences imposées par des patrons souvent mauvais payeurs. L'alcoolisme, aussi, et la tentation grandissante, pour

Chacun trouve une place, du moment qu'il interroge ou bouscule nos modes de représentations, nos manières de voir.

PRÉCIEUX CINÉMA

En vingt ans, *La Lucarne* a accompagné des maîtres du cinéma documentaire, Chris Marker, Alain Cavalier, Stephen Dwoskin et fait émerger de nouveaux talents, comme Naomi Kawase, Claudio Papienza, Lech Kowalski, Péter Forgács, Ben Russell, Wang Bing, Pippo Delbono, Yervant Gianikian et Angela Ricchi Lucchi, Yuri Ancarani, Bill Morisson, Natacha Nisic, Boris Mitic, et bien d'autres cinéastes qui ont pu ainsi pointer le bout de leur nez et laisser leur empreinte via *La Lucarne*.

Attentive et ouverte sur le monde de la création *La Lucarne* continue d'accueillir les œuvres de jeunes auteurs, les encourageant ainsi à poursuivre l'histoire de ce précieux cinéma.

de plus en plus d'ouvriers, d'abandonner la confection pour se lancer dans la vente pyramidale, dangereux miroir aux alouettes. Les plans s'étirent, laissant la vie se dérouler dans ses détails les plus triviaux et les personnages émerger lentement. Le choix de la durée dit le temps qui passe, aspect essentiel de la vie de ces travailleurs éloignés de leurs proches, rivés à leurs téléphones.

Marie-Hélène Soenen, *Télérama*,
9 juin 2017



Argent Amer se présente comme le premier volet d'un projet plus ample d'enregistrement des classes laborieuses chinoises, toujours en prenant le Yunnan pour point de départ. Son producteur, Vincent Wang, raconte ainsi que Wang Bing a eu la curiosité d'investir la ville-atelier de Huzhou, à 200 km de Shanghai, pendant le tournage des *Trois sœurs du Yunnan*, quand il voyait des jeunes aux cheveux bariolés et aux belles voitures revenir dans leur famille comme on rentre d'Amérique. Alors il est allé voir le prix à payer pour exhiber ces signes extérieurs de richesse. Ses sept opérateurs et lui ont investi Huzhou pendant 2 ans, accumulé 3 000 heures de rushes, examiné chaque soir les séquences enregistrées pour écrire le film en même temps qu'ils

le tournaient, afin de savoir quelle personne il fallait continuer à suivre, quelle autre avait été découverte, qui pouvait-on laisser sortir de l'histoire. Cela fait beaucoup de monde... surtout si l'on imagine la toile, le réseau immense de personnes qui rayonne d'un endroit aussi exigu.

Un vertige imaginaire relayé par un autre, quand la caméra prend l'air (et quand c'est le cas chez Wang Bing, c'est toujours une sorte d'épiphanie, digne d'une sortie de la caverne platonicienne même si elle ne rend pas caduque ce que nous voyons à l'intérieur) et qu'un plan d'ensemble profite enfin du format large pour montrer l'enfilade sans fin d'ateliers, identiques à celui dont nous sortons, briller dans la nuit.

Il demeure une certaine beauté dans l'enfer, même dans cet enfer pour jeunes travailleurs, cette nuit rendue éternelle par le calfeutrage des fenêtres et l'invariable éclairage au néon - il y a toujours quelqu'un qui dort, quelque part, et on se demande si la réalité n'est pas le cauchemar de ce dormeur. Contrairement à l'asile de *À la folie*, ici la prison est choisie, que l'on peut quitter ou dont on est chassé sans ménagement faute de rendement suffisant. Nous nous disons alors que s'il est préférable pour nos héros d'être ici plutôt qu'ailleurs, c'est que l'ailleurs doit être sacrément désespérant.

Christophe Beney, *Accreds.fr*,
27 novembre 2016

Argent Amer de Wang Bing

France, Hong Kong, 2016, 152', DCP,
prod. House on Fire, Gladys Glover Films,
Chinese Shadows, ARTE France, dist.
Les Acacias

Sortie en salles le 22 novembre 2017

Le cinéaste Wang Bing s'intéresse au quotidien des ouvriers du textile de Huzhou, près de Shanghai, massivement venus du Yunnan pour tenter leur chance dans l'un de ses dix-huit mille petits ateliers de confection.



À l'ouest des rails de Wang Bing

Chine, 2004, 556', Beta Num, prod. Hubert Bals Fund, Wang Bing Film Workshop, dist. Ad Vitam

D'ici un siècle, quand la Chine aura fini de s'éveiller aux lois du marché de telle sorte que l'ultralibéralisme américain pourra aisément passer pour une utopie socialiste, les historiens du futur trouveront dans le cinéma chinois deux œuvres qui auront su donner forme aux profondes mutations ayant mené, à partir de la fin du XX^e siècle, à cet état de fait. La première, sous le signe de la fiction, est celle de Jia Zhang-ke (*Xiao Wu*, *artisan pickpocket*, *Platform*, *Plaisirs inconnus...*). La seconde, sous le signe provisoire du documentaire, est *À l'ouest des rails*, de Wang Bing.

Les historiens du cinéma verront dans ce dernier non seulement une œuvre majeure de cet art ancien, mais encore un des films qui auront su reconduire et renouveler de la manière la plus significative les enjeux collectifs dudit art dans une technique d'enregistrement et un format nouveaux – le *digi beta numérique*.

Voilà pour le futur, avec lequel on s'arrange d'autant plus facilement qu'il a la politesse de ne jamais vous contraindre au dédit.

Fruit d'un tournage de plus de deux ans durant lequel le cinéaste a partagé au jour le jour la vie de ses sujets, *À l'ouest des rails* est donc consacré à la dislocation d'un gigantesque complexe industriel situé dans le nord-est de la Chine, à Shenyang. C'est l'aboutissement de

ce processus que filme Wang Bing de 1999 à 2001, en superposant à cette chronique de fin d'un monde un enjeu proprement esthétique : requalifier le passage de l'argentique au numérique comme la transformation d'une forme épique à une forme élégiaque du cinéma, plutôt que comme le déplacement de sa vocation du collectif vers l'intime.

La longueur du tournage, l'ampleur du matériau récolté, la nécessité d'accompagner dans la durée ce processus aux conséquences humainement désastreuses le conduisent à monter son film en trois parties, en un feuilletage dont chaque strate témoigne d'un autre niveau de récit.

À l'instar de ce que fit récemment Lucas Belvaux pour sa trilogie, les trois films

recouvrent la même période, se déroulent dans le même cadre, racontent la même histoire, mais selon des points de vue et des personnages tout à la fois différents et complémentaires. L'univers esthétique de Wang Bing n'en serait pas moins à chercher sur une hypothétique ligne de fuite qui relierait, sous le signe de la perte, Visconti à Pedro Costa, dans l'évident cousinage des grands survivants de la glaciation soviétique que sont Alexandre Sokourov, Béla Tarr ou Sharunas Bartas.

On s'étonnera sans doute que les données statistiques, économiques ou politiques soient ici réduites à leur strict minimum. Pas davantage d'entretiens ni de voix off explicative. Cette indifférence assumée à l'instrumentalisme pédagogique et à la maîtrise du discours, qui sont encore la loi du genre, permet à ce documentaire d'atteindre un autre horizon, celui d'une étrangeté d'ordre fantastique, d'une expérience sensorielle, d'une vitalité poétique née de la ruine.

La composition plastique, la recherche d'une justesse de point de vue sur les personnages, l'interrogation sans cesse renouvelée des conditions qui président dans une situation donnée au rapport des sujets filmés avec l'espace et le temps, le montage entre eux de ces éléments, en un mot la mise en scène, sont ici les soucis et les outils prépondérants du cinéaste, qui atteint, grâce à eux, avec infiniment plus de pertinence et de fulgurance que s'il l'avait posée comme préalable, le cœur de la question politique.

Celle-ci ne concerne pas seulement la fin d'un système qui serait celui du productivisme socialiste chinois.

La grande force de ce film résolument tourné du côté des hommes, de leur souffrance comme de leur résistance, est qu'il emporte avec lui toute l'histoire du XX^e siècle, qui aura été, comme jamais dans l'histoire humaine, celle de l'asservissement et de l'anéantissement industriel de l'homme par les systèmes. Et lorsqu'à cette dimension tout à la fois artistique et politique s'ajoute une aura mythologique – la lutte immémoriale des hommes contre l'indifférenciation de la matière –, force est d'admettre qu'on a bien affaire à un chef-d'œuvre.

Jacques Mandelbaum, *Le Monde*,
14 avril 2004
Sélection *Berlinale 2002*

Wang Bing

Né en 1967 et formé aux Beaux-Arts de Luxun puis à l'Académie du Film de Pékin, Wang Bing travaille d'abord comme photographe puis comme cameraman sur des tournages de films pour la télévision, avant de s'engager dans une œuvre cinématographique personnelle. La durée exceptionnelle de certains de ses documentaires, la radicalité de ses choix cinématographiques et la force des propos de ses films lui ont rapidement valu, dès la sortie occidentale de *À l'ouest des rails* en 2004, une reconnaissance internationale.

Pour Wang Bing, le cinéma est là comme expérience d'un réel donné à partager, à interroger. La position, si elle n'est pas militante, est pourtant hautement politique. Ses films sont d'ailleurs interdits de projection publique en Chine. Mais Wang Bing ne revendique pas le droit d'être montré officiellement dans son pays. Seule le préoccupe la possibilité, précieuse et fragile, de filmer et de travailler aussi librement que possible.

Caroline Renard,
Wang Bing : Un cinéaste en Chine aujourd'hui,
Éditions Presses Universitaires de Provence, 2014

Filmographie sélective

- Mrs. Fang** (2017, 86')
- Argent amer** (2016, 152')
- Ta'ang** (2016, 148')
- Les Trois soeurs du Yunnan** (2012, 153')
- Le Fossé** (2010, 113')
- L'Homme sans nom** (2009, 97')
- L'Argent du charbon** (2009, 53')
- Crude Oil** (2008, 840')
- Brutality Factory** (2007, 16')
- Fengming, chronique d'une femme chinoise** (2007, 186')
- À l'ouest des rails** (2004, 556')

Emily Richardson

En partenariat avec Light Cone

Une soirée consacrée au travail de la cinéaste expérimentale anglaise Emily Richardson.

Emily Richardson est née en 1971. Elle a fait des études d'art à l'Université du Middlesex et de cinéma au San Francisco Art Institute. Depuis les années 2000, son travail est montré par de multiples galeries et musées, notamment : le Barbican Cinema à Londres ; le Centre Pompidou ; l'Anthology Film Archives à New York ; la Tate Modern et la Tate Britain à Londres ; le Musée d'Uppsala en Suède. Ainsi que par les festivals de Venise, Édimbourg, Londres, Rotterdam et New York.

C'est LUX, à Londres, et Light Cone, à Paris, qui en assurent la distribution.

Emily Richardson travaille principalement en 16 mm, pour le mono et multi écran, usant souvent avec maestria du time-lapse. C'est grâce à cette figure et parce qu'elle ménage également des rapports d'échelle étonnants, qu'elle transforme un tournage documentaire en une proposition résolument singulière et poétique. Le temps se concentre ou se dilate, d'un cadre inhabituel, d'apparitions furtives, de silhouettes esquissées naissent, sans parole, histoires et destins.

Dans le même esprit, le travail du son, mené en étroite collaboration avec des musiciens qui sont ses complices récurrents, nourrit la mise en scène de sa relation, subjective et unique, aux lieux qu'elle filme. Ceux-ci sont souvent en transition et couvrent une gamme de paysages extraordinairement diversifiés : rues de l'East End, forêts, champs de pétrole de la mer du Nord, blocs d'habitation d'après-guerre, cinémas vides et installations militaires rescapées de la Guerre froide...



The Picture House

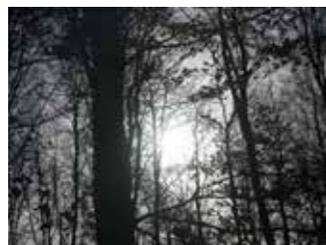
Royaume-Uni, 2010, 4'

The Picture House fait partie de The Cinema Series, films en plan-séquence tournés dans des cinémas indépendants. « Au moment où la projection numérique vient remplacer le 35 mm, j'ai voulu saisir ce qu'est l'expérience d'aller au cinéma. » **Emily Richardson**

The Futurist

Royaume-Uni, 2010, 4'

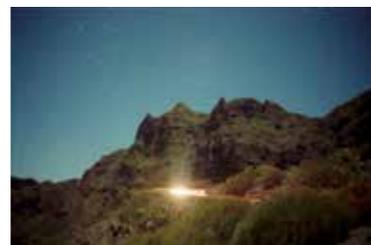
The Futurist est un condensé de l'expérience du visionnement d'un film, un seul plan animé à 360° dans un cinéma vide des années 1920 où le son se fait cacophonie des projections passées.



Aspect

Royaume-Uni, 2004, 9'

En condensant en quelques minutes ce qu'elle a filmé d'une forêt sur une année, Emily Richardson crée un jeu de lumière, de couleur et d'ombre, onirique et abstrait. Au son, Benedict Drew reconfigure les enregistrements de la nature en une partition également ambiguë.



Redshift

Royaume-Uni, 2001, 4'

En jouant notamment sur les vitesses de prises de vue, les mouvements imperceptibles de la formation des motifs météorologiques, de la course des étoiles ou encore de l'illumination d'un bâtiment, nous devenons visibles. Alors que la bande-son révèle les éléments autrement inaudibles de l'atmosphère terrestre.



Petrolia (version multi-écran)

Royaume-Uni, 2005, 8'

Le film observe l'architecture de l'industrie pétrolière le long de la côte écossaise, consigne ses activités industrielles : les immenses plateformes glissant sur la mer, la danse des grues de chantiers navals dans le port de Glasgow. Le jeu des échelles, des temporalités, la bande-son électronique projettent dans le doute la réalité visible.



Nocturne

Royaume-Uni, 2002, 5'

Nocturne est tourné entièrement de nuit dans les rues désertes de Londres. Aux alentours de l'East-End et sur les docks, dans des endroits hantés par un passé lourd de secrets. C'est là qu'Emily Richardson, attentive au moindre changement de lumière, aux ombres sourdes, traque les fantômes de la ville.



Block

Royaume-Uni, 2005, 12'

Du jour à la nuit, les espaces intérieur et extérieur d'une tour d'habitation londonienne des années 1960 sont scrutés, comme depuis le bureau des gardes de sécurité. Des récits s'esquissent et s'interrompent brutalement, des gens se croisent et disparaissent, laissés libres de mener leur existence, hors-champ.



Cobra Mist

Royaume-Uni, 2008, 7'

Cobra Mist explore la relation entre le paysage d'Orford Ness et les traces laissées par son histoire militaire. Ce qui y a pris place, toujours régi par le secret militaire, ne sera révélé qu'au fil du temps. Restent les bâtiments, qui, abandonnés à leur détérioration, contribuent à charger l'atmosphère du lieu.



L'Immense retour (Romance)

de Manon Coubia

Belgique, France, 2016, 14', DCP, prod. VOA Films, Les Ruines de Carthage, CBA, Le Fresnoy, dist. CBA

Pourquoi avoir voulu faire un film sur le corps d'un homme rendu par la montagne ?

Le récit s'inspire d'une histoire de famille, un fantôme resté tabou et comme tous les fantômes un jour ils reviennent. Ainsi ce grand-oncle disparu un jour de 1957 a basculé dans la légende familiale.

Le texte est-il de vous ?

Le texte reprend le fil d'une ascension réelle que j'ai romancée et nous immerge ainsi d'emblée dans la partie contée du film, comme on rapporte un récit d'aventure le soir à la veillée.

Que dit votre film de l'amour ?

De la mort ? Du temps qui passe ?

De l'attente ?

Une image forte s'est également imposée au désir de ce film : l'alpiniste anglais Georges Mallory réapparut à la surface de l'Everest après plusieurs décennies, conservé dans sa jeunesse. Je repensais à ce grand oncle, à sa veuve. La montagne pourrait lui rendre la jeunesse d'un mari conservé dans le temps. La réapparition de Mallory me confirmait cette éventualité aussi merveilleuse qu'effrayante.

Le film travaille donc une image obsédante, improbable, celle d'un amour revenu intact après soixante-dix

années d'absence. « L'immense retour » c'est aussi un clin d'œil à cet « Éternel Retour » celui des amants mythiques. Le cinéma permet la résurrection. Il peut déjouer le temps, les temps. Le temps linéaire, vertical, les temps mythiques. Le cinéma, sa chimie, c'est aussi l'empreinte du temps à l'œuvre. Une apparition. Une désagrégation. Le choix de la pellicule s'est donc imposé pour raconter/éprouver cette histoire. Par opposition, les time lapses, procédé photographique numérique, image par image, créent le mouvement de cette lente mutation des glaciers dans un temps de prise de vue paradoxalement figé.

Entretien avec Manon Coubia,

Risc festival, 10e édition, 2016

Pardino d'Or - Locarno 2016



Berlin 10/90 de Robert Kramer

France, 1990, 64', DCP, prod. La Sept, dist. Documentaire sur grand écran

Un Guerrier

Dans *Berlin 10/90*, Kramer livre en commentant la structure de son film une profession de foi qui vaut pour l'ensemble de son œuvre : « Peut-être que le temps est continu, mais nous le brisons en une explosion de particules, bondissant entre intérieur et extérieur. Je déteste dissimuler tout ça. Je déteste cette fausse fluidité. Cette illusion de « ça se produit », « ça coule », « je me trouvais là par hasard » ». *Berlin 10/90* répondait à la commande d'ARTE de réaliser un plan unique d'une heure. Rien de plus contraire à son cinéma que l'idée d'un Kramer marchant et filmant pendant une heure dans les rues de Berlin, d'un cinéaste à la rencontre en direct du réel

et de ses accidents. Kramer s'essaie pourtant à l'exercice, mais il s'ennuie et interrompt les plans après dix minutes. Pour respecter la commande, il doit ruser, retrouver de la construction, injecter du discontinu dans l'écoulement. Il s'enferme alors dans sa salle de bains et divise l'espace en deux : d'un côté une chaise, sur laquelle il peut s'asseoir face à la caméra, de l'autre un téléviseur qui diffuse un montage des plans avortés. Kramer improvise les allers-retours de la caméra d'un site à l'autre, et règle son monologue sur l'enchaînement des fragments télévisés. L'espace clos s'ouvre sur de multiples dehors, des bribes de temps passé brisent la continuité du présent, l'enregistrement n'est pas tant celui d'un temps fluide que d'une pensée à plusieurs vitesses, succession de courts-circuits, digressions, rebonds et suspensions.

Crâne rasé et marcel kaki, Kramer s'est donné l'apparence d'un guerrier.

Il conclut son monologue en répétant : « Perhaps I filmed to fight against... », sans dire contre quoi. Il est facile de compléter. Faire un film, pour Kramer, c'est se battre contre le dogme de l'objectivité du réel, socle commun à la vision du monde conservatrice et à la doxa du cinéma, notamment documentaire, comme enregistrement du même « réel ».

Au-delà de ses engagements successifs, ce combat désigne la forme même de la vie de Kramer, sa façon d'être au monde, dont le cinéma ne fut qu'un mode privilégié. Si peu d'œuvres ont été aussi essentiellement politiques que la sienne, ce n'est pas parce que chaque film se battrait pour ou contre une cause ou un ennemi, mais parce que leur forme et leur méthode sont celles d'une guerre perpétuelle. Guerre, violente ou non, de la puissance de la pensée contre la tyrannie du fait.

Cyril Neyrat, Cahiers du cinéma n° 610, mars 2006



Les Tambours d'avant : Tourou et Bitti

de Jean Rouch

France, 1971, 12', DCP, prod. Films
du jeudi, Comité du film ethnographique,
CNRS,

Prêt de la copie : CNC – Direction
du patrimoine

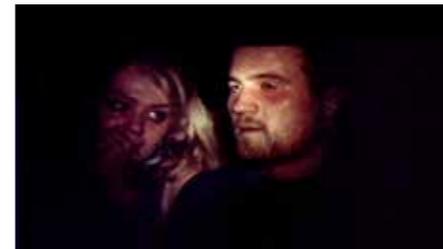
La mise en scène de la réalité
et le point de vue documentaire
sur l'imaginaire

Pour moi, cinéaste et ethnographe, il n'y
a pratiquement aucune frontière entre
le film documentaire et le film
de fiction. Le cinéma, art double, est
déjà le passage du monde du réel au
monde de l'imaginaire, et l'ethnogra-

phie, science des systèmes de la pensée
des autres est une traversée permanente
d'un univers conceptuel à un autre,
gymnastique acrobatique où perdre pied
est le moindre des risques. Déjà dans
le tournage d'un rituel (par exemple :
une danse de possession chez
les Songhay ou des funérailles chez
les Dogons) le cinéaste découvre une
mise en scène complexe et spontanée
dont il ignore la plupart du temps qui
est le maître d'œuvre ; est-ce le prêtre
assis sur son fauteuil, est-ce le musicien
nonchalant, est-ce le premier danseur
au fusil ? Mais il n'a pas le temps
de chercher ce guide indispensable s'il
veut enregistrer le spectacle qui
commence à se dérouler et qui ne
s'arrêtera plus, comme animé de son
propre mouvement perpétuel. Alors
le cinéaste « met en scène cette réalité »,

improvise ses cadrages, ses mouvements,
ou ses temps de tournage, choisit
subjectif dont la seule clé est son inspi-
ration personnelle. Et, sans doute, le chef
d'œuvre est atteint quand cette inspi-
ration de l'observateur est à l'unisson
de l'inspiration collective qu'il observe.
Mais cela est si rare, cela demande une
telle connivence, que je ne peux
la comparer qu'à ses moments excep-
tionnels d'un jam session entre le piano
de Duke Ellington et la trompette
de Louis Armstrong, où les rencontres
fulgurantes d'inconnues dont André
Breton nous fit parfois le compte-rendu.
Et s'il m'est arrivé une fois de réussir
ce dialogue, par exemple dans *Tourou
et Bitti*, plan-séquence de dix minutes
sur une danse de possession, j'ai encore
en bouche le goût de cet effort, et du
risque tenu de ne pas trébucher, de ne
pas rater mon point et mon ouverture
d'objectif, d'être moi-même nageant
le plus lentement possible, ou plutôt
volant derrière ma caméra soudain aussi
vive qu'un oiseau ; sans cela, tout était
à recommencer, c'est-à-dire tout était
à jamais perdu. Et quand épuisés par
cette tension et cet effort, Moussa
Hamidou a reposé son microphone
et moi ma caméra, nous avons eu l'im-
pression que la foule attentive, que
les musiciens, et même ces dieux
fragiles qui dans l'intervalle avaient
hanté leurs danseurs tremblants, avaient
compris le sens de notre quête et en
applaudissaient la réussite. Et c'est sans
doute pourquoi je ne peux expliquer
ce type de mise en scène que par
le terme mystérieux de « ciné-transe ».

Jean Rouch, Paris, mars 1981



Black and White Trypps Number Three

de Ben Russell

États-Unis, 2007, 12', fichier, prod. Ben
Russell, dist. Light Cone

Ben Russell décrit sa série de *Trypps*
comme « une étude en cours sur
la transe, le voyage et l'ethnographie
psychédélique ». Ces films composent
une sorte de constellation qui explore
le voyage concret et métaphorique
des expériences au-delà du rationnel.
Ainsi *Trypps Number Three* transpose
la transe rituelle des Haouka,
documentée par *Les Maîtres fous* de Jean
Rouch, au concert de Lightning Bolt, où
les corps rapprochés, s'agitent au
rythme du Noise Rock et sont dévoilés par
la lumière de la scène – une esthétique
qui rappelle celle du Caravage ou
de Garrel. Sous cet éclairage et dans
la durée du plan, on ne perçoit plus
de ces corps que des bribes distinctes
de gestes et de mimiques. Puis, le film se
replie mystérieusement sur lui-même :
l'image (grâce au ralenti) et le son
(grâce aux drones de Joseph Grimm)
achèvent ce mouvement vers l'extase.

Mubarak Ali, supposedaura.blogspot.fr,
27 octobre 2008



Jo Joko de Daisuke Bundo

Japon, 2012, 61', Blu-ray, prod. et dist.
Daisuke Bundo

L'ethnologue japonais Daisuke Bundo
s'intéresse aux Baka du Cameroun
depuis 1996. Il connaît leur langue, il a
passé plusieurs mois avec eux, à étudier
leurs rites spirituels et leurs
performances de danse et chant,
reconnus pour leur complexité et leur
qualité. Mais c'est de bien autre chose
dont il est question dans *Jo Joko*, comme
l'admet le réalisateur : « La culture
alimentaire m'intéresse particulièrement.
J'ai décidé de faire des recherches sur
les Baka car ils sont des chasseurs-
cueilleurs, entretenant une conscience
profonde de la relation entre l'homme
et la nature. »

Ainsi dans *Jo Joko*, nous est dévoilé
la façon dont les Baka trouvent,
partagent, cuisinent et consomment leur
nourriture.

En langue baka, « Jo » signifie
nourriture et « Joko » est l'adjectif bon,
Jo Joko est un film sur la « bonne
nourriture » des Baka.

L'universalité du propos (qui ne se
nourrit pas ?) le dispute à l'exotisme
(d'un peuple qui n'use ni d'agriculture
ni d'élevage), les effets de proximité
et d'éloignement jalonnent le récit
et font surgir de très charmantes
et humoristiques séquences.

Enfin, Daisuke Bundo, s'il documente
tout à fait sérieusement son sujet,
n'hésite pas à inclure dans son montage
des trucages, des accélérations, qui
dynamisent son récit et créent une
temporalité particulière, onirique, qui
restitue à merveille les dimensions
symbolique et culturelle de l'action
quotidienne de se nourrir.



Avant-première

Belinda

de Marie Dumora

France, 2017, 107', DCP, prod. Gloria Films Production, Les Films d'ici, Quark Productions, Digital District, dist. New Story

Sortie en salles le 10 janvier 2018.

On voit dans votre film les différents formats d'images et le début du film est issu d'un autre film que vous avez fait sur les deux sœurs. Aviez-vous dès le premier film décidé de suivre ces deux enfants dans leur parcours adolescent et de jeunes adultes ?

J'ai tourné deux films avec Belinda par le passé en 4:3, un format que j'apprécie beaucoup. Dans le premier *Avec ou sans toi*, elle avait 9 ans, vivait en foyer avec sa sœur Sabrina dont elle était inséparable et dont, justement, on allait la séparer. Elle fuguait, marchait des nuits dans la forêt pour retrouver sa sœur avec une légèreté et un courage impressionnants. Elle m'a immédiatement fait penser aux personnages de Chaplin, Paulette Goddard entre autres, leur grâce, leur aptitude à être ancrés si fortement dans le présent, leur irrévérence, qui n'est ni

voulue ni ostentatoire, leur élégance. Dans le second *Je voudrais aimer personne*, je l'ai retrouvée avec sa sœur Sabrina, qui, cette fois était l'héroïne du film : elle avait 15 ans, des bottes blanches, arpentait Colmar pour essayer de garder son cap alors que tout vacillait autour d'elle.

Entre ces films, j'en ai réalisé un autre avec un jeune garçon qui rate son CAP de menuiserie et qui était un ami de Belinda enfant. Je n'ai pas songé en réalisant le premier à une telle continuité, une sorte de *Boyhood* version yéliche alsacienne. Il y a comme un fil d'Ariane qui me conduit d'un film à l'autre à travers un personnage. Des échos.

C'est très étonnant de voir que même dans les situations les plus difficiles, les protagonistes continuent à se laisser filmer. Comment avez-vous établi ce rapport de confiance non seulement avec Belinda et Sabrina mais également avec leur entourage ?

Il est très difficile de qualifier la relation profonde qui nous unit aux films

et surtout à leurs personnages. En tous les cas, j'aime cette idée que filmer peut agir comme un révélateur des personnages, peut-être arriver à restituer leur grâce – tant pis si le mot est un peu pesant. Nous partons ensemble dans un film. Je ne tourne pas avec une minuscule caméra hyper performante comme il en existe, la maniant discrètement comme un sèche-cheveux, prenant les gens en filature. Au contraire, je filme à l'épaule avec une caméra volumineuse, j'ai à cœur de fabriquer le film de manière très visible. Je ne change jamais de focale (celle qui se rapproche le plus de la vision humaine). Je reste ensuite à ma place, espérant ainsi être positionnée au plus juste de ce que j'espère voir surgir. On en parle ensemble et cette spontanéité advient lorsqu'elle advient en connaissance de cause pour eux.

Marie Dumora, propos recueillis par Malik Berkati, J:MAG, 10 février 2017

Sélection panorama - Berlinale 2017
Sélection Acid - Cannes 2017



Avant-première

Sauvagerie

de Rémi de Gaalon
et Jonathan Le Fourn

France, 2017, 94', DCP, prod. Haïku Films

Nous nous sommes installés à Belém, vieille ville coloniale à la porte de l'Amazonie, et avons navigué dans l'État du Pará dont elle est la capitale.

Il y a 40 ans, cet État, grand comme 4 fois la France, était recouvert par la forêt amazonienne. Il en est désormais l'orée. Partout, on a commencé par nous présenter des cartes racontant la réalité du morcellement de l'espace. De la forêt, il ne reste plus que de minuscules tâches vertes, des îlots séparés qui ne peuvent plus communiquer entre eux, de minces parcelles sur lesquelles s'affrontent des intérêts contradictoires.

Nous avons rencontré des gens aux prises avec la brutalité de cette transformation. L'appropriation des terres et l'accélération de la

déforestation ont détruit l'espace naturel. Cette destruction, extrêmement violente, a laissé place à un monde dominé par une forte criminalité et une grande férocité économique, transformant radicalement les modes de vie. Mais face au bouleversement, chacun tente de retenir ce qui est en train de disparaître : notre « monde sauvage » existe encore dans la persistance de son désir.

Nous rêvions d'une enquête brumeuse, quelque chose de l'ordre d'un polar amazonien. Nous avons commencé par nous intéresser à l'animal et aller au zoo s'est instauré comme un rituel. C'est en allant à celui de Belém, au musée Goeldi, que nous sommes tombés sur le bâtiment neuf et vide de la division des homicides. Il ressemblait à un paquebot échoué au milieu de la ville. C'est à partir de ces deux lieux que le travail s'est organisé. Nous y avons rencontré passeurs et personnages. Des gens qui se sont appropriés l'idée du film et qui nous ont invités à les suivre.

Le chemin du montage a été long, il s'étale sur presque un an et demi. Il fallait prendre en compte toutes les strates du film : l'intention presque philosophique, la trace de l'expérience vécue, la dimension de fable. Être juste envers les personnages, tenir la tension de la beauté et de l'horreur, du banal et du spectaculaire, sans parler de l'anesthésie progressive face aux séquences de vidéos virales. Nous voulions à la fois que ce soit une chronique contemporaine du Pará et une expérience qui porte cette question intime de la sauvagerie. Une trame spatiale s'est dessinée, de la ruelle au fond de la forêt, comme si on remontait aux origines de la violence. C'est par les échos des récits entre eux, et la récurrence des motifs (notamment le serpent), que le film a construit la mythologie dont il procède.

Jonathan Le Fourn et Rémi de Gaalon, propos recueillis par Olivier Pierre, *Le journal du FID*, 2017 et extraits du dossier de Sauvagerie

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



bibliothèque comme celle de New York, surtout dans les quartiers populaires. La New York Public Library (NYPL) a son bâtiment central célèbre, mais aussi près de 90 branches partout dans la ville. C'est aussi l'immensité de leurs archives, de leurs collections, la diversité de leur programmation et l'implication réelle et passionnée de ses équipes, tout comme leur dévotion et capacités à aider les autres qui m'ont attiré.

Un des intervenants du film dit que les bibliothèques sont des « piliers de la démocratie ». N'est-ce pas excessif ?

Je n'avais pas pensé à cela avant le tournage mais, quand j'ai entendu cette phrase, je me suis dit que c'était absolument exact, que cela correspondait à ce que j'étais en train de filmer. La NYPL, ce n'est pas seulement un endroit où on va chercher des livres ou consulter des archives : c'est une institution qui est centrale pour les habitants et les citoyens, notamment dans les quartiers pauvres comme le Bronx, comme l'étaient auparavant les Community Centers. C'est très impressionnant d'arriver dans un endroit où les gens travaillent vraiment à aider les autres, et notamment les plus pauvres ! On voit dans le film l'étendue du spectre d'activités proposées par la NYPL : des cours de langue pour les immigrés, des cours d'informatique, des aides à la création d'entreprise... On sent à quel point les différents lieux où la NYPL est installée sont importants dans la vie des gens. Mais, surtout, ce sont des endroits où tout le monde peut venir, sans exception, sans avoir besoin de présenter une carte d'identité. Bien

sûr, si vous voulez emprunter un ouvrage, il faut montrer une attestation de domicile, mais la NYPL incarne l'idée profondément démocratique d'être ouverte à tous et de mêler tout le spectre de la société, des membres du comité d'administration de la NYPL – qui représentent une des classes les plus riches de New York, aux habitants parmi les plus pauvres de Harlem pour lesquels la bibliothèque de quartier est absolument essentielle. Pour moi, la New York Public Library est une illustration de la démocratie « engagée » au quotidien et représente l'une des meilleures facettes de l'Amérique. Alors non, dire que les bibliothèques sont des « piliers de la démocratie » ne me semble pas excessif.

Pourquoi Ex Libris dure-t-il 3 h 20 et pas six heures ou 2 h 20 ? Comme le film procède par blocs de séquences que vous laissez vivre, on se demande s'il n'aurait pas été possible d'en rajouter ou d'en enlever ?

Mes films durent la durée nécessaire, lorsqu'ils aboutissent après des mois de montage. Parfois, cela peut être six heures, comme pour *Near Death*, parfois 84 minutes, comme pour *Titicut Follies*. Je n'accepte aucune restriction de la part des chaînes de télévision, parce que j'ai lutté, au début de ma carrière, avec la télévision publique, pour cela. Le film dure la durée que je pense être juste. Mon devoir se situe envers les gens que je filme, et envers les spectateurs, et pas envers les chaînes de télévision qui estiment que l'attention du public ne peut dépasser 52 minutes ou qui ont besoin de caler un nombre élevé de programmes dans la même soirée.



Qu'est-ce que ça signifie la durée « juste » ?

C'est ce que je pense. Je n'effectue pas de sondage ! La durée me paraît juste pour l'histoire que je veux raconter. Je ne décide pas de la structure ou de la longueur avant d'avoir monté les séquences que je veux et peux utiliser. Habituellement, pour ce film-ci comme les précédents, je passe huit à dix mois au montage avant de faire un premier assemblage pendant deux ou trois jours, dont la durée n'est souvent guère éloignée de la durée définitive du film. Je dois suivre mon jugement. Dire cela peut donner l'impression d'être prétentieux, mais je n'ai pas d'autres jugements que le mien.

Vous êtes à la fois le réalisateur et le preneur de son de vos films. Est-ce l'écoute qui guide le regard ?

Non, cela dépend. C'est tout à fait variable selon les séquences. Parfois les images mènent les mots et quelques fois ce sont les mots qui amènent l'image. Dans le film *At Berkeley*, il y a beaucoup de réunions et de séquences qui sont menées par les mots, mais parfois je donne priorité à l'image, comme dans *La Danse, le ballet de l'Opéra de Paris*.

Les bibliothèques comme la NYPL ont-elles encore un avenir à l'heure de la grande bibliothèque numérique accessible depuis n'importe quel ordinateur connecté à Internet ?

Même s'ils sont en train de numériser et de mettre en accès sur internet des parties de plus en plus grandes de leur gigantesque fonds, je ne pense pas que l'avenir soit sombre, parce que la New York Public Library propose des conférences, des cours dans de nombreux domaines et des activités de toutes sortes qui donnent envie aux gens de venir s'y retrouver. Les bibliothèques sont des lieux où les gens veulent se rendre pour rencontrer d'autres gens, pour échanger, pour se renseigner, pour s'informer, pour étudier et lire. Cela ne disparaîtra pas avec internet.

Entretien avec Frederick Wiseman.
Extrait du dossier de presse.

Compétition officielle Mostra - Venise 2017
Prix FIPRESCI de la critique internationale

Avant-première

Ex Libris : The New York Public Library de Frederick Wiseman

États-Unis, 2017, 197', DCP, prod EX LIBRIS Films, LLC, a Zipporah Films
Release, dist. Météore Films

Sortie en salles le 1^{er} novembre 2017.

Vous êtes connu pour votre œuvre sur les institutions américaines qui vous a valu un Oscar d'honneur cette année. Qu'est-ce qui a suscité votre intérêt pour la bibliothèque publique de New York ?

J'ai toujours aimé et beaucoup fréquenté les bibliothèques, parce qu'on y découvre des choses inattendues et parce qu'on peut tout y trouver, par exemple les horaires des trains entre Pinsk et Minsk en 1875 ou la correspondance entre William Butler Yeats et Ottoline Morrell de 1902 ! Je ne m'étais alors pas imaginé tout ce que représentait une



Avant-première

En partenariat avec la Scam

La Lucarne des rêves de Cendrine Robelin

France, 2017, 57', DCP,
prod. Strange Mirror

En France et en Europe, l'expérience vécue par les compositeurs de musique concrète a été sous-exploitée au cinéma. *La Lucarne des rêves* nous permet de nous engager à nouveau dans une perception ouverte et créative des bruits du monde qui nous entourent, en révélant le processus de fabrication de la musique concrète en compagnie d'attachants créateurs. Sans interviews ni commentaire, *La Lucarne des rêves* a été réalisé comme une pièce de musique concrète, en récoltant une matière sensorielle, des moments de vie intenses. Le film a été conçu avec l'envie de créer des images sonores, de construire des ponts entre le réel et l'imaginaire, en prêtant attention à la musicalité. Cette démarche, à la fois intime et ouverte à tous, a été rendue possible par l'expérience personnelle de la

réalisatrice et sa proximité avec les compositeurs. Elle nous rapproche d'espaces créatifs auxquels le public n'a pas accès habituellement, et où la musique est produite : en studio, au plus près des corps jouant avec les machines. Cette proximité éprouvée par le spectateur est le fruit de six ans de travail. Dans le film, Bernard Parmegiani, qui a été filmé durant les trois dernières années de sa vie, tente de se rappeler ses sensations quand il compose, explore ses anciens travaux, menés avec le Groupe de Recherches Musicales à Paris. Cendrine Robelin lie son histoire à une autre génération, celle de Lionel Marchetti, dont elle retrace aussi les premiers pas. Avec ces souvenirs, l'inattendu survient. Ainsi de la scène au studio de Lionel Marchetti : travaillant avec de vieilles bandes analogiques, il écoute sa création. Et soudain, quelque chose se passe : il s'implique entièrement, dans une relation magique et secrète avec sa machine. Le film est traversé par cette transmission entre deux époques : celle de l'analogique et celle du digital. La réalisatrice, elle-même jeune compositrice, découvre

une nouvelle temporalité et l'importance du geste de l'homme derrière la machine. Avec elle, le spectateur est initié à cet art, découvre les procédés variés de la musique concrète. Petit à petit, Cendrine Robelin compose une bande musicale originale avec tous les sons recueillis. Le fossé intergénérationnel cesse alors d'exister, la mémoire nourrit l'imagination. Le son guide les choix de réalisation et de montage : il est traité comme un personnage à part entière, qui nous surprend, nous fait rire, nous entraîne dans un rapport immédiat avec les compositeurs. *La Lucarne des rêves* joue sur un va-et-vient continu entre l'écoute et la vue, proposant au spectateur/auditeur une expérience sensorielle ouverte à la passion et la surprise.

Extrait du dossier de presse

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

Lauréat de la bourse Scam Brouillon d'un rêve.

Avant-première

L'Assemblée

de Mariana Otero

France, 2017, 99', DCP, prod. Buddy
Movies, Archipel 35, dist. Epicentre films

Version sous-titrée SME
En partenariat avec la Mission
handicap de la ville de Montreuil
et le site LSF service d'interprètes
en Langues des Signes

Sortie en salles le 18 octobre 2017.

Mariana Otero a filmé jour après jour, sur la place de la République, ce mouvement né dans le sillage des manifestations contre la loi travail, en 2016 : Nuit debout. La cinéaste, passionnée par ce à quoi elle assistait, a choisi un angle de vue dans la profusion des initiatives prises, des commissions naissantes : l'assemblée générale. Parce que c'est là que convergent toutes les revendications, les interpellations, les réflexions. C'est aussi le lieu du débat le plus ouvert à l'aléatoire, donc le plus difficile à organiser.

C'est ainsi qu'un film est né dans l'improvisation des événements, contrairement à tous ceux qu'a réalisés Mariana Otero (*Histoire d'un secret, Entre nos mains, À ciel ouvert...*). Pas seulement des images captées : un documentaire construit, qui entre dans l'intimité d'un collectif, avec un regard porté sur ce qui se cherche – or, *Nuit debout* a été une expérimentation à ciel ouvert. [...] Le micro doit-il être ouvert à tout le monde, au risque que l'assemblée soit sans fin ? Parlons-nous en tant que *Nuit debout* ? Faut-il alterner les prises de parole entre ceux qui sont engagés dans le mouvement et les individus qui passent ? Deux minutes de temps accordé, n'est-ce pas trop court et contradictoire avec le refus du temps segmenté ? Comment écrire un communiqué à plusieurs ? Ce type d'interrogations reviennent presque en boucle sur cette place de la République, redevenue un temps une vraie place de la chose publique. L'assemblée de *Nuit debout*, c'est le mythe de Sisyphé. Un chantier immense, toujours inachevé : la réinvention de la démocratie.

Rien de moins. Le film de Mariana Otero le raconte parfaitement : cette soif de démocratie, cet élan pour en reconfigurer les modalités et en élargir les possibles, et la difficulté que cela représente. Sans doute la limite du mouvement résidait là. C'était en même temps sa grandeur. Et sa puissance créatrice, qui a essaimé dans les commissions, et perdure encore aujourd'hui de manière plus ou moins sous-jacente. [...] Qui dit prise de parole dit écoute. La caméra de Mariana Otero s'est longuement attardée sur les personnes en train d'écouter. Ces plans sur ces visages, ces corps protégés contre l'humidité, opèrent déjà comme de précieuses archives, qui témoignent d'une certaine jeunesse (accompagnée de beaucoup d'anciens), de ce à quoi elle ressemblait, de ce à quoi elle rêvait. On pense en regardant *L'Assemblée* à quelques images emblématiques de notre mémoire collective, comme celle de cette ouvrière, dans *La Reprise du travail aux usines Wonder*, filmée en juin 1968. *L'Assemblée* est un film qui se dépasse en tant que tel, et qui réinscrit, comme d'autres l'ont fait avant lui, le cinéma dans l'Histoire.

Christophe Kantcheff, Politis, mai 2017

Sélection Acid - Cannes 2017



périphéries rencontres

Soirée de clôture

Avant-première

Ceux qui nous restent d'Abraham Cohen

France, 2017, 120', DCP, prod. Ad Libitum

Au Méliès, on a bu les paroles de Tsai Ming-liang, d'Apichatpong Weerasethakul. On a touché la canne et le sourire de Manoel de Oliveira, on a dialogué avec Oliver Stone, Paul Verhoeven, Nuri Bilge Ceylan, Marco Bellocchio, Jafar Panahi et beaucoup d'autres. On a vu Ross McElwee suspendu à l'aiguille d'une horloge, Buster Keaton tomber d'un échafaudage et Jacques Tati faire de la voltige à vélo. On s'y est retrouvé nombreux. On y est tombé et retombé amoureux du cinéma. On y a vécu, on s'y est perdu, retrouvé.

Pendant un an et demi, l'équipe du cinéma Méliès de Montreuil, accompagnée par des syndicalistes, des réalisateurs, des spectateurs et des politiques, se mobilise pour demander – et finir par obtenir – la réintégration de trois de ses membres écartés par la municipalité pour, officiellement, irrégularités comptables dans la gestion du lieu. Le passage de trois à six salles approchant, les tensions restent vives et les protagonistes aux aguets.

Ceux qui nous restent est l'histoire d'une lutte qui a bouleversé la politique locale. L'histoire d'un lieu et de ses spectateurs amoureux du cinéma, devenus subitement orphelins.

Début 2013, il y a eu les quarante-six jours de grève, des dizaines de personnes « impliquées »,

des centaines de sympathisants. Une bataille sociale, médiatique, politique. L'histoire du Méliès marquera l'histoire de Montreuil, celle de l'équipe et des soutiens à la « lutte » comme celle de la vie politique locale. La mienne aussi.

Lumière et Méliès

En discutant avec les uns et les autres (membres de l'équipe, spectateurs actifs et passifs dans leur soutien au mouvement), j'ai vu et entendu à quel point le cinéma était important dans leur vie et à quel point cet endroit, le Méliès, était un repère, un refuge. Un lieu de vie, tout simplement. De cela, ils sont devenus orphelins. L'amplitude et la force du soutien à la « lutte » viennent en bonne partie de ce manque.

De mon côté, si le romanesque, les antagonismes, la richesse de ce conflit m'intéressent autant, c'est aussi que j'y ai vu des cousinages possibles avec de grands films faits autour de luttes. Des films qui ont nourri à la fois ma cinéphilie et ma conscience politique : *Le Dos au mur* de Jean-Pierre Thorn, *Kashima Paradise* de Yann Le Masson, *Harlan County USA* de Barbara Kopple. Faire le récit d'une lutte, aussi construit soit-il, doit rester (comme c'est le cas des trois films cités) un geste singulier : il faut pouvoir se dire qu'on a inventé quelque chose, qu'on n'avait jamais vu ça « comme ça » avant. Qu'on n'avait jamais filmé les gens et leur histoire de « cette » façon.

Et puis, je me dis que filmer une grève et un conflit dans un cinéma, ce n'est pas la même chose que dans une usine ou dans une mine.

... ouvert et libre

Ce que j'observe à Montreuil vient à la rencontre d'une question plus

large : où en sommes-nous aujourd'hui de l'exercice du politique ? Comment peuvent s'articuler la force d'un mouvement proposé par la place publique et le jeu de la politique institutionnalisée ? La mobilisation du Méliès, dans son aspiration démocratique, ne résonne-t-elle pas avec d'autres mouvements aujourd'hui à l'œuvre en France et dans d'autres pays ? Comment la colère et la résistance de quelques-uns peut-elle construire une réelle capacité d'opposition et avoir une influence sur le cours et la fonction des décisions dans le champ de la politique « classique » ?

Il y a donc la question du « comment », la sensation qu'il nous faut saisir quelque chose de l'époque : regarder, l'espace-temps d'un tournage et surtout d'un film, ce qu'il est encore possible de créer collectivement. Comment agir, grandir, exister plus fort. Générer de la force en créant du lien.

Et puis aussi la question du « pourquoi », le désir de comprendre d'où peut venir cette conscience politique populaire partagée ; le désir d'attribuer la source de cette conscience en partie à l'imaginaire individuel et collectif développé par le visionnage de films : peut-on se dire que l'expérience de la salle, la force de la relation aux images, constitueraient un terreau pour la naissance en chaque spectateur d'une liberté de penser et d'agir ? Et serait-ce ce trésor-là que, consciemment ou non, les spectateurs ont eu envie de préserver à tout prix ?

Je lève les yeux et relis la phrase de José Martí inscrite sur une affiche accrochée au mur qui fait face à mon bureau : « La culture est la vérité que les gens doivent connaître pour ne plus jamais perdre l'amour de la liberté. »

Abraham Cohen

périphéries

Les ateliers des rencontres



Nous proposons, sur deux journées, une véritable formation continue au cinéma documentaire à l'intention plus particulière des étudiants, lycéens, bibliothécaires, mais ouverte à tous les amoureux du cinéma. Une « école » résolument contemporaine et du gai-savoir, s'appuyant sur une multitude d'extraits et déclinant la thématique développée par le festival en 2017, « Pourvu que ça dure », soit la figure cinématographique du plan-séquence et la durée au cinéma.

Retour sur une expérience La série LIVE

À l'ère des nouveaux supports vidéo, la Sept (préfiguration d'ARTE) et Philippe Grandrieux proposent à des cinéastes, photographes et plasticiens de réaliser un film tourné en un seul plan-séquence d'une heure, soit la capacité d'enregistrement d'une cassette Hi8.

Avec ces 14 films, la série LIVE, inscrite dans un temps spécifique de la télévision, offre une grande diversité d'écritures cinématographiques, chaque réalisateur joue avec la contrainte pour exprimer sa propre sensibilité et propose des récits à chaque fois singuliers. La série s'avère ainsi une matière formidable pour interroger le plan-séquence.

Par Corinne Bopp avec de nombreux extraits des films de la série : *Ainsi nous étions...* de Uri Korenhendler, *Après la chasse* de Lasse Naukkarinen, *Berlin 10/90* de Robert Kramer, *Bernadette* de William Karel, *C'est vrai* de Robert Frank, *Dallas, Texas* de Ken Kobland, *Histoires* de Philippe Grandrieux, *L'Image Tampico* de Thierry Kuntzel, *La Lettre jamais écrite* de Dominique Dubosc, *Mon Angleterre jamais oubliée* de Nick Waplington, *Place Rouge* de Daniele Incalcaterra, *Salle de boxe* de Christian Argentino, *Solstice d'Hiver* de Gary Hill, *Visage Anthea* de Stephen Dwoskin.

Table-ronde « Le plan-séquence comme figure pédagogique ».

L'exercice de réalisation de plans-séquences est heureusement formateur. Par son exigence, il permet d'acquérir rigueur, précision et sens de la dramaturgie... Des enseignants de cinéma (notamment Jean-Pierre Lenoir, Gilles Rémy, Chantal Richard...) viennent évoquer la place que cet exercice prend dans leurs formations respectives et montrent des exemples de films réalisés par des étudiants (Paris X Nanterre, Université d'Evry-Val-d'Essonne, La Fémis, École documentaire de Lussas...).



Présentation de la programmation « Pourvu que ça dure »

Comment se prépare une programmation de festival comme celle des Rencontres du cinéma documentaire ? Comment les films sont choisis, selon quels critères, quel équilibre ? Comment est-ce que la thématique est développée ? Quelles sont les contraintes qui se posent, de tous ordres, techniques et de droits, comment les films circulent-ils ? Comment prévoir leur accompagnement, l'accueil du public ? Par Corinne Bopp, avec des extraits des films de la programmation.

Master-class L'invité : Christophe Loizillon « Le petit atelier de Christophe Loizillon »

La master-class proposée à Christophe Loizillon s'intitule « Le petit atelier », un emprunt au magazine *Bref* qui évoquait pour son environnement de travail cette notion d'atelier, une manière de faire artisanale, liée à la fabrication de dispositifs et rassemblant, de film en film, une équipe fidèle autour de lui. Christophe Loizillon sera d'ailleurs pour sa master-class en dialogue avec Christophe Taudière de France Télévisions, qui accompagne ses films depuis de nombreuses années.



Pour, ensemble, évoquer bien sûr ce compagnonnage artistique mais aussi leur commune conception d'un cinéma respectueux du spectateur, dont Christophe Loizillon dit d'ailleurs « Penser toujours de manière péremptoire que le spectateur est plus intelligent que le cinéaste ». Christophe Loizillon donnera également quelques-unes de ses sources d'inspiration, évoquera sa relation à l'écriture et expliquera l'importance de la figure du plan-séquence dans son cinéma, en donnant des exemples précis de ses pratiques.

périphérie rencontres

Parcours de productrice

En partenariat avec la Procirep, société des producteurs

Yaël Fogiel Les Films du poisson

Yaël Fogiel est née en Israël en 1965. Après l'obtention d'un Master en Langues et Civilisation Orientales, elle débute sa carrière dans le cinéma comme directrice de production et de vente pour la société de production française Lapsus.

En 1994 elle fonde avec Laetitia Gonzalez « Les Films du Poisson », société de production et de distribution. Le premier film qu'elle produit, *Madame Jacques sur la Croisette*, écrit et réalisé par Emmanuel Finkiel, gagne le César du meilleur court-métrage en 1997.

Depuis, elle continue d'enrichir sa carrière de productrice autour d'une ligne éditoriale exigeante, ouverte sur le monde et reconnue en France et à l'international. « Les Films du Poisson » ont produit à ce jour plus d'une centaine de longs-métrages, documentaires et courts-métrages pour le cinéma et la télévision primés en France et à l'étranger. À leur actif, cinq César dont celui du meilleur premier film pour *Voyages* d'Emmanuel Finkiel et pour *Depuis qu'Otar est parti* de Julie Bertuccelli, plusieurs sélections et prix à Cannes - Meilleure mise en scène (*Tournée* de Mathieu Amalric), film de clôture de la Sélection Officielle (*L'Arbre* de J. Bertuccelli), Caméra d'Or (*Les méduses*

d'Etgar Keret et Shira Geffen) ainsi qu'une nomination aux Oscars (*The Gatekeepers* de Dror Moreh).

Son travail de productrice et celui de sa partenaire, a reçu de nombreuses récompenses parmi lesquelles le Prix Hachette du Meilleur jeune producteur 1996, César du Meilleur Producteur 2011 (Prix Toscan du Plantier), les Trophées Personnalité de l'année 2011, Duo TV 2014 par le Film Français, ou encore le Prix IFCIC 2008.

En 2017 « Les Films du Poisson » produisent la fresque historique d'Emmanuel Finkiel *La Douleur* (avec Mélanie Thierry, Benjamin Biolay et Benoît Magimel), le documentaire pour le cinéma d'Éric Caravaca *Carré 35*, le prochain long métrage de fiction de Julie Bertuccelli. *Le dernier vide grenier* de Claire Darling, ainsi que *The Room* de Christian Volckman (avec Olga Kurylenko et Justin Chatwin).

Tout en continuant de soutenir des réalisateurs de renom avec lesquels s'entretient une fidèle collaboration, tels que Mathieu Amalric, Julie Bertuccelli, Dror Moreh ou Emmanuel Finkiel, « Les Films du Poisson » poursuit son travail de découvreur de talents.



Carte blanche de programmation

Nous avons invité Yael Fogiel à une carte blanche de programmation, elle nous a proposé *La Peine perdue* de Jean Eustache d'Angel Diez Alvarez, qu'elle a coproduit avec La Sept.

La Peine perdue de Jean Eustache

France, 1997, 53', fichier, prod. Les Films du Poisson, La Sept ARTE

Angel Diez Alvarez compose « le visage du cinéaste avec les images qu'il a laissées chez les autres », saisies à travers une succession d'entretiens émouvants. Aux extraits du *Père Noël* et *Les yeux bleus* et de *La Maman et la Putain* s'ajoutent des extraits de films peu connus, quasi expérimentaux. Dans le *Cochon*, Eustache et Barjol ont filmé la même scène pour ensuite mêler les rushes et construire une seule œuvre. Avec cette coréalisation, il s'agit de récuser la notion de regard du cinéaste qui transformerait miraculeusement la réalité. Le cinéma n'est pas pour lui un art sacré, une sorte d'alchimie par laquelle le monde se muerait en or, mais un moyen de pénétrer ce monde de plus près. Angel Diez Alvarez nous donne à revoir

quelques moments éblouissants, comme cette scène de *La Maman et la Putain* où Jean-Pierre Léaud fredonne les « Fortifs » de Fréhel. Des images muettes du cinéaste viennent clore ce portrait, comme un dernier hommage silencieux.

Cet essai dessine en noir et blanc la silhouette fragile d'un cinéaste en marge. Son œuvre, il la définit comme celle d'un archiviste : son regard filtre le présent pour en recueillir l'essence, opérant déjà le travail du temps qui passe. Décalé, il l'est autant que ses films. « Il a peur du jour quand il se lève, aussi ne se lèvent-ils plus, ni lui qui reste perpétuellement couché pour faire si possible sa nuit du jour, ni le jour aboli qui ne se lève plus pour lui. Il a peur de la nuit quand elle tombe, aussi crée-t-il un jour artificiel avant... », écrit-il en 1980, dans *Un moment d'absence*. Jean Eustache a accompagné ses films de nombreux écrits. Ceux qui l'ont connu, Jean-Pierre Léaud, Jean-Michel

Barjol, Françoise Lebrun, prêtent tour à tour leur voix à ces textes qui parlent de vie et de cinéma, de vie pour le cinéma. Angel Diez Alvarez construit un documentaire d'une étrange beauté, une sorte d'épure, une suite de photos. Il laisse le temps à la figure insaisissable de Jean Eustache d'émerger dans les silences de la narration. De la première image, celle de la main sans visage de Jean-Pierre Léaud glissant sur la vitre qui le sépare du monde, à cette vision ultime de Jean Eustache au travail, il y a le lent surgissement d'un homme obscur. « Je voulais être révolutionnaire, c'est-à-dire ne pas faire de pas en avant dans le cinéma, mais essayer de faire de grands pas en arrière pour revenir aux sources. » (Jean Eustache, 1971). Le 18 mai 1973 : *La Maman et la putain* est au Festival de Cannes, et avec lui Jean-Pierre Léaud, Jeanne Moreau (qui ne joue pas dans le film), Bernadette Lafont et Jean Eustache.

Arte Magazine n° 11, 1001mags.com, 11 mars 2000

périphérie rencontres

Dialogue musical

En partenariat avec le Conservatoire à rayonnement départemental de Montreuil.

« La classe de piano au Conservatoire est un lieu ouvert où l'on apprend à jouer de son instrument et à comprendre et aimer la musique. C'est aussi là où se croisent plusieurs arts, en particulier le cinéma, et on y accompagne le cinéma muet régulièrement.

La participation des élèves au festival leur permet de tisser des liens musicaux avec des films d'horizons variés, et ainsi, de mettre en relief le pouvoir évocateur de la musique, son appel à l'imaginaire : donner un sens à l'art qui naît sous nos doigts. »

Gwendal Giguelay, professeur de piano et professeur de la classe Atelier Cinéma muet

Les élèves du Conservatoire de Montreuil, emmenés par Gwendal Giguelay, sont invités à dialoguer musicalement avec des courts métrages. Sont également projetés deux films réalisés dans le cadre du Conservatoire, accompagnés au piano pendant la projection.

Ciné-Soviet

d'Alan Hajo avec des étudiants du Conservatoire

France, 4', 2017, fichier

Lettres de Montreuil

d'Alan Hajo avec des étudiants du Conservatoire

France, 3', 2017, fichier

Quatre films de la Collection départementale d'art contemporain de la Seine-Saint-Denis

Ce que j'ai sous les yeux

de Simon Quéheillard

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

Usant d'un procédé apparemment anodin, Simon Quéheillard fait surgir des images éphémères sur le bitume parisien, ré-enchantant ces lieux communs d'une saisissante poésie urbaine.

La Tarte au citron

de Joël Bartoloméo

France, 1994, vidéo, 4'23,
prod. Joël Bartoloméo

La Fourmi

de Joël Bartoloméo

France, 1994, vidéo, 2'45,
prod. Joël Bartoloméo

L'Appareil photo

de Joël Bartoloméo

France, 1994, vidéo, 1'30,
prod. Joël Bartoloméo

« (...) malgré les apparences, ce ne sont pas des films de famille, ce serait plutôt des anti-films de famille »

Joël Bartoloméo

Prix du Public

Pendant le festival, nous invitons le public à voter pour son film favori parmi les films suivant :

Argent Amer de Wang Bing

L'Assemblée de Mariana Otero

Belinda de Marie Dumora

Black and White Trypps
Number Three de Ben Russell

Debout(s) de Christophe Loizillon

Ex Libris - The New York Public Library de Frederick Wiseman

L'Immense Retour (Romance)
de Manon Coubia

Jo Joko de Daisuke Bundo

La Lucarne des rêves
de Cendrine Robelin

Sauvagerie de Rémi de Gaalon
et Jonathan Le Fourn

Six Portraits XL d'Alain Cavalier

Le/la cinéaste du film choisi recevra un trophée signé des artistes Jecherrylanuit et Nidraged.

Bulletins et informations seront distribués en début de séance.

« Vues Lumière »

En 1895, les frères Auguste et Louis Lumière donnent officiellement naissance au cinéma en présentant à Paris la première projection de films.

Dans les années qui suivent, ils vont envoyer des opérateurs de prise de vues aux quatre coins de la planète pour filmer des plans avec la caméra de leur invention.

Les appareils sont posés sur un trépied, l'opérateur, pour filmer, doit tourner une manivelle qui fait avancer la pellicule : les plans sont donc fixes. Les bobines de pellicule sont courtes ; les plans (ou « Vues Lumière ») ne font pas plus de 60 secondes.

Aujourd'hui, on appelle également « Minute Lumière » un plan qui reprend ce même geste fondateur du cinéma, enregistrer une petite parcelle du monde le temps que durait une bobine de film au début du XX^e siècle, sans montage. En somme, il s'agit d'un film en un unique plan-séquence, d'environ une minute, sans coupures d'image ni de son, qui n'est plus forcément en plan fixe, mais dont la continuité et la dramaturgie font le prix.

Cette année, nous avons fait appel à votre créativité et le public des Rencontres a été invité à nous envoyer ces très courts films, qui seront projetés en avant-séance.

Index des films

À l'ouest des rails	p. 18	Ex Libris: the New York Public Library	p. 28	Six portraits XL: n° 1 Jacquotte	p. 6
L'Appareil photo	p. 38	La Fourmi	p. 38	Six portraits XL: n° 2 Daniel	p. 6
Argent amer	p. 16	Homo/Animal	p. 14	Six portraits XL: n° 3 Guillaume	p. 8
Aspect	p. 20	L'Immense retour (Romance)	p. 22	Six portraits XL: n° 4 Philippe	p. 8
L'Assemblée	p. 31	Jo Joko	p. 25	Six portraits XL: n° 5 Bernard	p. 8
Belinda	p. 26	Lettres de Montreuil	p. 38	Six portraits XL: n° 6 Léon	p. 9
Berlin 10/90	p. 23	La Lucarne des rêves	p. 30	Les Tambours d'avant: Tourou et Bitti	p. 24
Black and White Trypps Number 3	p. 25	Les Mains	p. 11	La Tarte au citron	p. 38
Block	p. 21	Nocturne	p. 21	The Futurist	p. 21
Ce que j'ai sous les yeux	p. 38	La Peine perdue de Jean Eustache	p. 37	The Picture House	p. 21
Ceux qui nous restent	p. 32	Petrolia	p. 20		
Ciné-soviet	p. 38	Les Pieds	p. 12		
Cobra Mist	p. 21	Redshift	p. 20		
Corpus/Corpus	p. 12	Sauvagerie	p. 27		
Débout(s)	p. 15	Les Sexes	p. 13		
Détail, Roman Opalka	p. 11				

→ Les Rencontres du cinéma documentaire remercient pour cette édition :

Sylvie Astric - Mathieu Berthon (Météore films) - Louise Beaudéan - Christophe Bichon - Laurence Braunberger (Les Films du jeudi) - Daisuke Bundo - Camera One - Caroline Carré - Alain Cavalier - CNC - direction du patrimoine - John Cohen et Gwendal Giguélay (Conservatoire de Montreuil) - Renzo d'Orlando - Marie-Pierre Duhamel Muller - Barberine Feinberg (Festival Jean Rouch) - Lila Fourchard - Dominique Garnier (Librairie l'Invité à lire) - Marianne Geslin - Barbara Goblot - Fabienne Hanclot (Acid) - Sophie Hirschi (interprète LSF) - Raphaëlle Irace et Flavia Tavares (FIDE) - Géraldine Kouzan - Camille Laemle (Les Films d'ici) - Nathalie Lafforgue (Département de la Seine-Saint-Denis) - toute l'équipe du cinéma Le Méliès - toute l'équipe de Light Cone - Christophe Loizillon - Corentin Loterie - Anne-Catherine Louvet (Institut français) - Martine Markovits - Elsa Masson et Stéphane Kahn (Agence du court métrage) - Gildas Mathieu - Tanguy Perron - Monique Peyrière - Julien Pornet - Chantal Richard - Julie Rhone (Agat films) - Tania Riquelme Venet (Les Inattendus) - Sébastien Ronceray - Nathalie Semon (Arte) - Sébastien Silvi - Philippe Troyon - Françoise Tsitsichvili (Arte) - Antoine Vaton - François Vignal - Françoise Widhoff - Nadine Zwick (Arte) et toutes celles et ceux qui nous ont aidés et soutenus de mille façons.

Calendrier

* Films éligibles au Prix du public

Mardi 10/10

EN PRÉLUDE

EN PARTENARIAT AVEC LIGHT CONE

au Studio des Ursulines (Paris, 5^e)

→ 20 h 00

Séance Emily Richardson

8 court-métrages, 52'

En présence d'Emily Richardson

Tarif unique 6,80 euros

Mercredi 11/10

→ 10 h 00-13 h 00

ATELIERS DES RENCONTRES

L'expérience de la série LIVE

Par Corinne Bopp

Entrée libre

→ 14 h 30-17 h 30

ATELIERS DES RENCONTRES

Table ronde « Le plan-séquence comme figure pédagogique »

Avec des enseignants de cinéma

Entrée libre

→ 18 h 45

L'Immense retour (Romance) *

de Manon Coubia, 14'

Berlin 10/90

de Robert Kramer, 64'

→ 20 h 15

OUVERTURE

Six portraits XL:

Portrait n° 1 Jacquotte *

d'Alain Cavalier, 49'

Six portraits XL:

Portrait n° 2 Daniel *

d'Alain Cavalier, 52'

En présence de Françoise Widhoff

Jeudi 12/10

→ 10 h 00-13 h 00

ATELIERS DES RENCONTRES

Présentation de la programmation

« Pourvu que ça dure »

Par Corinne Bopp

Entrée libre

→ 14 h 30-17 h 30

ATELIERS DES RENCONTRES

Master-class : « Le petit atelier de Christophe Loizillon »

Par Christophe Loizillon, en présence de Christophe Taudière (France Télévisions)

Entrée libre

→ 19 h 00

Détail, Roman Opalka

de Christophe Loizillon, 24'

Les Mains

de Christophe Loizillon, 20'

Corpus/Corpus

de Christophe Loizillon, 26'

En présence de Christophe Loizillon

→ 21 h 00

Les Pieds

de Christophe Loizillon, 37'

Les Sexes

de Christophe Loizillon, 45'

En présence de Christophe Loizillon

Vendredi 13/10

→ 14 h 30-17 h 30

PARCOURS DE PRODUCTRICE

Yaël Fogiel, Les Films du Poisson

Entrée libre

→ 19 h 00

CARTE BLANCHE À YAËL FOGIEL

La Peine perdue de Jean Eustache

d'Angel Diez Alvarez, 53'

→ 20 h 00

« LES 20 ANS DE LA LUCARNE »

EN PARTENARIAT AVEC ARTE

Argent amer *

de Wang Bing, 154'

En présence de Wang Bing, Marie-Pierre Duhamel Muller et de Fabrice Puchault (ARTE) (sous réserve)

Samedi 14/10

→ 11 h 00

À l'ouest des rails: Rouille 1

de Wang Bing, 124'

→ 14 h 00

À l'ouest des rails: Rouille 2

de Wang Bing, 118'

→ 16 h 15

À l'ouest des rails: Vestiges

de Wang Bing, 177'

→ 20 h 00

À l'ouest des rails: Rails

de Wang Bing, 134'

En présence de Wang Bing (sous réserve)

→ 14 h 30

Homo/Animal

de Christophe Loizillon, 29'

Débout(s)

de Christophe Loizillon, 28'

En présence de Christophe Loizillon

→ 16 h 30

AVANT-PREMIÈRE

Ex Libris - The New York Public Library *

de Frederick Wiseman, 197'

En présence de Frederick Wiseman

→ 21 h 00

AVANT-PREMIÈRE

Belinda *

de Marie Dumora, 107'

En présence de Marie Dumora

Dimanche 15/10

→ 11 h 00

Dialogue musical avec les élèves du Conservatoire de Montreuil

Ciné-Soviet

d'Alan Hajo avec des étudiants du Conservatoire, 4'

Lettres de Montreuil

d'Alan Hajo avec des étudiants du Conservatoire, 3'

Ce que j'ai sous les yeux

de Simon Quéheillard, 8'

La Tarte au citron

de Joël Bartoloméo, 4'23

La Fourmi

de Joël Bartoloméo, 2'45

L'Appareil photo

de Joël Bartoloméo, 1'30

Entrée libre

→ 14 h 00

Six portraits XL:

Portrait n° 3 Guillaume *

d'Alain Cavalier, 52'

Portrait n° 4 Philippe *

d'Alain Cavalier, 50'

En présence d'Alain Cavalier

→ 16 h 30

Six portraits XL:

Portrait n° 5 Bernard *

d'Alain Cavalier, 53'

Portrait n° 6 Léon *

d'Alain Cavalier, 52'

En présence d'Alain Cavalier

→ 20 h 00

AVANT-PREMIÈRE

EN PARTENARIAT AVEC LA SCAM

La Lucarne des rêves *

de Cendrine Robelin, 57'

En présence de Cendrine Robelin

Lundi 16/10

→ 18 h 30

Les Tambours d'avant: Tourou et Bitti

de Jean Rouch, 12'

Black and White Trypps

Number Three *

de Ben Russell, 12'

Jo Joko *

de Daisuke Bundo, 61'

→ 20 h 30

AVANT-PREMIÈRE

L'Assemblée *

de Mariana Otero, 99'

Version sous-titrée SME

En présence d'un interprète

en langue des signes

En présence de Mariana Otero,

de l'équipe du film et de

toutes celles et ceux de Nuit

Debout qui interviennent dans

le film

Mardi 17/10

→ 18 h 30

Sauvagerie *

de Rémi de Gaalon

et Jonathan Le Fourn, 94'

En présence de Rémi

de Gaalon et Jonathan

Le Fourn

→ 20 h 45

CLÔTURE

AVANT-PREMIÈRE

Ceux qui nous restent

d'Abraham Cohen, 120'

En présence d'Abraham Cohen

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.

Cet événement est organisé avec le cinéma public Le Méliès, avec le concours de la ville de Montreuil et de la Communauté d'agglomération Est Ensemble, avec le soutien financier de la Procirep, société des producteurs, et en partenariat avec :

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
Directeur adjoint
Philippe Troyon
Administration
Lila Fourchard
Service technique
Corentin Loterie

Éducation à l'image
Philippe Troyon
Julien Pornet
Antoine Vaton
Patrimoine audiovisuel
Tanguy 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
 lesrencontresducinemadoc