

les rencontres

19A 20 20A 21 21A 22 22A

octobre 2004

la voix off

**du 5 au 13 octobre 2004
au cinéma Georges Méliès
à Montreuil**



Périphérie
Centre de création cinématographique



Cahier spécial publié à l'occasion des rencontres du cinéma documentaire d'octobre 2004

coordination : Catherine Bizern

ont collaboré à ce numéro : Jean Breschand, Juliette Cahen, François Caillat, Jean-Marc Chapoulie, Jean-Patrick Lebel, Stephanie Magnant, Ross McElwee, Claire Simon, et les rédacteurs de la revue VERTIGO : Fabienne Costa, Priska Morrissey et Cyril Neyrat
 Nous remercions : Agnès Varda, Luce Vigo et Jacques Kermabon, Laurence Braunberger, Pierre Beuchot.

Edition : Périphérie

"les cahiers de Périphérie"
 40 rue Hector Berlioz
 93 000 Bobigny

N° ISBN : 2-9515711-2-7

N° EAN : 9782951571129

maquette : Oside

impression : Autographe

La voix off est organisée en partenariat avec le cinéma Georges Méliès à Montreuil avec le concours de la revue VERTIGO
 la participation de l'INA, de la FEMIS, de Citoyenneté Jeunesse, de l'Académie de Créteil avec le soutien de la SCAM, Société Civile des Auteurs Multimédias

Remerciements à Ross McElwee, Cozette Carroll, Stéphane Goudet, Cyril Neyrat, Jacques Kermabon, Jean-Louis Comolli, Claire Simon, Dominique Cabrera, Sylvie Richard à l'INA, Alice Rudiskan à la FEMIS, Stéphane Kahn à l'Agence du court métrage, Delphine Pertus à ARTE France, Esther Linder à ARTE Strasbourg,

Les rencontres du cinéma documentaire

Une manifestation de Périphérie
 en partenariat avec le Conseil général de la Seine-Saint-Denis
 avec le soutien de la PROCIREP société des producteurs
 déléguée générale : Catherine Bizern
 coordinatrice : Jeanne Dubost
 e-mail : lesrencontres.peripherie@club-internet.fr



- 4** COMMENTAIRE À UNE PROGRAMMATION SUR LA VOIX OFF
- 6** UNE CERTAINE VOIX DE L'AMÉRIQUE : ROSS McELWEE
- 10** ESSAIS LITTÉRAIRES ET IMAGES DOCUMENTAIRES - un parcours dans le court métrage documentaire français des années 50
- 14** DES FILMS À DÉCOUVRIR OU À REDÉCOUVRIR
- 28** CINÉASTES EN RÉSIDENCE

PÉRIPHÉRIE A PRIS UN NOUVEAU DÉPART. SES ACTIVITÉS HISTORIQUES, TOUTES LIÉES À LA PROMOTION DU CINÉMA DOCUMENTAIRE : PROGRAMMATION-DIFFUSION, AIDE À LA CRÉATION, ÉDUCATION À L'IMAGE ONT ÉTÉ REPENSÉES FACE AUX BESOINS DU MILIEU PROFESSIONNEL QUI SE DÉBAT DANS UN CONTEXTE MENAÇANT À L'HORIZON INCERTAIN, COMME À CEUX DU PUBLIC CONSIDÉRÉ DANS SA DIVERSITÉ.

LE CINÉMA DOCUMENTAIRE EST L'AFFAIRE DE TOUS, CEUX QUI LE FONT COMME CEUX QUI LE REGARDENT ET PÉRIPHÉRIE S'EST DONNÉ POUR MISSION D'ENTREtenir ET DE RENFORCER CE LIEN ESSENTIEL, ESSENTIEL POUR LA CRÉATION ARTISTIQUE, LA CULTURE ET LA DÉMOCRATIE.

Examinons la vitrine des *rencontres du cinéma documentaire* de cet automne : un thème riche, la voix off, objet de controverses parce que souvent réduit dans son amplitude au commentaire redondant. Catherine Bizern lui donne toute son ampleur avec la programmation de films de référence, de films récents ou inédits ; de quoi éclairer la problématique sous tous ses aspects. Des professionnels la décortiqueront en atelier, un premier état de leurs travaux sera versé comme élément de réflexion complémentaire dans le débat auquel le public est convié. Après une première collaboration à l'occasion de la rétrospective de juin dernier consacrée aux œuvres documentaires de Bellocchio, nous retrouvons avec plaisir la revue VERTIGO dont le numéro de cet automne est également consacré à la voix off. Textes, séances spéciales, débats : ses rédacteurs se sont associés à notre manifestation de multiples façons.

En prologue aux *rencontres*, la présentation des films des premiers cinéastes accueillis en résidence à Périphérie pour y effectuer leurs travaux de montage et de post-production. Lancées il y a moins d'un an par Jean-Patrick Lebel, cette initiative recueille chez les auteurs un intérêt que l'accès désormais plus aisé aux techniques numériques légères n'a en rien limité. L'accompagnement à la fois artistique et technique, la perspective de rencontres inhabituelles avec toutes sortes de publics en Seine-Saint-Denis sont sans doute un facteur important du succès de l'entreprise.

Ici se manifeste une nouvelle fois la cohérence du projet de Périphérie par le continuum qui existe entre cette forme originale d'aide à la création et une forme adaptée d'éducation à l'image, où les publics scolaires, spécialisés, ou simplement spectateurs échangent avec des auteurs dans une relation d'enrichissement réciproque.

La mission Patrimoine et Cinéma animée par Tanguy Perron complète, toujours dans la même logique, l'action de Périphérie en développant de façon dynamique le concept de Patrimoine, un ensemble qu'il faut tout à la fois accroître, réfléchir et valoriser.

Pour mener à bien ces activités, dont le croisement est positif tant sur le plan culturel qu'économique, il faut des moyens. Le Conseil général de la Seine-Saint-Denis dont les orientations et la rigueur dans le domaine de la politique culturelle impressionnent, apporte un soutien indéfectible et conséquent, lié à son souci de stimuler la création en y associant un travail en profondeur sur le territoire (1).

La Procirep, société des producteurs, accompagne fidèlement les *rencontres du cinéma documentaire* depuis leurs premières éditions. Ce soutien des producteurs est pour nous le signe de leur confiance dans le travail de fond que nous avons entrepris pour faire découvrir, au-delà du champ télévisuel, des œuvres et un cinéma auxquels eux-mêmes sont attachés. La Scam, sensible à l'aide apportée aux auteurs et à la promotion de leurs œuvres sous les formes les plus diverses, a cette année également décidé de nous accorder son soutien tandis que l'INA et la FEMIS ont une fois de plus accepté de participer à nos *rencontres*.

Au-delà de leurs contributions financières, sans lesquelles rien ne serait possible, l'adhésion de ces organismes aux orientations engagées est une reconnaissance essentielle tout comme l'est l'intérêt assidu du public réuni par nos salles partenaires. Nous accueillent cette fois l'Ecran de Saint-Denis, où sont présentés les films des cinéastes en résidence, et le Georges Méliès à Montreuil qui s'est associé avec enthousiasme à cette semaine des *rencontres du cinéma documentaire* autour de la voix off. Des rencontres qui seront également l'occasion d'un petit coup de chapeau à Jean Rouch et d'un modeste hommage à Jean-Daniel Pollet, récemment disparu ; auteurs superlatifs, leurs films sont inscrits dans le Panthéon du cinéma.

CLAUDE GUIARD, PRÉSIDENT DE PÉRIPHÉRIE

(1) POUR LA SAUVEGARDE DU BIEN COMMUN, LE CONSEIL GÉNÉRAL DE LA SEINE-SAINT-DENIS S'EST DÉCLARÉ CET ÉTÉ, TERRITOIRE HORS AGCS. (ACCORD GÉNÉRAL SUR LE COMMERCE DES SERVICES)



Tournage de Trois Jours en Grèce © Françoise Geisser

Commentaire à la voix off

C A T H E R I N E B I Z E R N

Reléguant l'image en accompagnement d'une parole radiophonique ou à l'illustration d'un développement explicatif, le commentaire peut totalement écraser un film. Aujourd'hui l'usage outrageux et outrancier qu'en fait la télévision (lieu de tous les pouvoirs, tous les arbitraires, tous les oublis ? Comme l'écrit Serge Daney pour la voix off), le déprécie totalement. Pourtant il est aussi au cœur de la manière de faire de grands cinéastes contemporains et porte la dramaturgie de films remarquables d'hier et d'aujourd'hui. C'est à partir de ces différents constats que nous avons voulu aborder la thématique de La voix off avec l'intention de questionner à travers toute cette semaine de projections et de rencontres la place de cette voix dans la narration documentaire.

S'il existe un art du commentaire dans le documentaire, exercice qui comme le définit Guy Gauthier "relève à la fois de la littérature et d'une intelligence exceptionnelle de l'image"⁽¹⁾, il atteint sans doute l'excellence dans les années 50. Au talent des cinéastes répondent des textes remarquables - parfois de grands noms de la littérature - portés par des voix inimitables. Notre parcours débute avec Luis Buñuel qui en 1932, avec *Terre sans Pain* fait figure de précurseur, il s'achève en 1961 avec Maurice Pialat et son ton rageur dans *L'Amour existe* tandis qu'émerge le cinéma direct et la parole incarnée. Le commentaire deviendra alors le propre du documentaire pédagogique et entrera petit à petit en disgrâce, hormis quelques grandes exceptions et en premier lieu Chris Marker et Jean-Daniel Pollet qui, chacun à sa manière, réinventera l'art du commentaire.

Cette nouvelle édition des *rencontres du cinéma documentaire* est aussi pour nous l'occasion d'accueillir un cinéaste américain peu connu en France, mais habitué des festivals qui mettent à l'honneur le cinéma indépendant (Rotterdam, Sundance) : Ross Mc Elwee. Dans chacun de ses films, l'intime et le monde se mêlent de façon presque organique. En sa présence, nous référons le

une programmation sur

"La voix-off est le lieu de tous les pouvoirs, de tous les arbitraires, de tous les oublis. (...) Lieu d'un pouvoir illimité ; On ne sort de ce cercle vicieux que quand la voix-off risque quelque chose et le risque en tant que voix : par sa démultiplication (non plus un voix mais des voix, non plus une certitude mais des énigmes) surtout par sa singularisation."

Serge Daney in "L'orgue et l'aspirateur" les cahiers du cinéma 1977 in *La Rampe*, 1983, petite bibliothèque des cahiers du cinéma

parcours de son œuvre depuis ses deux premiers films inédits en France *Charleen* et *Backyard*, dans lesquels il met à l'épreuve sa pratique propre de cinéaste en filmant d'abord son amie Charleen qui deviendra un personnage récurrent de tous ses films, puis en filmant sa famille et choisissant ainsi définitivement la voie (la voix) autobiographique. Dans *Sherman's March* le cinéaste entre dans l'image et construit une figure de lui-même "exagérée donc très vraie" un personnage burlesque, cousin de Michele, le personnage de Nanni Moretti à l'écran. *Time indefinite* est sans doute le film le plus profond de Ross Mc Elwee, un film "fabriqué par trois morts successives" qui fait littéralement fonction de deuil. Un film où selon le cinéaste lui-même, la voix off prend une importance accrue à une période particulière de sa vie où il lui fallait en passer par les mots pour traduire des sentiments indistincts. Dans *Six o'clock News*, l'observation du monde pèse d'un poids égal à celui de l'expression de son monde intérieur, entre son regard sur la télévision et les faits divers, et la découverte des joies et des craintes qui habitent le jeune père qu'il est désormais. Son dernier film enfin, *Bright Leaves (La Splendeur des Mc Elwee)* lui permet de se livrer à une exploration personnelle des industries du cinéma et du tabac à travers la carrière de son arrière grand-père, lui-même fabricant et vendeur de tabac. Chacun de ces films, prend "un sujet" pour prétexte, mais au gré des rencontres, parfois des humeurs du cinéaste, le récit bifurque, se disperse, et nous entraîne dans une ballade qui a toujours pour point de départ ou point d'arrivée la Caroline du Nord, la terre de l'enfance. Avec Ross Mc Elwee, nous explorons la puissance romanesque du film autobiographique.

Depuis les années 80, et plus encore les années 90, avec ce qu'on a pu appeler le "je au cinéma", les films à la première personne ont remis en France la voix off au centre de la narration documentaire, tandis que les échanges de correspondances ou les collaborations entre réalisateurs et écrivains

donnaient jour à quelques œuvres remarquables. Pour explorer ce documentaire français contemporain, nous avons choisi les films de quelques cinéastes incontournables mais aussi de réalisateurs moins connus, des films qui se sont construits dans un rapport particulier entre l'image et la voix. Tout au long de cette semaine, nous voudrions interroger, à travers les œuvres et les discussions avec les auteurs, ce rapport particulier entre image et voix, dans ce qu'il a de plus riche, de plus singulier mais aussi parfois dans ses écueils et ses perversions. Ce sera ainsi le thème de notre rencontre publique "Statut des images et statut du commentaire à la télévision". C'est aussi dans cet esprit qu'ont été conçues les soirées spéciales autour d'une histoire parallèle (fausse ?) du cinéma et des œuvres du cinéaste amateur, Jean Nolle, inventeur et agriculteur qui s'essaya au film touristique.

Notre programmation contemporaine est loin d'être exhaustive. Nous avons en particulier choisi d'embrayer de laisser le film d'archive pour une édition à venir des *rencontres du cinéma documentaire*, comme un pan spécifique du cinéma à parcourir. Manquent également le cinéma militant et de grands noms comme Chantal Akerman, mais aussi Marguerite Duras ou Jean-Luc Godard, dont les films - même lorsqu'ils sont de fiction - auraient éclairé d'un nouveau jour notre problématique... La thématique de La voix off est une malle à trésor qu'il nous est impossible d'explorer en une seule semaine de programmation ! La revue VERTIGO s'est elle aussi penchée sur cet objet et a privilégié d'autres territoires. Si nos deux initiatives n'épuisent pas le sujet - loin de là - leurs éclairages se complètent et permettent de cerner, de façon conjointe, une grande part du champ de réflexion.

(1) "Le documentaire, un autre cinéma"
Guy Gauthier, 1995, Nathan cinéma

une certaine voix de l'A

C Y R I L N E Y R A T

Dans un temps indéfini

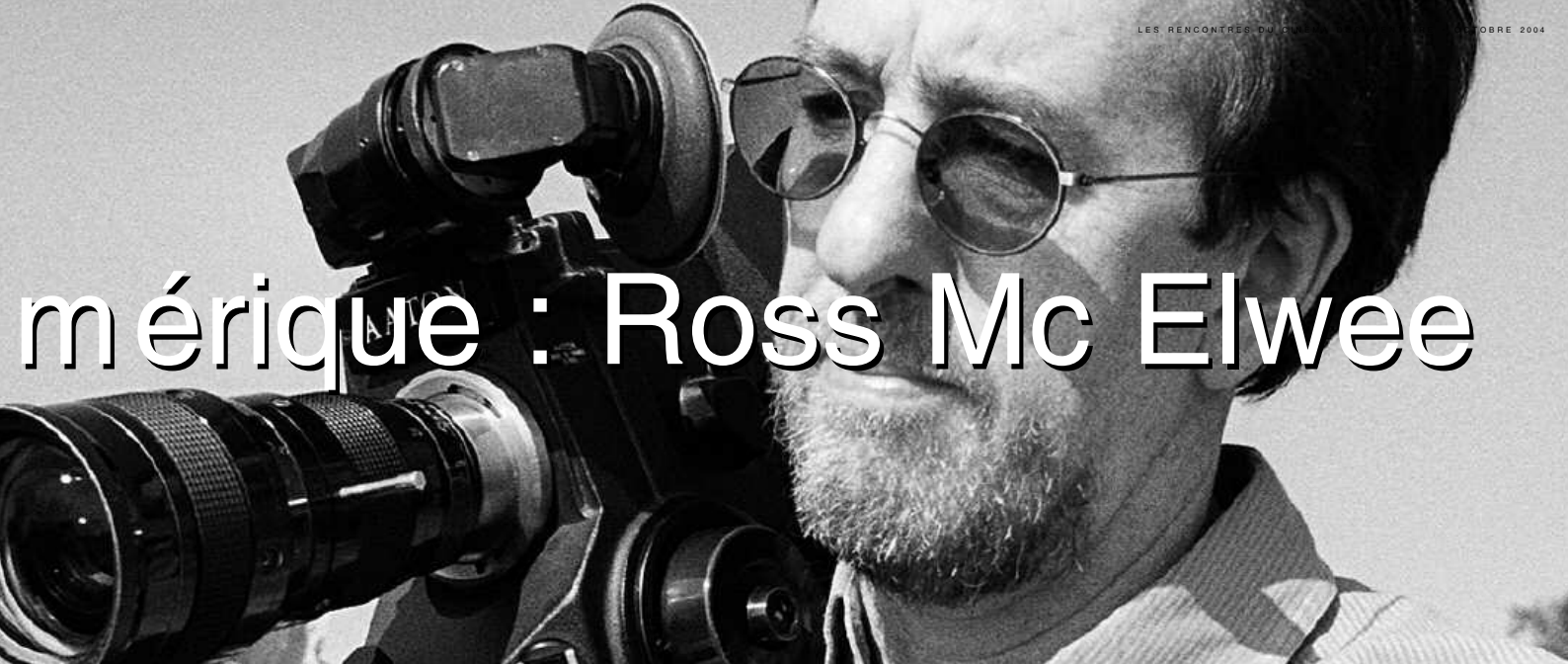
Sur le cinéma de Ross Mc Elwee

ROSS EST HEUREUX, IL EST AMOUREUX, IL A PRÉSENTÉ SA FUTURE FEMME À SES PROCHES À L'OCCASION DE LA RÉUNION DE FAMILLE ANNUELLE. *TIME INDEFINITE* VIENT DE S'OUVRIRE SUR UNE NOUVELLE FORMULATION DU COMPLEXE FAMILIAL À L'ORIGINE DE SON CINÉMA : ADOLESCENT, IL AVAIT QUITTÉ LE SUD DE SES ANCÊTRES POUR BOSTON, PRÉFÉRÉ LA VOCATION DE CINÉASTE À LA CARRIÈRE DE MÉDECIN, COMME SON PÈRE ET SON FRÈRE, ACCUMULÉ LES ÉCHECS SENTIMENTAUX. À DÉFAUT DE CONSTRUIRE UNE VIE, IL MONTAIT DES FILMS SUR SA VIE : "Il m'est plus facile de filmer ma famille que d'en fonder une." *Time Indefinite* s'ouvre donc sur un coup de théâtre : Ross est amoureux, il va se marier, fonder une famille. Sur la jetée de son enfance, il filme les pêcheurs et médite off sur les tourments de la paternité à venir. Un homme encourage frénétiquement son fils, âgé de quatre ou cinq ans, à tuer d'un coup de talon le poisson qui frétille sur le sol. Ross se dit que, plus tard, il devra apprendre à son fils à tuer les poissons, comme son père le lui avait appris. Six mois plus tard, le bonheur de Ross s'est effondré. En l'espace de quelques jours sa grand-mère est morte, sa femme a fait une fausse couche, son père est brutalement décédé. Quelques jours après l'enterrement, un témoin de Jéhovah frappe à sa porte. Le religieux lit un passage de la Bible à propos de la Résurrection. Il promet l'avènement sur terre du Royaume de Dieu, que tout le monde, les vivants et les morts, seront un jour réunis, mais "dans un temps indéfini". Mc Elwee se demande pourquoi il reste là, à filmer cette scène. À cause des jeux de la lumière sur les visages, dit-il, de la beauté du plan. Il s'étonne d'être là à penser cinéma pendant que son interlocuteur tente de sauver son âme. Un peu plus loin, le film revient à la jetée, à la scène de l'enfant écrasant le poisson. Mc Elwee insère un plan qu'il n'avait pas monté la première fois : un gros plan du poisson agonisant. L'image est d'une rare cruauté : le poisson étouffe, secoué de spasmes, chaque spasme émet un bruit sourd de suffocation. Mc Elwee dit ce qu'il a éprouvé en filmant cette mort :

d'abord occupé à composer une belle image, à trouver la bonne lumière, il s'était soudain senti "connecté" avec ce poisson, "sans doute parce que j'étais le dernier être vivant que ses yeux allaient voir."

La succession des films "autobiographiques" de Mc Elwee construit un tombeau pour ses morts. Morts survenues avant les films – celle du petit frère, celle de la mère –, pendant la réalisation d'un film – celles de la grand-mère et du père –, ou entre deux films – celle du mari de Charleen, l'ancien professeur de poésie de Ross devenue son amie. Filmer sa vie, c'est enregistrer la succession des morts autour de soi. Mc Elwee avoue se sentir étrangement proche des "témoins" religieux qui ne cessent de croiser sa route. Parce qu'il en est un, à sa manière de cinéaste. Filmer les vivants avant leur mort, être témoin de leur disparition, c'est aussi leur promettre la résurrection dans un "temps indéfini". Les années passant, la structure des films de Mc Elwee s'est complexifiée : des fragments des films précédents font retour dans les films ultérieurs, le matériau devient hétérogène, intégrant des films tournés par son père ou ses oncles dans son enfance, avant sa naissance. À l'écoulement continu du présent de *Sherman's March* succède la temporalité tumultueuse de *Time Indefinite*, avec ses retours du passé, ses courts-circuits, ses tourbillons de la mémoire qui viennent parasiter le temps linéaire du tournage, de la vie au présent. Comme si l'accumulation des morts, la montée continue de la mort au cœur de la vie changeait le cinéma de Mc Elwee, imposait au montage de créer, parallèle au flux du présent, ce "temps indéfini" qui accueille le retour des disparus, fait cohabiter vivants et morts. Après l'enterrement de son père, Ross trouve dans un placard un vieux film du mariage de ses parents. Un film qu'ils n'ont sans doute jamais eu le temps de regarder. Mc Elwee a une belle expression pour comparer le montage de ces bandes à une résurrection : "trying to massage it back to life".

Face au poisson, en le filmant, Mc Elwee a glissé de la contemplation à la compassion, de la distance à la participation. Tout son cinéma tient dans cette hésitation.



mérique : Ross Mc Elwee

En passant quelques jours avec sa caméra dans la maison familiale après la mort de son père, il espérait se confronter à cette mort en enregistrant l'absence. Il se demande bientôt si ce n'est pas le contraire, si son film ne devient pas une sorte de fuite, de déni de la réalité. Ross Mac Elwee a choisi de vivre en filmant, de rapprocher au maximum sa vie et sa passion, son métier, jusqu'à les fondre en un même élan, et devenir un homme-caméra, un être étrange pour tous ceux qu'il rencontre. Cette étrangeté, cette monstruosité est le véritable sujet de *Sherman's March*. Le sujet historique – refaire le parcours du Général Sherman, revenir sur les lieux de ses massacres pour en relever les traces – n'est qu'un prétexte. Pour Ross, il s'agit de remédier à sa solitude, de rencontrer celle qui mettra fin à la série de ses ratages sentimentaux. Les étapes de la marche de Sherman deviennent celles d'un road-movie amoureux à la recherche de la femme idéale. Le passé ne pèse pas lourd face aux élans présents d'un homme-caméra prompt à se laisser séduire, à suivre une femme, à s'installer auprès d'elle, à saisir les aventures comme elles s'offrent. Son amie Charleen joue à l'entremetteuse. Lorsque Ross débarque au rendez-vous qu'elle lui a concocté avec une jolie chanteuse, elle s'emporte : "Il ne s'agit pas d'art, mais de la vie. Pose ta caméra". Elle ne comprend pas que cette distinction ne vaut plus pour son ancien élève. A la fin du film, il lui répondra indirectement : "Il semble que je filme ma vie pour avoir une vie à filmer." L'art ne vient pas après la vie, il la suscite et la donne à vivre. Le film s'achève sur un constat d'échec qui semble confirmer le jugement de Charleen : "ma vraie vie est tombée dans la faille entre moi et mon film." Mais la vérité du rapport entre la vie de Mc Elwee et son oeuvre se formulera plutôt ainsi : mes films ont poussé dans la faille entre moi et ma vraie vie. Je me suis mis à filmer ma vie par incapacité à la vivre. Ma vie est trop loin de moi. Filmer, c'est combler l'écart, rattraper le retard entre moi et ma vie. Vivre ma vie, c'est composer des images,

voir, par cet œil amélioré qu'est l'objectif de la caméra, le mouvement incessant de la lumière et de l'ombre dans le monde, sur les visages. Si cette distance disparaît, si j'ai la sensation de vivre ma vie immédiatement, alors je peux ne plus filmer : il n'y a pas d'image des premiers mois de son fils Adrian, parce que Ross se sent "trop proche du bébé pour le filmer".

Mc Elwee a besoin de combler les distances. Exilé volontaire loin de sa région natale, il ne cesse d'y revenir. Incapable d'entrer en relation avec des femmes sans sa caméra, c'est en les filmant qu'il parvient à les toucher : incessantes incursions de sa main dans le champ, pour prendre celle d'une femme, lui caresser le visage. La beauté des films de Mc Elwee tient au degré de fusion auquel il est parvenu entre son corps et la caméra. Il y a quelque chose de monstrueux dans cette capacité à vivre et filmer en même temps, aussi instinctivement. Dans *Six o'clock News*, c'est parce qu'il est frustré par la distance à laquelle les informations télévisées tiennent les événements relatés qu'il éprouve le besoin d'aller sur place, avec sa caméra, au plus près des lieux et des gens.

Mais filmer ne suffit pas. Il faut aussi parler, écrire un commentaire, le dire et le monter off sur les images. Absente de *Charleen*, cantonnée à une fonction de transition entre les séquences dans *Backyard* et *Sherman's March*, la voix off devient omniprésente dans *Time Indefinite* et *Six o'clock News*. Toujours cette phobie de la distance. Face aux images, le problème se répète. Il faut créer du lien, boucher les trous, la voix s'engouffre dans les intervalles, elle a horreur du vide. Pour autant, elle ne donne jamais le sentiment d'étouffer l'image, de réduire le visible à une signification explicite. Le manque à combler n'est pas dans l'image, mais entre le cinéaste et ses images, peut-être aussi entre le cinéaste et le spectateur auquel ces images sont destinées. Alors Mc Elwee nous parle, se confie, livre ses doutes, ses

questions, comme si nous étions assis à côté de lui, à la table de montage, à tenter de restituer la vie de ces images déjà si lointaines.

Car c'est le paradoxe de ce cinéma au présent, au plus près du flux hésitant de la vie. En même temps qu'il vibre du présent le plus fragile, chaque plan est l'image d'un passé pétrifié. L'image est clivée, double, à la fois captation immédiate d'un présent en train d'advenir, riche de "cette sorte de vie qu'il serait impossible de recréer", et image d'archive, bloc de passé, objet inerte que l'on peut manipuler, faire revenir de film en film. Loin de combler ce hiatus dans l'image, la voix off le creuse, écarte les deux faces. C'est elle qui donne aux films de Mc Elwee cette qualité d'émotion unique, entre la célébration jubilatoire de la vie et la remémoration élégiaque du déjà passé. La voix oscille entre deux positions : celle du cinéaste dans la salle de montage et celle du cinéaste en train de filmer. Tantôt elle assume la distance, le commentaire après coup, tantôt elle mime le présent, tente de restituer la pensée en acte du cinéaste face au mouvement de la vie.

A la fin de *Six o'clock News*, avant de quitter cette côte Ouest sur laquelle il ne s'installera jamais pour "passer à la fiction", Mc Elwee prend le temps de visiter une *camera obscura*. Sur l'écran de la chambre obscure se projette le monde au-dehors, légèrement déformé, comme si l'image venait de très loin, "d'une autre planète". "Tout semble si fragile : les gens, les bus, les palmiers". Le cinéma de Mc Elwee est né de ce sentiment de la fragilité du monde. Il faut filmer, parce que tout va disparaître, parce que tout disparaît sans cesse. Filmer sa vie, c'est, dans le même mouvement, célébrer la fragilité et y résister, tenter une consolidation. "Garder tout le monde en vie dans une sorte de temps indéfini". **CN**

Ross Mc Elwee's Home Movies

Extrait d'un entretien réalisé à Columbia (Caroline du Sud) par Lawrence Rhu. Ross Mc Elwee était alors en montage de son dernier film *La Spendeur des Mc Elwee*. L'entretien est parue l'été 2004 dans la revue américaine CINEASTE.

Lawrence Rhu: *Il m'est sans doute plus facile d'aborder l'ensemble des questions que vos films suscitent d'une manière thématique - les questions comme la famille et la région, les relations père-fils, la médecine et le cinéma, et l'Apocalypse. Je sais que c'est la fin de l'histoire, mais c'est un thème récurrent dans votre œuvre. Le thème de l'Apocalypse est présent dans le sous-titre de Sherman's March, dans le titre de Time Indefinite, et dans l'idée d'un monde incontrôlable qui sous-tend Six O'clock News.*

Ross Mc Elwee: Oui, comme Steve Im, le gentleman coréen dont la femme a été assassinée, le dit dans *Six O'clock News* : "incontrôlable, ce monde. Dieu ne peut contrôler ce monde". La maladresse de son commentaire confère immédiatement à sa remarque un niveau différent, beaucoup plus poignant : sa croyance au chaos comme force déterminante de l'univers.

LR: *Il semble que ce mode de pensée aide les gens à mieux comprendre leur existence, mais en quoi cela vous aide-t-il à construire vos films ?*

RM: La pensée apocalyptique semble être, pour certains protagonistes de mes films, une sorte de repère qui leur permet de s'orienter dans la vie. Je pense que dans une certaine mesure, cela m'a également permis de construire mes films, de trouver leur structure - C'est plus vrai pour *Sherman's March* que pour *Backyard* ou *Time Indefinite*. *Six O'clock News* comprend aussi cette dimension apocalyptique. On découvrirait dans le film une série de

catastrophes, ou de petites apocalypses, qui avaient lieu dans le pays et que la TV locale retransmettait. De retour à Boston, je pensais en avoir fini de mes "angoisses apocalyptiques". Mais des meurtres ont alors été commis dans deux cliniques qui pratiquent l'avortement, à deux pas de chez moi. Aussi terrible que cela puisse paraître, ces événements apportaient une sorte de note finale à mon film. Il aurait été frustrant pour moi de me dire simplement : "Voilà le monde du dehors, mais désormais je suis chez moi, auprès de ma famille, et globalement, tout est redevenu normal". Ce n'était certainement pas comme cela que j'envisageais la fin de mon film. Mais c'était bel et bien à quelques mètres de chez moi qu'une catastrophe advenait.

LR : *Oui, en effet, cela a donné une note finale à votre film mais également un rythme. Pourtant, il y a aussi dans vos films des instants réellement anti-dramatiques, où le temps semble suspendu, comme si vous flirtiez avec l'ennui. En tant que spectateur, je me dis : "Mon dieu, pourvu qu'il se passe quelque chose".*

RM: (rires) J'aimerais vous y voir, en tant que réalisateur, lorsqu'on est soi-même confronté à cette angoisse. Dans *Six O'clock News*, lorsque je me rends chez Salvador Peña, la victime du tremblement de terre, je me rends compte que je le filme depuis trois ou quatre semaines et que je ne parviens plus à dialoguer avec lui. Il est alors simplement assis sur son canapé en train de lire, et je commence à filmer le salon, puis la petite cour derrière sa maison. Le simple fait qu'il n'y ait rien à filmer devient le point d'ancrage de la séquence. J'ai enregistré ce silence puis j'ai fait en sorte de le construire

pour qu'il devienne intéressant.

LR: *C'est intéressant lorsque vous dites que vous "construisez" cette séquence, alors qu'on a le sentiment que vous vous contentez de laisser la caméra tourner. On a l'impression qu'il s'agit d'un moment à part où la caméra est – comment dire ? – purement réceptive ?*

RM: J'ai tourné de nombreuses prises pour cette séquence, car je pensais qu'elles pourraient m'être utiles pour lier des scènes importantes entre elles. Ce sont en quelque sorte des plans d'insert qui nous détournent de l'action principale pour nous conduire au prochain événement important, ou qui viennent clore la séquence. Si je me souviens bien, j'ai filmé une horloge, un robinet qui goutte, des photos sur une étagère de sa famille de retour à El Salvador. Je suis allé dans sa cour et j'ai filmé les ombres que projetait la lumière sur le seuil de la porte et la barrière. Et je me souviens avoir pensé alors qu'il y avait là quelque chose de très beau, dans un style un peu zen bouddhiste. Mais je ne savais absolument pas si cela me serait utile ou non. C'est seulement une fois dans la salle de montage que j'ai senti à quel point ces images en disaient bien plus long sur Salvador que tout ce que j'aurais pu moi-même en dire, ou ce que lui aurait pu me dire - d'autant plus que la barrière de la langue nous séparait. (...)

On peut recourir à l'expression "terre-à-terre" lorsqu'on se demande comment le cinéma documentaire peut retranscrire le temps. Peut-être que l'Apocalypse plane véritablement au-dessus de nos têtes, mais pour la plupart d'entre nous, c'est une abstraction. C'est l'arrière-plan. L'avant-plan, le terre à terre, pour les documentaristes (du moins, pour les réalisateurs de ce type de documentaires), ce sont ces petits moments qui soudain s'agencent et révèlent la complexité, l'humour et l'absurdité de l'existence. C'est le mandat du cinéma-vérité classique : découvrir ces instants en filmant le monde et en s'interposant le moins possible. Maintenant, c'est sûr, je viole souvent ce mandat. J'imagine que c'est ma signature. Je m'interpose tout le temps ! Pourtant, le cinéma-vérité nous

a enseigné – à travers Fred Weisman, Richard Leacock et d'autres – combien la réalité qui se déroule devant nous, instant après instant, jour après jour, est d'une complexité fascinante. La singularité du temps, enregistré par une caméra qui filme 24 images par seconde, c'est qu'il est, d'une certaine manière, à la fois réel et irréel. On y entre, on l'éprouve comme étant "la vraie vie", et pourtant, le simple fait qu'il ait été filmé le distingue de la vraie vie. Je pense que ce que nous apprécions dans ces moments capturés dans une séquence documentaire, c'est qu'ils représentent des distillations de la vie. Bien sûr, ils ne peuvent pas prétendre restituer la vie dans sa totalité, mais ils révèlent sa complexité. Il y a quelque chose de paradoxal dans le fait que la caméra, lorsqu'elle enregistre le temps qui passe, filme nécessairement 24 images/seconde. Une fois enregistré, ce temps devient une version du temps présent. C'est une expérience étrange pour moi qui réalise des films en partie autobiographiques. Je fais des films "au temps présent". Ils tirent parti de la spontanéité du moment. Ce n'est pas écrit. Ce n'est pas répété. Ce n'est pas "la 3^{ème} prise". C'est la seule et unique fois que cela se passe. Vous l'avez ou vous ne l'avez pas. Alors évidemment, lorsque vous montez, cela devient une autre forme de temps présent. Je regarde ce moment et je me dis : "C'était moi il y a un an, ou il y a deux ans. Ce sont mes enfants, il y a deux, trois ans". C'est du temps présent et en même temps, ce n'en est pas. En tant que monteur, c'est une expérience "réfléchissante" très étrange de regarder des séquences de sa vie des années plus tard.

LR: *Dans votre essai sur le roman de Walker Percy, The Last Gentleman, vous établissez un lien entre le cinéma et la vocation médicale de votre père, à travers le mot "autopsie" et ce qu'il suggère : regarder avec ses propres yeux. Bien sûr, la médecine et le cinéma ne relèvent pas du tout de la même recherche, mais ils peuvent néanmoins se rejoindre dans l'idée de tenter de comprendre d'où l'on vient. Mais la notion d'autopsie implique que l'on regarde quelque chose de mort.*

C'est une pensée effrayante au cinéma.

RM: Oui, en effet. Le présent que capturer la pellicule est, je crois, le cadavre du présent. On peut l'envisager ainsi. Vous ne vous contentez pas d'observer quelque chose qui est mort, vous essayez également de le ramener à la vie. A vrai dire, je n'y avais jamais réfléchi auparavant, mais cette question est véritablement au cœur du travail, du mien en tout cas, de documentariste. Tourner de nombreuses séquences, les assembler dans une salle de montage des années plus tard, puis tenter de restituer la vie dans une version qui vous semble fidèle à ce que vous éprouviez à ce moment-là. Dans ce sens, c'est un peu comme la médecine. D'une manière métaphorique, vous essayez de ranimer un patient, de le ramener à la vie.

LR: *Et cette renaissance se fait à travers le récit, n'est-ce pas ? L'histoire se construit lorsque vous montez les séquences du passé. Mais parfois, vous utilisez les mêmes séquences dans des histoires différentes. Par exemple, vous avez mis dans votre dernier film la séquence où votre père enseigne à votre frère les sutures, et nous l'avions déjà vue dans Backyard. Je ne connais pas d'autres réalisateurs qui fassent cela.*

RM: On pourrait me le reprocher si je me contentais de recycler des scènes déjà existantes. Mais si cela fonctionne comme je l'espère, le spectateur se rend compte que le contexte est alors totalement différent, en partie parce que du temps s'est écoulé. Nous revoyons aujourd'hui une séquence de *Backyard*, réalisée il y a plus de vingt ans. Si je l'ai bien exploitée, le spectateur qui a vu les deux films voit cette séquence tout à fait différemment. Je dois également me faire à l'idée qu'il y a de grandes chances pour que la plupart des gens qui voient mon film sur le tabac n'aient pas vu *Backyard*. C'est un film de quarante minutes, plutôt abscons. Donc, d'une certaine manière, la plupart des gens ne se poseront pas la question. Mais travailler sur la réutilisation des séquences est une recherche importante pour moi car c'est une expérience très humaine : il s'agit de revisiter des scènes du

passé et voir comment nous y réagissons, les années passant. Des moments particuliers, les relations avec mes proches évoluent avec le temps et prennent des significations différentes. Ça m'intéresse d'explorer et de traduire ce phénomène à travers le cinéma.

LR: *C'est un peu la magie du cinéma, non ? N'avons-nous pas tous le sentiment que nous ne pouvons pas garder le souvenir exact des choses ? Et vingt ans plus tard, ce même morceau de pellicule est là.*

RM : Ça va d'ailleurs être très intéressant de voir ce qui se passe avec les parents issus de la génération numérique, qui ont filmé le moindre pas de leurs enfants. Dans les années 60-70, les gens ont pas mal filmé en super-huit. Mais ce format était cher, difficile à manipuler et à monter. Cela prenait un temps fou. La plupart des gens ne montent pas leurs films ; ils ne sont en général visionnés qu'une seule fois. La vidéo numérique, ou la vidéo en général, permet aux parents de filmer en permanence leur famille. Donc, la question que vous soulevez – "mes souvenirs sont-ils exacts?" - ne se posera plus. Les gens n'ont plus qu'à rechercher dans leur stock d'images pour voir exactement comment le petit Jimmy mangait à la cuillère ses petits pois lorsqu'il avait quatre ans. Cela aura été filmé. N'est-ce pas étrange ?

LR: *C'est horrrifiant, oui !*

RM: Oui, c'est horrrifiant. Toutes ces images. C'est peut-être cela l'Apocalypse que nous attendons tous.

LR: *L'idée que nous sommes prisonniers de nos propres films...*

RM: Nous ne pouvons pas en sortir, et le film ne s'arrêtera jamais, et tout le monde sera trop occupé à être dans son propre film pour venir voir le vôtre. Nous serons tous désespérément isolés les uns des autres.

LR: *En tant que cinéaste, quel rapport avez-vous avec Charleen ? On dit que c'est votre muse. Dans votre dernier film, lorsqu'elle vous dit que vous devriez faire davantage de recherches, la muse semble vous donner des ordres.*

RM: J'obéis toujours à Charleen.

LR: *Elle tient presque le rôle de metteur en scène dans le film. Avec quelqu'un comme elle, la caméra semble moins contrôlable, contrairement au fantasme de puissance qu'on lui associe.*

RM: Oui, je pense que c'est vrai, surtout avec Charleen, mais j'ai filmé d'autres personnes de la même manière. Dans *Sherman's March*, Pat Rendelman, l'actrice aspirante qui recherchait Burt Reynolds, est aussi quelqu'un qui, d'une certaine façon, contrôlait la caméra. Elle réalisait, en quelque sorte. Charleen sait clairement ce qu'elle veut, elle a des opinions très tranchées. Souvent, je n'avais qu'à la suivre pour que les choses adviennent. Qu'elle soit ma muse ou non, elle est certainement intervenue dans mes films à des moments cruciaux et m'a aidé à passer des caps difficiles, à retrouver la direction dans laquelle je devais aller. Elle joue un rôle essentiel dans tous mes films autobiographiques. Après *Sherman's March*, j'ai pensé que j'allais passer à un autre genre de films, et en effet, c'est ce que j'ai fait. Ma femme et moi avons réalisé un film sur Checkpoint Charlie à Berlin. Je ne savais absolument pas si j'allais revenir aux films autobiographiques, et encore moins si j'allais refilmer Charleen. Désormais, avant de l'inclure dans mon film, je me demande si sa présence est justifiée.

LR : *Je pense à un parallèle entre ce qui se passe avec elle dans vos films et les stars de cinéma en fiction. Cela me rappelle le charisme ou la personnalité qu'avaient Bette Davis ou Barbara Stanwyck dans le*

cinéma hollywoodien. Au sein même d'une production contrôlée par les studios, il y a cette personne qui joue un rôle déterminant dans ce qui se passe à l'écran. Dans votre dernier film, vous prenez clairement position pour dire combien les films auto-biographiques, ou les documentaires personnels, ont un lien avec ces productions hollywoodiennes.

RM: Je déteste cette expression, "documentaire personnel". C'est comme "hygiène intime". Ça m'a toujours gêné, mais personne n'a encore rien trouvé de mieux.

LR: *Mais vous établissez explicitement un lien entre votre dernière oeuvre et les films grand public. Vous cherchez à révéler leur théâtralité et leur mise en scène.*

RM: Oui, c'est vrai. Gary Cooper dans *Le Roi du Tabac (Bright Leaf)* pourrait se voir comme le contrepoint des gens comme Charleen qui possèdent leur propre force. Ce serait intéressant de voir si le charisme de **C h a r l e e n** fonctionnerait dans un film de fiction, si elle était dirigée. Comment serait-elle perçue dans un tel emploi ? Je sais que des gens qui l'avaient vue dans mes films lui ont proposé des rôles. Elle a fait des essais pour deux films à petit budget, mais elle prétend que ça n'a jamais très bien marché. C'est peut-être à cause du réalisateur ou de la production, ou simplement, Charleen ne peut pas franchir le pas. Je ne sais pas. C'est vraiment une question intéressante : qu'est-ce qui fait que certaines personnes ont ce quelque chose qui justifie leur présence dans un film documentaire ? La passion ? Le charisme ? Cette touche d'excentricité, peut-être.

LR: *Dans votre dernier film, vous abordez la question sous un autre angle, lorsque vous évoquez la liaison entre Gary Cooper et Patricia Neil sur le tournage de Bright Leaf. Vous parlez d'un "moment de home movie" dans cette production de 1950*

des studios Warner Brothers.

RM: Oui, je le décris comme un documentaire caché au sein même du film. Qu'est-ce qui permet exactement aux fictions d'exercer un tel pouvoir sur nous et en quoi est-ce lié au succès ou à l'échec des films documentaires, et au pouvoir qu'ils peuvent eux-mêmes exercer ? Je ne cesse de m'interroger sur cette question, et je ne pense pas qu'il y ait véritablement de réponse. L'histoire entre Gary Cooper et Patricia Neil a été pour moi un véritable laboratoire et m'a permis d'aller un peu plus loin dans mon enquête. Patricia Neil, en véritable professionnelle, prétendit que son rôle auprès de Cooper dans *Bright Leaf* n'avait pas d'autre enjeu que son interprétation. Mais est-ce vraiment la vérité ?

LR : *Sa réponse vous laisse sceptique ?*

RM: Qui est-elle quand elle fait cela ? Dans quelle mesure est-elle l'actrice professionnelle, et dans quelle mesure est-elle la vraie Patricia Neil ? Lorsqu'elle lève timidement la main pour finalement la laisser retomber, est-ce une indication de jeu, ou est-ce un simple geste involontaire ? Cela semble tout à fait involontaire.

LR: *Puisque l'on parle du pouvoir que ces films exercent sur nous, je pense aux personnes dans vos films pour qui, visiblement, ce pouvoir s'est exercé au plus haut point – Barry, le collectionneur de vidéos dans Six O'clock News, votre cousin, collectionneur de films d'archives dans votre dernière œuvre, et vous-même. Vous parlez constamment du pouvoir que le cinéma exerce sur nous.*

RM: il y a là une pathologie qui ne prête pas forcément à rire. Cette idée de vouloir constamment capturer la réalité le plus humainement possible est certainement une sorte de névrose. Et c'est peut-être une des plus envahissantes qui soit. La prolifération du numérique a rendu accessible à tous

les ordinateurs, internet, toute une technologie avec laquelle il devient plus facile de faire des films que d'écrire un roman. C'est désormais à la portée de n'importe qui. C'est intéressant de réfléchir au caractère pathologique qu'il y a dans ce besoin de filmer, dans ce désir de rencontrer la réalité par le biais du cinéma. J'ai moi-même légèrement accentué cette idée dans ma façon de filmer. Je ne

me balade pas constamment une caméra au poing. En fait, je n'ai pas beaucoup filmé ma famille ces quatre ou cinq dernières années. Je me suis simplement retiré, à la fois par fatigue, et aussi dans le souci de respecter leur intimité. Mais par égard pour mon personnage dans mes films, pour le rendre complexe et légèrement absurde, je donne l'impression qu'on a là un mec qui ne peut pas s'arrêter de filmer. (...)

Traduction Stéphanie Magnant

Je me souviens d'un été à Lussas où nous étions une quinzaine dans une salle de l'école à découvrir, sidérés, éblouis *Time Indefinite* de Ross Mc Elwee.

Depuis longtemps Ross Mc Elwee filme, en pellicule, sa propre vie. Il continue ainsi, et systématise, une pratique familiale de cinéma amateur, bourgeois. Ses parents célébraient les moments traditionnellement importants de leur vie en les filmant et Ross, assumant l'héritage de ce hobby l'a transformé en une véritable démarche cinématographique, filmant le banal, les rencontres, sa quête amoureuse, ses difficultés à faire un film, ses interrogations. Documentariste autobiographe, donc. Et c'est ainsi qu'à chaque film il peut puiser dans son passé filmé. Ce qu'il avait filmé à l'époque, ce qu'il trouvait digne d'être filmé, important, beau ou triste, dans son entourage. Mais comme le passé n'existe pas au cinéma, puisqu'une image est toujours plus ou moins au présent, c'est le passé encore au présent dont il dispose, et qu'il juxtapose, conjugue et articule à d'autres présents plus ou moins passés. Pour remonter le temps en général on fabrique, dans les films de fiction, le passé comme le présent au moment du tournage, à moins de faire appel aux archives disponibles : les actualités ou fictions du passé, c'est à dire du passé commun : la grande Histoire ou les histoires inventées. Ross Mc Elwee en constituant ses propres archives et en les montant se trouve à une place jusqu'ici réservée aux romanciers : il convoque les différents temps de sa vie pour en retrouver le récit, c'est-à-dire pour arriver à y entrevoir la vérité. La vérité que tout récit fait la promesse de révéler à la fin.

La vie de Ross, la vôtre, la mienne, bref une vie singulière on l'appelle souvent "vie privée". Mais la vie que nous montre Ross Mc Elwee n'est privée de rien, ni des autres, ni du monde, ni de la mémoire. Au contraire. Il est son propre documentariste non pas par contemplation narcissique mais par un assez brutal désir d'en savoir plus. Partant du postulat que pour filmer le réel il faut avoir un point de vue, il prend le sien, comme un scientifique choisirait d'être son propre cobaye, assumant tous les risques sur son propre corps, et s'approchant ainsi du point de vue le moins fictionnel possible, fictionnel au sens de "faux", de "fabriqué", d' "artificiel". Comme si, partir de soi était le plus sûr moyen d'éviter les transpositions fallacieuses de tout type d'histoire préétablie, (de scénario autour d'un thème, d'un personnage ou d'une action), afin de trouver la vraie fin de l'histoire et pas seulement celle redoutée et promise, celle qui terrifie les enfants, celle des Etats-Unis d'aujourd'hui, peut-être, à savoir, L'APOCALYPSE. Cheminant sur ses propres traces il tente d'échapper à la menace d'une fiction généralisée, idéologique pour voir au mieux comment la réalité se construit quand on lui tourne le dos et qu'on la regarde par-dessus son épaule, tout en continuant d'avancer, comme pour la dernière fois, cette fois ultime où sera craché le morceau de vérité qui ne manquera pas d'apparaître... Pour une fois... Pour la première... et dernière fois...

CLAIRE SIMON

Charleen

USA - 1978 - 16mm - 60' - Prod : Ross McElwee

Ce premier film est le portrait de Charleen, l'amie que l'on retrouvera dans l'ensemble des films autobiographiques de Ross Mc Elwee. Native de Caroline du Sud, elle est à la fois poète, disciple d'Ezra Pound et professeur dans des écoles publiques.

Ce qui m'intéressait, dans ce film, c'était la connexion personnelle – Charleen, en me parlant, en faisant un geste vers moi, en m'introduisant dans sa maison, parlait à, faisait un geste vers, introduisait la caméra. Elle disait en plaisantant qu'elle voulait me regarder dans les yeux, mais j'avais un œil de verre et d'acier qui mesurait vingt centimètres. J'étais devenu comme une version cubiste de moi-même, un ami de Charleen qui lui répondait, qui réagissait derrière une caméra, mais sans la diriger ni travailler à partir d'un scénario. C'était en quelque sorte une version fracturée du cinéma-vérité. La caméra était un conduit permettant au public de s'introduire dans l'âme de Charleen. Mais dans ce film, la voix était pratiquement toujours celle de Charleen. Le réalisateur, bien qu'ami proche, restait sans voix. Il faisait un document. *

Backyard

USA - 1984 - 16mm - 40' - Prod : Ross McElwee

Premier prix au festival de Chicago

Regard autobiographique sur la relation du cinéaste avec son père et de ce dernier avec les noirs qui ont travaillé dans leur foyer, ce film est aussi une étude sur les relations difficiles entre noirs et blancs en Caroline du Nord.

Backyard a aussi beaucoup compté pour moi parce que j'ai commencé à y explorer la possibilité d'une narration personnelle subjective avec voix-off – narration qui était le reflet de mes réactions et de mes observations sur ce qui se passait pendant que je filmais. Si ça marche, on a l'impression, non seulement de voir à travers les yeux du cinéaste, mais aussi d'entrer soudain dans sa pensée. Il fallait que la narration de *Backyard* soit fortement personnelle sans être pour autant larmoyante ni pharisaïque – deux pièges potentiels pour un film qui parle, entre autres choses, de la mort d'une mère et de l'apartheid racial poli qui sévit dans ma ville natale comme dans toute la Caroline. Pour contrecarrer ces handicaps potentiels, la narration devait être sèche, ironique et, si possible, humoristique.*

Sherman's March

“Méditation sur la possibilité d'un amour romantique dans le Sud à l'ère de la prolifération des armes nucléaires”

USA - 1986 - 16mm - 155' - Prod : Ross McElwee

Meilleur documentaire au festival de Sundance

Ross Mc Elwee décide de reconstituer le parcours du Général Sherman à partir des multiples traces qu'il a pu laisser dans le Sud des Etats-Unis. Mais dès le commencement, son projet est troublé par le départ de sa petite amie. Le périple du cinéaste se transforme alors en la recherche d'une nouvelle conquête féminine.

Quatrième procédé que je souhaitais employer dans *Sherman's March*, le réalisateur s'adressant à sa caméra sous la forme de monologues. La caméra devient presque un personnage en soi. Le cinéaste s'en remet à elle. Ces monologues seraient utilisés avec parcimonie, le réalisateur apparaissant à l'image surtout le soir pour discuter des événements de la journée avec sa caméra sur le ton de la confession. Une chose est sûre, la caméra me rend timide. Au départ, je ne voulais pas que ces monologues soient filmés. Mais je m'étais déjà rendu compte avec *Backyard*, et c'était encore plus le cas dans *Sherman's March*, qu'il fallait passer par ce semblant de performance fondée sur les événements qui se déroulaient dans ma "vraie vie" durant cette période.

En apparaissant dans mon propre film, je me délivrais enfin de toute prétention à l'objectivité, ce pénible fardeau que le documentaire traîne depuis longtemps. Le documentariste retourne la caméra vers lui, en quête d'une réalité subjective différente. Cette technique est un essai de perversion de la distanciation de Brecht, où tout rappelle au public que *ce n'est qu'une pièce*. Je voulais dire au public *"Ce n'est qu'un film, mais un film qui parle de ma vie, qui se trouve être une vraie vie"*. *



Sherman's March,

Time Indefinite

USA - 1993 - 35mm - 117' - Prod : Ross McElwee
Meilleur documentaire au festival d'Atlanta

Ross Mc Elwee retrouve comme chaque été sa famille sur la côte de Caroline du Nord. Ce rassemblement familial annuel est présidé par le père, grand chirurgien. Cette année, Ross y annonce son mariage prochain avec Marilyn. Puis c'est la rencontre avec les parents de Marilyn, juifs de Boston, et l'annonce d'une naissance prochaine. Mais coup sur coup Marilyn est victime d'une fausse couche et le père de Ross meurt prématurément.

Six o'clock News

USA - 1996 - 35mm - 103' - Prod : Ross McElwee
Meilleur documentaire au festival international d'Hawaï

Alors que Ross McElwee fête la naissance de son premier enfant et jouit de la quiétude de son foyer, il se trouve confronté aux catastrophes débitées sans relâche sur le petit écran, jusqu'au jour où un cyclone s'abat sur la région du sud des Etats-Unis dont il est originaire.

Bright Leaves (La Splendeur des McElwee)

USA - 2003 - 35mm - 107' - Prod : Ross McElwee
Quinzaine des réalisateurs - Cannes 2003

Le cinéaste découvre qu'un film hollywoodien Le Roi du Tabac (Bright Leaf) de Michael Curtiz raconte l'histoire de son arrière grand-père, riche propriétaire de plantation de tabac ruiné par un concurrent trop habile. Ross Mc Elwee repart alors vers sa Caroline du Nord natale, cette fois sur les traces de son aïeul.



La splendeur des McElwee

L'absorption en soi et le solipsisme sont deux dangers majeurs qui guettent la voix autobiographique dans le cinéma non-fictionnel. J'espère que mon œuvre est perçue davantage comme une réflexion sur soi que comme un solipsisme. J'essaie d'éviter ce piège en utilisant autant d'humour que possible – allant jusqu'à l'autodérision –, pour qu'on ne prenne pas cette vision centrée sur soi trop au sérieux. Et j'essaie d'ouvrir mes films au monde en général par le fait que d'autres personnes occupent l'écran et jouent un rôle important. Idéalement, on y arrive en utilisant ce rythme ondulatoire qui oscille entre l'immersion dans le monde extérieur, avec son infinie et fascinante panoplie de gens et d'événements, et l'auto-immersion, en l'occurrence, la réflexion sur mes rapports avec ces gens-là et ces événements-là. Il est difficile de soutenir ce rythme, et je suis sûr que je retombe périodiquement d'un côté ou de l'autre. Mais j'essaie de conserver un équilibre.*



Times Indefinite

En complément de programme nous avons invité Ross, enseignant à Harvard, à programmer des films réalisés par ses étudiants. Il a choisi :

Playing the part de Mitch McCabe (22')

Retour en Ouganda d'une mère et sa fille qui avaient fuit le régime d'Idi Amin Dada.

Former Nationality de May Lugemwa (38')

Sur le besoin d'une étudiante de dire à ses riches parents qu'elle est gay.

* Ross McElwee - Extrait de *Trouver sa voix* in Trafic n°15 Été 1995



Terre sans Pain

Essais littéraires et images documentaires

un parcours dans le court métrage documentaire français des années 50

Avec l'avènement du cinéma parlant à la fin des années vingt, le commentaire allait remplacer les intertitres. L'un des tout premiers commentaires, celui de *Terre sans Pain* un film alliant "la violence des images au ton neutre, quasi-clinique de Pierre Unik", comme le souligne Guy Gauthier ⁽¹⁾ annonce alors tout un pan du cinéma documentaire de court métrage qui verra le jour au sortir de la seconde guerre mondiale. Des films contre la guerre, contre la misère sociale. - *Hôtel des Invalides* de Franju, *Aubervilliers* ⁽²⁾ d'Eli Lotar -. Comme le montre Luce Vigo dans son article pour "une encyclopédie du court métrage français" Georges Franju est sans doute l'une des figures principales de ces années-là, s'alliant parfois à Jean Painlevé, lui-même cinéaste - *Le Vampire* (1945) -, dont les commentaires savaient au-delà de leur poésie et de leur humour, être caustiques et virulents.

Après celui d'*Aubervilliers*, Jacques Prévert signe de son côté, durant les années 50, quelques autres "commentaires-poèmes"⁽³⁾ dont celui de *Paris la Belle* de son frère Pierre Prévert - film commencé dès 1928 mais aboutit seulement en 1959 - et celui de *La Seine a rencontré Paris* de Joris Ivens, film pour lequel le commentaire est confié, à la lecture, à Serge Reggiani. Ces mêmes années, Alain Resnais, avant de passer définitivement à la fiction - et au long-métrage -, collabore avec des écrivains, des collaborations qui aboutiront à des œuvres extrêmement personnelles, même lorsque celles-ci étaient au départ des films de commande : *Toute la Mémoire du Monde* avec un texte de Remo Forlani, *Le Chant du Styre* avec un texte en alexandrins de Raymond Queneau. C'est avec Chris Marker qu'il coréalise en 1950 *Les statues meurent aussi*. Chris Marker est alors ce nouveau venu qui dès avant son premier film *Un Dimanche à Pékin* (1956)⁽⁴⁾ renouvelle le rapport entre image et voix. Comme le remarque François Niney, chez Chris

Marker "la voix a un visage : celui des images (...) et la voix que nous entendons les interroge et interpelle le regard que nous posons sur elles".⁽⁵⁾

Il faut noter l'importance pendant ces années 50, que fut celle de Pierre Braunberger. Producteur des courts métrages d'Alain Resnais, il invita également Agnès Varda à faire après *La Pointe courte*, un documentaire sur les Châteaux de la Loire, un film qui sera très vite suivi par *L'Opéra Mouffe* avec lequel advient ce style narratif que l'on retrouvera dans l'ensemble de ses documentaires. C'est encore Pierre Braunberger qui produira ce documentaire, qu'on a longtemps cru être le seul et le premier de Maurice Pialat *L'amour existe*. Dans la protestation et la colère du commentaire, il y a comme en germe la totalité du cinéma de Maurice Pialat. Le film montre une banlieue, qui même si elle n'a plus rien à voir avec celle filmée par Eli Lotar en 1945, est un espace tragique fait de terrains vagues, de bidonvilles, de mornes pavillons, de cages d'escaliers, d'usines.

Ces dix films que nous avons choisi de montrer et qui courent entre 1932 en 1961 sont chargés de mémoires, mémoires des lieux, mémoires des gestes, mémoires des choses, ils ont ainsi pour nous aujourd'hui valeur de documents. Ils sont, parmi tous ceux qui ont été produits durant ces trente années, des jalons importants de l'histoire du cinéma français. Ce sont aussi des œuvres d'art.

Catherine Bizern

(1) in "Le documentaire, un autre cinéma" Guy Gauthier 1995, Nathan cinéma

(2) *Un problème entre ayants droit nous a empêché de présenter comme nous le souhaitions, ce film essentiel pour le cinéma documentaire et pour le Seine-Saint-Denis.*

(3) comme les désignent Guy Gauthier - op - cit

(4) que Chris Marker, hélas, ne désire plus voir programmer.

(5) "L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans", François Niney in *Théorème n°6 "recherches sur Chris Marker"* - Presses Sorbonne Nouvelle - 2002

PROGRAMME 1

Le grand Méliès de Georges Franju

France - 1951 - 35mm - N&B - 30' - Prod : Armor Films

Commentaire de Georges Franju dit par Marie-Georges Méliès et M. Lallemand

Dans ce film moins connu de Franju, tout le réalisme poétique du Sang des Bêtes (1948) et la verve iconoclaste de Hôtel des Invalides se trouvent transformés en un réel hommage à Méliès qui revit sous nos yeux par le truchement de son propre fils.

Paris la Belle de Pierre Prévert

France - 1959 - 35mm - couleur - 22' - Prod : Argos Films

Commentaire de Jacques Prévert dit par Arletty et J. Grignon

Paris la belle est le plus bel hommage qu'ait pu rendre Pierre Prévert à son frère Jacques. Celui-ci, installé dans le jardin de sa maison de Provence reçoit du facteur quelques cartes postales illustrant le vieux Paris. C'est l'occasion pour lui de livrer ses souvenirs aux enfants qui l'entourent

La Seine a rencontré Paris de Joris Ivens

France - 1958 - 35mm - N&B - 30' - Prod : Capi Films

Grand Prix du courtmétrage Cannes 1958.

Commentaire de Jacques Prévert dit par Serge Reggiani

Georges Sadoul a eu l'idée de départ, Jacques Prévert a écrit le commentaire et Joris Ivens a filmé les images avec humour et tendresse. La caméra glisse au fil de l'eau et traverse des banlieues champêtres, la ville se rapproche, nous entrons dans Paris.

L'Opéra Mouffe d'Agnès Varda

France - 1958 - 16mm - N&B - 16' - Prod : Ciné-Tamaris

Commentaire d'Agnès Varda

Les projections fantasmagoriques d'une femme enceinte sur la rue Mouffetard et son marché. Composition sur-réaliste sur les thèmes de la vie, de l'amour et de la mort au travers d'une suite de portraits réels ou imaginaires et d'images fortes, sur une musique de Georges Delerue.



L'Opéra Mouffe

Georges Franju (1912-1987)

(LUCE VIGO

C'est par son frère Jacques que Georges Franju a fait la connaissance d'Henri Langlois alors apprenti imprimeur plus que dilettante. Seul le cinéma l'intéressait. Franju était sans travail, après avoir été un temps peintre décorateur de théâtre, et se mit à fréquenter assidûment la maison familiale des Langlois. L'enchantaient les fabuleuses histoires des bobines de films à découvrir que lui racontait son ami. Ensemble, les deux jeunes gens créèrent le "Cercle du cinéma" et, en 1934, tournèrent un film, *Le métro*, présenté à la Cinémathèque française en 1985. Cette Cinémathèque, c'est aussi ensemble qu'ils la fondèrent, en 1936, en collaboration avec Jean Mitry, Germaine Dulac et Paul-Auguste Harlé, éditeur de "La Cinématographie française" et qui fut nommé président. Henri Langlois ne pensait qu'à amasser des films pour partager sa cinéphilie dévorante avec des amoureux du cinéma comme Georges Franju qui, lui, rêvait de plus en plus de tourner. Pendant la deuxième guerre mondiale, il s'occupa de la Fédération Internationale des Archives du Film et ce n'est qu'en 1948 qu'il se lança dans la réalisation.⁽¹⁾

Il savait ce qu'il voulait : "Je n'aime pas et je dirais même que je refuse, que je déteste ce qui ne m'émeut pas. Ce n'est pas une question de connaissances, l'amour qu'on peut avoir pour quelque chose. Quand on connaît la chose, quelquefois, on ne l'aime plus. Parce que le mystère fout le camp ! Heureusement qu'il y a l'art, heureusement qu'il y a la voix. Heureusement que la voix est une musique et quelle musique. Sans ça, ce ne serait pas réaliste, ce serait un drame affreux, parce que ce sont des cris, ce sont des lamentations, ce sont des plaintes. Heureusement qu'il y a l'esthétique, l'esthétique qui nous sauve du réalisme et du drame complet. Alors là [...] ça appartient au fantastique."

Ces quelques mots qui ressemblent à une profession de foi nous renvoient à l'ensemble de l'œuvre de Georges Franju, treize courts métrages et six longs. Dès *Le sang des bêtes*, tourné alors qu'il travaillait avec Jean Painlevé comme secrétaire général de l'Institut cinématographique scientifique (et qui signe le commentaire du film), il crée un univers que Jean Cocteau salue ainsi : "Zola est un grand poète et un grand cinéaste. Peu de personnes s'en doutent. [...] J'y songeais en voyant l'admirable documentaire sur les

⁽¹⁾ *Le comble de l'insolite. Georges Franju, cinéaste. Maison de la Villette, 1992.*

⁽²⁾ *Paris-Presse l'Intransigeant, 8 septembre 1949*



Le Vampire

abattoirs que M. Georges Franju nous présente. Pas une prise de vue qui n'émeuve, presque sans motif, par la seule beauté du style de la grande écriture visuelle." Georges Franju a une façon particulière d'aborder son sujet : le plus souvent il l'ancre d'abord dans son environnement (*Le Sang des Bêtes*), ou l'observe à distance (*Hôtel des Invalides*), s'attarde, pour le premier, sur les objets comme perdus d'une brocante, pour le second sur le reflet du dôme dans une eau stagnante ou sur un vol de moineaux dont on se demande, soudain, s'il ne s'agit pas d'avions de chasse. Que Franju filme des plans de paysages industriels aux confins de Paris ou une nature verdoyante (*Mon chien, Monsieur et Madame Curie, En passant par la Lorraine*), par la force des images et des émotions qui s'en dégagent, il entraîne le spectateur au cœur de ses films où gît le sentiment d'épouvante que le cinéaste veut lui faire partager (et que l'on retrouve dans ses films de long métrage comme *La Tête contre les murs, Les Yeux sans visage*.) Georges Franju ne l'a jamais caché : "J'ai toujours entrepris des sujets que je redoutais : si j'ai fait *Le Sang des Bêtes*, c'est parce que j'aime les animaux ; si j'ai fait *Hôtel des Invalides*, c'est parce que je suis antimilitariste ; et comme j'ai le vertige, j'ai fait trois films sur la Tour Eiffel."⁽³⁾ Ainsi détourne-t-il tout naturellement des commandes précises pour des films dits de "prestige", du ministère des Affaires Étrangères (*Forces et Voix de France*) en réalisant une œuvre

³ Georges Franju, *Tueurs sans haine. Georges Franju cinéaste. Maison de la Villette. 1992.*

ouvertement pamphlétaire, d'autant plus forte qu'elle est avant tout cinématographique. Il semble surprenant que Georges Franju n'ait pas reçu le prix Jean Vigo du court métrage pour *Hôtel des Invalides*, en 1951. Un même désir de cinéma, un même esprit d'indépendance traversent l'œuvre des deux cinéastes. Une même révolte aussi. Si l'on se fie à la précision des gestes de travail (*Le Sang des Bêtes, Monsieur et Madame Curie, Poussières*), au rôle de chaque outil que Franju prend soin d'identifier ainsi que les hommes qui les utilisent, à la réalité des chiffres donnés (les morts tués au chemin des Dames dans *Hôtel des Invalides*) les courts métrages de Franju (à l'exception de *Mon chien et du Métro*), sont bien des documentaires. Mais le point de vue affirmé par l'angle de prise de vue, le commentaire, une chanson d'enfance ou du patrimoine qui transforme la vision d'un plan, celle, par exemple, dans *Le Sang des Bêtes*, de Charles Trénet, "La mer qu'on voit danser", tandis qu'un jet d'eau chasse, après des heures de mises à mort, le sang répandu dans le jour naissant, jusque sous les pas de deux religieuses en cornettes blanches qui traversent le plan, le jeu d'ombres et de lumières orchestré par Georges Franju et ses chefs opérateurs, Marcel Fragnet ou Henri Alekan, montrent qu'il ne perd jamais de vue le sens de "l'esthétisme qui sauve du réalisme." S'y ajoute un humour cruel cohabitant, d'une manière inattendue, avec une tendresse qui fait irruption là où elle est le moins prévisible, ce qui rend le plan d'autant plus poignant. Ainsi, dans *Monsieur et Madame Curie*, la séquence du pique-nique éloignant un court moment la famille Curie des murs nus du laboratoire, est, à la veille de la mort accidentelle de Pierre Curie, un jour de bonheur dont un petit bouquet de renoncules sur le bord d'une fenêtre reste l'éphémère témoin. Scènes reconstituées à partir du journal de Marie Curie ou sorties tout droit, à partir de situations réelles, de l'imaginaire de Georges Franju,

comme celles de *Mon chien*, où une petite fille joue avec son gros chien tandis que les parents ferment la maison de famille, le temps des vacances, elles suscitent une émotion d'autant plus vives qu'elles sont ancrées dans une situation aux lendemains qui ne chantent pas mais dont on ne sait jamais comment Franju va les filmer. Ainsi la longue errance du chien Pierrot, abandonné par le père de famille dans une forêt, le ramène à son foyer déserté puis à la fourrière, avant-poste de la mort. Quelques chiffres là encore terminent le film dans la nudité du réel.

La première Nuit, dernier court métrage de Georges Franju, surprend le plus souvent alors que s'y retrouve là encore ce qui fait le style du cinéaste, son âpreté en moins : la tendresse, la poésie, la force et la précision des images avec leurs lignes de fuite et de croisement, et le respect de l'innocence de l'enfance. Un jeune garçon profite d'une courte absence de son chauffeur venu le chercher à la sortie du petit lycée Janson-de-Sailly, pour s'engouffrer dans l'ancre du métro, monde inconnu dans lequel vient de s'évanouir une petite fille à la jupe sage et attirante. A la foule qui semble se jeter sur la caméra, succède le vide des couloirs. L'enfant s'endort sur l'escalier roulant. Il rêve et retrouve la fillette insaisissable : échanges de regards lors d'un croisement de deux rames qui se balancent imperceptiblement et prolongent la rencontre. Quand l'escalier roulant se remet en marche et que les travailleurs de la nuit et du jour emplissent l'espace, l'enfant se réveille. Il relève le col de sa veste et sort dans un paysage embrumé que traverse un cheval. Les enfants de la ronde *du Sang des Bêtes*, la petite fille qui saute à cloche-pied dans *L'Hôtel des Invalides*, celle qui pleure son chien appartiennent, comme les petits amoureux de *La première Nuit*, à ce monde de l'enfance tendre et cruel que Franju n'a jamais quitté, même lorsqu'il nous entraîne dans ses cauchemars habités d'ombres et de lumières né de son regard perçant de cinéaste inspiré. LV

Article écrit pour "Une encyclopédie du court métrage français" sous la direction de Jacky Evrard et Jacques Kermabon - Edition Yellow

Signature de
l'ouvrage
lundi 11 octobre
à 19h30

P R O G R A M M E 2 :

Terre sans Pain

Espagne - 1932 - 35mm - N&B - 28' - Prod :
Panthéon / Films de la Pléiade

Commentaire anglais
d'Ernest Hemingway
commentaire français de
Pierre Unik

"Essai cinématographique de géographie humaine" selon Buñuel, ce film fut tourné grâce à un anarchiste espagnol, et interdit par le gouvernement républicain du pays. Particulièrement cruel, c'est une vision - à la Goya - de la vie misérable des habitants des Hurdes, région montagneuse de l'Estremadure espagnole.



Terre sans Pain

Le Vampire

de Jean Painlevé

France - 1945 - 35mm - N&B - 9' - Prod : Les
documents cinématographiques

Commentaire de et dit par
Jean Painlevé

Le Vampire, formidable film d'épouvante, est avant tout un document scientifique sur la chauve-souris du Brésil. (...) Painlevé connu la gloire internationale et s'affirma comme un digne successeur de Marey.

Il démontra que la valeur artistique d'un film peut jaillir spontanément de la simple reproduction de la réalité.

Hôtel des Invalides

de Georges Franju

France - 1952 - 35mm - N&B - 22' - Prod : Forces
et voix de France, Paul Legros

Commentaire de Jean
Painlevé dit par Michel
Simon

Documentaire sur l'Hôtel des Invalides qui abrite le musée de l'armée. Après une introduction historique, la caméra parcourt les salles à la suite d'un guide aux commentaires savoureux dont le propos résolument pacifiste s'intègre à cette visite apparemment banale.



L'amour existe

L'amour existe de Maurice Pialat

France - 1961 - 35mm - N&B - 19' - Prod : Films de la Pléiade

Commentaire de Maurice Pialat dit par Jean-Loup Reinhold

Le cinéaste se livre à un véritable réquisitoire contre : contre les grands ensembles, les bidonvilles ou les pavillons, contre l'ennui, la mesquinerie, les ségrégations, la politique du logement, l'aliénation de la publicité... Aux images qui tentent de dépeindre la banalité, s'accroche un commentaire mordant, rageur.

L'éparpillement de bris de miroirs et de verre sur les bords du canal de l'Ourq est l'image qui cristallise les deux pans irréconciliables de *L'Amour existe*, entre les souvenirs aux accents proustiens qui inaugurent le texte de *la voix off* – "Longtemps j'ai habité la banlieue" – et une réalité qui ne colle plus au passé – "Voici venu le temps des casernes civiles. Univers concentrationnaire payable à tempérament. Urbanisme pensé en termes de voirie. Matériaux pauvres dégradés avant la fin des travaux". Le court métrage de Maurice Pialat explore la banlieue parisienne, déplore ses petits pavillons, ses grands HLM, ses tristes bidonvilles tout en regrettant Palais, Palace, Eden, Magic, Lux et Kursaal – multiples salles de cinéma qui égayaient les jeudis après-midi. Véritable pamphlet contre les travers de la modernité (promiscuité, publicité...), le film atteint une dimension poétique lorsque le commentaire sait s'interrompre. Les images se délestent temporairement de leur poids sociologique, et seule leur beauté demeure : la caméra s'approche en silence d'un enfant en pleurs, capte une bagarre entre jeunes marlous pour s'arrêter sur le visage d'un adolescent en larmes fixant l'objectif. Et c'est en changeant l'angle de prise de vue que le cinéaste parvient à transformer à la fin du film la main glorieuse d'une statue en une main implorante, tendue comme celle d'un noyé. Toute l'humanité du cinéma de Pialat se trouve déjà dans ces quelques plans sensibles.

Fabienne Costa

P R O G R A M M E 3 :

Toute la Mémoire du Monde

d'Alain Resnais

France - 1956 - 35mm - N&B - 21' - Prod : Les Films de la Pléiade

Commentaire de Remo Forlani dit par Jacques Dumesnil

Toute la mémoire du monde nous montre la Bibliothèque Nationale dans ses moindres recoins. L'espace d'un film, nous apprenons tout sur cette gigantesque institution. Mais tout est fait pour déjouer l'inertie du sujet : le travail de l'image, le commentaire, le montage, le ton du film. Celui-ci prend alors une dimension fantastique.



Toute la Mémoire du Monde

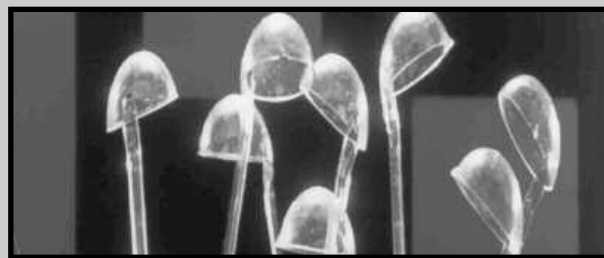
Le Chant du Styène d'Alain Resnais

France - 1957 - 35 mm - couleur - 14' - Prod : Les Films de la Pléiade

Commentaire de Raymond Queneau dit par Pierre Dux

"O temps suspends ton bol, ô matière plastique. D'où viens-tu ? Qui es-tu ? et qu'est-ce qui explique tes rares qualités ? de quoi donc es-tu fait..."

Ainsi commence ce film de commande pour Pechiney qui, sur un mode esthétique et poétique, raconte l'histoire de la matière plastique et de son origine.



Le Chant du styène

O temps, suspends ton bol, ô matière plastique
D'où viens-tu ? Qui es-tu ? et qu'est-ce qui explique
Tes rares qualités ? De quoi donc es-tu fait ?
D'où donc es-tu parti ? Remontons de l'objet
À ses aïeux lointains ! Qu'à l'envers se déroule
Son histoire exemplaire. En premier lieu, le moule.
Incluant la matrice, être mystérieux,
Il engendre le bol ou bien tout ce qu'on veut.
Mais le moule est lui-même inclus dans une presse
Qui injecte la pâte et conforme la pièce,
Ce qu'il présente donc le très grand avantage
D'avoir l'objet fini sans autre façonnage.
Le moule coûte cher ; c'est un inconvénient.
On le loue il est vrai, même à ses concurrents.

Le formage sous vide est une autre façon
D'obtenir des objets : par simple aspiration.
À l'étape antérieure, soigneusement rangé,
Le matériau tiédi est en plaque extrudé.
Pour entrer dans la buse il fallait un piston
Et le manchon chauffant - ou le chauffant manchon
Auquel on fournissait - Quoi ? Le polystyrène
Vivace et turbulent qui se hâte et s'égrène.
Et l'essaim granulé sur le tamis vibrant
Fourmillait tout heureux d'un si beau colorant.
Avant d'être granule on avait été jonc,
Joncs de toutes couleurs, teintes, nuances, tons.
Ces joncs avaient été, suivant une filière,
Un boudin que sans fin une vis agglomère.

Et ce qui donnait lieu à l'agglutination ?
 Des perles colorées de toutes les façons.
 Et colorées comment ? Là, devint homogène
 Le pigment qu'on mélange à du polystyrène.
 Mais avant il fallut que le produit séchât
 Et, rotativement, le produit trébucha.
 À peine était-il né, notre polystyrène.
 Polymère produit du plus simple styène.
 Polymérisation : ce mot, chacun le sait,
 Désigne l'obtention d'un complexe élevé
 De poids moléculaire. Et dans un réacteur,
 Machine élémentaire œuvre d'un ingénieur,
 Les molécules donc s'accrochant et se liant
 En perles se formaient. Oui, mais — auparavant ?
 Le styrène n'était qu'un liquide incolore
 Quelque peu explosif, et non pas inodore.
 Et regardez-le bien ; c'est la seule occasion
 Pour vous d'apercevoir ce qui est en question.
 Le styrène est produit en grande quantité
 À partir de l'éthylbenzène surchauffé,
 Le styrène autrefois s'extrayait du benjoin,
 Provenant du styrax, arbuste indonésien.
 De tuyau en tuyau ainsi nous remontons,
 À travers le désert des canalisations,
 Vers les produits premiers, vers la matière abstraite
 Qui circulait sans fin, effective et secrète.
 On lave et on distille et puis on redistille
 Et ce ne sont plus là exercices de style :
 L'éthylbenzène peut — et doit même éclater
 Si la température atteint certain degré.
 Quant à l'éthylbenzène, il provient, c'est limpide,
 De la combinaison du benzène liquide
 Avec que l'éthylène, une simple vapeur.
 Ethylène et benzène ont pour générateurs
 Soit charbon, soit pétrole, ou pétrole ou charbon.
 Pour faire l'autre et l'un l'un et l'autre sont bons.
 On pourrait repartir sur ces nouvelles pistes
 Et rechercher pourquoi et l'autre et l'un existent.
 Le pétrole vient-il de masses de poissons ?
 On ne le sait pas trop ni d'où vient le charbon.
 Le pétrole vient-il du plancton en gésine ?
 Question controversée... obscures origines...
 Et pétrole et charbon s'en allaient en fumée
 Quand le chimiste vint qui eut l'heureuse idée
 De rendre ces nuées solides et d'en faire
 D'innombrables objets au but utilitaire.
 En matériaux nouveaux ces obscurs résidus
 Sont ainsi transformés. Il en est d'inconnus
 Qui attendent encor la mutation chimique
 Pour mériter enfin la vente à prix unique.

voix off écrite par Raymond Queneau pour
Le chant du Styrène d'Alain Resnais

Les statues meurent aussi d'Alain Resnais et Chris Marker

France - 1953 - 35mm - N&B - 27' - Prod : Présence Africaine

Commentaire de Chris Marker dit par Jean Négroni

"Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'Histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'Art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture", nous dit le narrateur du film.

L'engouement pour la statuaire nègre a généré l'importation vers l'Europe de quantités d'œuvres. Mais, coupées de leur contexte d'origine, ces statues perdent tout sens. L'Occident quant à lui n'attache d'importance qu'à la seule forme, à l'écorce. Après quatre ans d'interdiction par la censure, les deux premières bobines purent être exploitées commercialement. Le film n'obtient son visa de censure pour la version intégrale qu'en 1965.

et en hommage à Jean Rouch Jaguar

France - 1957 - 35mm - couleur - 89' - Prod : Les Films de la Pléiade

Trois hommes se rendent à Accra pour y trouver fortune et réunir la dot indispensable à leur mariage. Comme pour Moi un noir, Jean Rouch demande aux protagonistes du film d'en devenir les narrateurs et d'improviser un commentaire en voix off. Ils racontent, expliquent, rejouent les situations au fur et à mesure qu'ils semblent eux mêmes les découvrir à l'écran... une expérience pour le spectateur de ce que Jean-Louis Comolli qualifie de cinéma indirect.



des films à découvrir ou à redécouvrir

Mur

FILMS D'OUVERTURE

Mur de Simone Bitton

Avant-première

France - 2004 - 35mm - couleur - 99' - Prod : Ciné Sud Promotion
Grand prix au Festival International du Documentaire de Marseille 2004

Ce film a fait d'un obstacle son sujet : un mur colossal, gigantesque dispositif de sécurité, que les Israéliens construisent depuis juin 2002.

La réalisatrice a choisi de longer cette muraille pour y recueillir des paroles, des réactions, de part et d'autre, afin d'ébranler l'édifice.

et Last Year in Vietnam d'Oliver Stone

USA - 1975 - 12'

*Court métrage réalisé par Oliver Stone en 1975 lors de ses études de cinéma à New York en collaboration avec un étudiant français
Didier Loiseau*

Mur, comme le dernier film de Simone Bitton L'Attentat (1998), a pour enjeu de revisiter le conflit brûlant et ultra-médiatisé israélo-palestinien afin d'en donner non pas encore d'autres images mais des images autres. Revendiquant sa double identité juive et arabe, la cinéaste prend soin de brouiller les clés traditionnelles de compréhension du conflit (qui parle et pourquoi) et parie sur une vérité qui surgirait du rapprochement entre la parole des Palestiniens et celle des Israéliens, de la confrontation entre le discours irrationnel du représentant du gouvernement, engoncé dans un bureau géométrique et cloisonné, et les voix-off des habitants, voisins proches du mur, les inquiétudes locales.

Mais cette pluralité, ce foisonnement off des voix qui s'oppose au conduit vocal, unique et frontal, du porte-parole officiel du ministère de la Défense, Amos Yaron, renvoie également à la position centrale du mur comme événement aspirant les regards et les pensées. Les images de chantier,

d'horizon qui se bouche inexorablement rendent compte de l'attitude des personnes qui s'approchent de la caméra pour parler à l'équipe : on observe, constate et commente ce qui se produit, ce qui arrive, une promesse de tragédie. Ainsi, rares sont les personnes qui s'extraient du montage off pour apparaître à l'image comme Shuli qui conduit sa voiture tout en regardant le mur au loin ou Mati qui ne se trouvait pas directement face au mur au moment du tournage mais dans un jardin d'enfants.

La caméra reste donc braquée obstinément vers la blessure qui s'ouvre et s'approfondit au fur et à mesure que le mur s'élève, exactement comme tout habitant de la région, quelle que fut sa nationalité, regarde avec angoisse ou tout au moins appréhension, une peur incontrôlable et irraisonnée de l'autre se matérialiser dans le béton, les caméras de surveillance et les fils de barbelés.

Priska Morrissey

FILM DE CLÔTURE

My Architect de Nathaniel Kahn

Avant-première

USA - 2003 - 35mm - 116' - Prod : Galeshka Moravioff

Lorsque Louis Kahn, l'un des plus grands architectes du 20^{ème} siècle, succombe à un infarctus, les nécrologies précisent qu'il laisse une épouse, Esther, et une fille, Sue Ann. Mais pas seulement... Nathaniel Kahn, avait onze ans quand celui qui était également son père mourût. A travers My architect il fait le portrait intime d'un homme complexe, secret et fascinant.

La source principale [des documents sur mon père] fut le Musée d'Art Moderne. Ils ont toute une collection de films tournés par Hans Namuth et Paul Falkenberg, qui a fait un film sur Lou quand il était encore vivant (...). Un autre réalisateur aurait sans doute sélectionné des bouts de films où Lou parle si bien d'architecture. Mais ce qui m'intéressait, c'était sa façon de bouger, de marcher, de parler ; je voulais capter les moments où il semble perdu, toutes choses qui révèlent sa personnalité. Je n'ai pu résister à l'envie de montrer ces choses-là. On y voit Lou un peu comme un fantôme. C'est quelqu'un qui surgit et qui le moment d'après, disparaît. On le voit surtout par à-coups, ce qui se rapproche de la vision que j'avais de lui. En un sens, ce film était une manière de le conjurer, de le ramener des morts pendant deux heures.

Nathaniel Kahn - Extrait du dossier de presse

Hommage à Jean-Daniel Pollet

en association avec la revue VERTIGO

Tout au long de sa carrière, Jean-Daniel Pollet n'a cessé d'expérimenter des modes inédits d'usage de la voix off. Pour cet hommage, nous avons choisi deux films aux extrémités de son œuvre, deux films-voyages circulaires : Méditerranée (1963) et Trois jours en Grèce (1991). Le premier est né d'un périple effectué par le cinéaste en compagnie de Volker Schlöndorff autour de la Méditerranée.

Au retour, Pollet s'est enfermé un an pour monter en boucles répétitives les motifs retenus parmi les kilomètres de plans glanés pendant le voyage. Le résultat fut salué par ses contemporains comme l'éclosion d'un cinéma radicalement nouveau, affranchi des contraintes du récit fictionnel comme de celles du documentaire à sujet. La voix off de Méditerranée relève encore du commentaire parallèle au défilement des images, héritage des grands documentaires de Franju, Resnais, Marker. Sauf que le texte de Philippe Sollers ne commente pas plus qu'il ne décrit le visible. Il le double, fait circuler une pensée ouverte dans les paysages déserts, parmi les pierres, entre les séries de plans. C'est un voyage mental, un tournoiement de la pensée dans l'espace et le temps méditerranéens, mais au plus près du sensible, des matières – pierre, eau, peau, végétaux...

Trente ans plus tard, Trois jours en Grèce décrit une boucle qui commence et s'achève dans la maison du cinéaste. Entre temps, un mouvement continu – travellings linéaires, rotations hypnotiques, flottements chaloupés du steadicam – raccorde la Grèce d'aujourd'hui à celle d'hier, l'hospitalité méditerranéenne et le déchaînement barbare de la guerre du Golfe, le métro d'Athènes et une station orbitale. La voix off de Trois jours en Grèce est à l'opposé de la déclamation abstraite et monocorde de Méditerranée. Pollet a inventé une polyphonie libre et spontanée, comme une conversation entre amis. Il a invité Tobias Engel, Dominique Grandmont, Olimpia Carlisi et Jean Thibaut à lire et improviser des textes. Ici l'on chuchote, on parle du film en train de se faire, on évoque des souvenirs, d'autres voyages, on rend hommage aux morts. Off, in, la différence perd sa pertinence lorsque les voix et les images sont ainsi tressées, inventent le même territoire très proche et très lointain à la fois – du creux de l'oreille, penché sur la table de travail, à l'espace intersidéral, d'une maison provençale au théâtre d'Epidaure.

Cyril Neyrat

Méditerranée

France - 1963 - 35 mm - couleur - 45' - Prod : Jean-Daniel Pollet

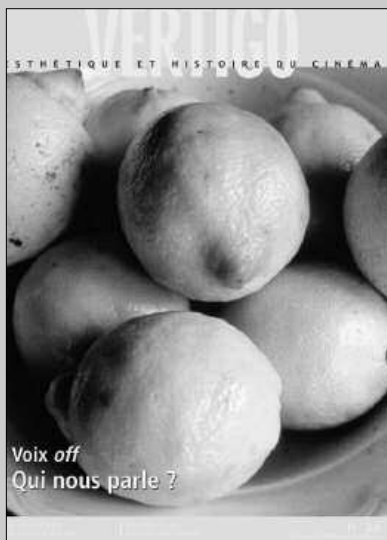
Sur un texte de Philippe Sollers, Jean-Daniel Pollet nous amène dans un périple de 35000 kms, le long de la Méditerranée. Et chemin faisant, il nous présente toutes les histoires de l'homme du Sud.

Méditerranée est un film pour lequel le cinéaste proposait que l'on prépare le spectateur à s'immerger à l'aide de bons, d'hypnotiques.

Trois Jours en Grèce

France - 1991 - 35 mm - couleur - 90' - Prod : Ilios Films

Carnet de voyage. Un itinéraire grec très personnel, rencontre d'êtres et de lieux chers au cinéaste à l'époque de la Guerre du Golfe : images de Delphes, de Bassae... de la Grèce antique mais aussi images d'actualités, de télévision... images d'aujourd'hui...



Voix off Qui nous parle?

revue VERTIGO

n°26 octobre 2004

1 Jean-Daniel Pollet, voyageur immobile

Les pierres se sont tuées
Cyril Neyrat

La maison, le monde
Jour après jour,
de Jean-Daniel Pollet

1 Voix off : qui nous parle ?

La voix là
Jean Breschand

La tête dans le moteur
Entretien avec Gilles Grand
et Jean-Pierre Rehm

"Des gens en train de regarder en même temps que nous"
Entretien avec Simone Bitton

La voix ouï
Jean-Paul Fargier

Où est off ? Et qui ?
Germain Lacasse

Du bonimenteur à la voix off :
Le silence est d'or,
de René Clair
François Albera

Un cinéma qui braille et qui gueule, un autre qui murmure
Tanguy Perron

"Contre la voix de l'oppression" :
l'expérience Newsreel
Cécile Kerjan

Carole Roussopoulos ou le refus du off
Hélène Fleckinger

Godard speaks
Jean-Louis Leutrat

"Lire, c'est lire"
Entretien avec Michael Lonsdale

"Respirez, tenez-vous droite et commencez"
Entretien avec Julie Koltai

Une voix dans le désert :
Chantal Akerman
Catherine Ermakoff

Les invasions de la voix :
Duras, Mitterrand, Dieutre
François Bonenfant

Le style et la forme : Truffaut off
Marie-Anne Guerin

M'entends-tu ?
Michelle Humbert

Welles et la mététempyscose
Fabien Gaffez

1 Carnival of souls : le bal des âmes perdues

Somnambules
Safia Benhaïm

Le regard d'Eurydice
Émeric de Lastens

Reflets de terreur
Xavier Baert

Les créatures du miroir
Stéphane du Mesnildot

Les dix œuvres récentes - de 1982 à 2004 - que nous avons choisies parmi la production documentaire contemporaine ont ceci en commun : jamais la voix off n'ordonne au spectateur de voir ceci ou cela. Toujours, elle se constitue comme personnage. Parfois les images viennent comme donner un visage à cette voix. Parfois la voix permet au spectateur de porter un regard non seulement sur les images mais entre les images. Le rapport entre image et voix introduit un rapport singulier au présent du cinéma : le temps de l'image (du tournage), le temps de la voix (de son enregistrement) et le temps du spectacle (de la projection) deviennent trois temps distincts qui tout à la fois se percutent, se scindent et s'entremêlent. Un mouvement comme une "échappée belle" pour le spectateur. CB

Le Temps détruit de Pierre Beuchot

France - 1984 - 16mm - couleur - 100' - Prod : INA

Soldats en 1939-1940, Paul Nizan

l'écrivain, Maurice Jaubert le compositeur et Roger Beuchot l'ouvrier sont morts au printemps 1940. Ils ont écrit à leur femme durant la "drôle de guerre". Trois sensibilités, trois écritures, mais une même douleur née de ce "temps détruit" à jamais.

De la mémoire, pour la mémoire

Aussi loin que je remonte dans ma mémoire, le souvenir de la guerre est présent. La mort de mon père se mêle à des images : soldats allemands en patrouille dans la banlieue campagnarde où je vivais, classes enfantines interrompues par les bombardements, nuits d'alerte, courses aux abris, soleil de la libération et blindés américains, F.F.I. et bals sur les places. Je me souviens du regard des adultes sur nous, ma mère, mes sœurs et moi. Il confirmait les papiers officiels : père "mort pour la France", mère, "veuve de guerre", nous, les enfants, "pupilles de la nation", des formules qui ont encombré mon enfance. Victimes donc, nous fûmes secourus, pensionnés, "boursés". Pour moi cela dura jusqu'à vingt ans : mon père mort dans une guerre me dispensait d'en

connaître une autre. Exempté d'Algérie, c'est tout de même dans une caserne que j'ai lu "Aden-Arabie". A vingt ans, une rencontre avec Paul Nizan laisse des marques.

"J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie...". Une œuvre qui commence par ce cri, une vie qui s'achève à trente-cinq ans dans la violence, comme mon père : Nizan m'a "parlé" tout de suite.

Mon premier film fut pour lui. Il s'appelait *Le Prix d'une révolte*. C'était en 1968.

"Tous les petits humains sont d'abord semblables avant de laisser s'évanouir cette égalité naïve dans la lumière impitoyable des rencontres et des dressages, mal accordés aux fantaisies de l'enfance", écrivait Paul Nizan. Dans *Le Prix d'une révolte*, la chanson des enfants de *Zéro de Conduite* lui faisait écho. Maurice Jaubert en avait écrit la musique.

Le cinéma a occupé mon adolescence et ma jeunesse. Ce fut ma culture, mon apprentissage et, longtemps, ma passion exclusive. J'ai vu des centaines de films, mais je garde encore le souvenir de mon émotion et de mon enthousiasme à la découverte de *Zéro de Conduite* et de *L'Atalante*. sans doute n'ai-je jamais complètement séparé les œuvres de Jean Vigo de sa fin tragique ?

Lettres d'Amour en Somalie

de Frédéric Mitterrand

France - 1982 - 35mm - couleur - 100' - Prod : Les films du Losange

Dans ce film épistolaire, le voyageur, qui n'existe qu'en voix off, nous livre ses impressions d'Afrique parallèlement à l'expression de son désarroi amoureux... Frédéric Mitterrand perpétue à sa manière les récits de voyage du XIXème siècle.



Lettres d'Amour en Somalie

"Je garde toujours les lettres qu'on m'écrit.

Mais je n'en ai jamais reçues de toi, et celles que je te faisais parvenir, je ne sais toujours pas, si tu as pris le temps de les lire.

Alors en voici d'autres. J'y ai mis des images et des sons, le récit d'un long voyage.

Et comme tu ne peux même plus m'entendre lorsqu'il m'arrive encore de te parler, j'ai voulu tout reprendre et tout te raconter.

En troquant mon stylo contre une

caméra, et les timbres contre un écran, je pensais que je pourrais peut-être enfin t'atteindre.

C'est dommage ; il est trop tard ; entre nous la poste fonctionne toujours aussi mal.

Sur les écrits, le cinéma a pourtant cet avantage : ces lettres-là, si j'ai pu te les envoyer, je peux aussi les garder près de moi.

En somme, pour une fois, c'est comme si tu venais de me répondre."

Extrait de la voix de - Lettres d'Amour en Somalie

Et puis, il y a les musiques de Maurice Jaubert qui accompagnent ces chants de colère et d'amour. Jaubert, je l'ai appris plus tard, lui aussi foudroyé en juin 1940 et qui laissait son empreinte sur *Carnet de bal, Quai des brumes, Le Jour se lève* ... Autant de musiques qui sont comme des indicatifs des années trente. Et je n'ai jamais pu m'empêcher de songer que mon père a dû fredonner comme tout le monde la valse du *Quatorze Juillet*.

A l'origine du *"Temps détruit"*, il y a cette idée toute simple : rassembler ces trois hommes unis par un même destin et qui, chacun à sa manière, a compté dans ma vie. En même temps, je voulais mettre fin à cette légende d'une "drôle de guerre" où soldats et état-major sont confondus dans une même impuissance, une même lâcheté. Jaubert, Nizan, mon père sont morts, plus de cent mille hommes sont morts dans des combats pour lesquels à l'indifférence a succédé l'oubli. Je voulais revoir les archives filmées de cette époque, savoir ce que le cinéma avait fixé de ces hommes et le confronter à la réalité – la vérité – de ce qu'ils avaient vécu.

Je suis allé en Alsace et dans le Nord. J'ai refait leur itinéraire, de villages en casernes, de casernements en ouvrages fortifiés. Au terme du voyage, il y avait un pont sans grâce, un canal suspendu et un petit château à l'abandon.

(...)

J'avais à ma disposition plus de quatre cents lettres pour bâtir une continuité qui tienne compte à la fois de la personnalité de chacun, de l'évolution de ses sentiments et de la succession des événements. Plus j'avancais dans mes lectures, plus je sentais que je m'éloignais d'une simple évocation historique sans pour cela savoir où j'allais. J'approfondissais ma connaissance des trois hommes, je rêvais sur les mélodies de Jaubert, je voyais des images...

(...)

Peu à peu, en même temps que la forme du film se dessinait, une distance s'est établie ; les images épurées, les textes resserrés, les trois hommes revivaient sous nos yeux. Mais aussi ils se transformaient, ils devenaient les acteurs d'une fiction, d'une histoire lointaine dans laquelle il me restait à trouver ma place.

(...)

Pierre Beuchot - dossier de presse

En remontant la Rue Vilin- Georges Perec de Robert Bober

France - 1992 - vidéo - couleur et N&B - 49'

Prod : INA et VF Films Productions

Ce film raconte une double aventure. L'histoire d'une disparition, celle de la rue Vilin, à Paris, où Georges Perec a vécu les six premières années de sa vie, classée îlot insalubre et peu à peu démolie. Et la reconstitution de cette rue grâce à 600 photographies réunies comme un puzzle par Robert Bober.



No Sex last night - photo : Annie Leibovitz

No Sex last night de Sophie Calle

France - 1995 - 35mm - couleur - 75' - Prod : Gemini Film et Paris Skyline

"Il rêvait de faire du cinéma. Je rêvais de traverser l'Amérique avec lui. Pour l'inciter à me suivre, j'avais proposé que nous réalisions durant le voyage un film sur notre vie de couple. Il avait accepté et, le 3 janvier 1992, nous quittions New-York dans sa cadillac grise en direction de la Californie."

Sophie Calle

D'autre Part de Jean Breschand

France - 1997 - vidéo - couleur - 58' - Prod : Io Production

Nous avons tous en nous, le désir de partir vers d'autres horizons - rares de s'y rendre - mais on peut en raconter l'histoire - Le film est l'histoire de ce désir - même si les songes ne sont que des songes - viser à toucher une zone - incertaine - sans assurances - une délivrance - où pourrait se trouver d'autres lignes de vie - un devenir.

J'ai tourné ce film au printemps 1997. Je suis parti seul avec une caméra DV, un pied et trois micros. Le projet tenait en quelques lignes, faire un film qui soit le journal de voyage d'une femme allant jusqu'à Gibraltar. Je ne connaissais pas l'endroit, mais j'avais vu sur une carte qu'il portait le nom de Punta Grande de Europa. L'époque était à l'élargissement de l'Europe, en voie d'aboutissement, pays après pays, à l'exception de minuscules enclaves, comme San Marino ou Andorre. La présence aux confins de l'Europe de ce morceau d'Angleterre m'a fasciné pour son aberration et sa mythologie du rocher, une des deux colonnes d'Hercule marquant l'extrémité du monde grec (l'autre étant en face, à Ceuta, enclave espagnole sur la côte marocaine). J'ai voulu aller voir. Et puis j'aime filmer dans des pays étrangers. Mais l'époque était aussi celle des journaux filmés, confessions intimes et récits de quêtes intérieures. Filmer seul était devenu une vertu, l'exposé des blessures narcissiques de chacun le principal sujet, la caméra portée le geste distinctif. Je ne voyais pas où était le cinéma dans ces films, et j'avais envie de prendre le contre-pied de ce qui était devenu un genre. Je me suis dit que ce serait un journal fictif, celui d'une femme qui parlerait à la première personne, s'adressant à l'homme qu'elle a laissé

pour partir, et qu'il serait tourné sur pied, en plans fixes, pour marquer que les lieux sont ceux qu'elle traverse plus que ceux qu'elle voit. Enfin, j'avais esquissé la figure d'un personnage en écrivant que son trajet épousait la forme d'un "devenir-nuage". Je ne sais plus comment l'expression m'est venue, elle indiquait un mode de présence, elle disait qu'elle allait vers une disparition, sur les bords d'un autre continent, aussi proche que lointain. C'est toutes ces raisons qui ont fait venir le titre du film, histoire de dire que cette voix venait d'un autre lieu, aussi bien géographique que cinématographique. Et le jour où j'ai vu les nuages accrochés au-dessus de cette ville dans laquelle il n'y a rien à voir, ce qui pour moi est l'idéal des lieux où tourner, j'ai su que le film était vraiment là, et je suis monté les filmer. De retour à Paris, au cours du montage, j'ai rajouté, en plus des sons que j'avais pris, des sons enregistrés en divers endroits de l'Europe pour construire l'univers sonore du film ; et j'ai écrit le texte de la voix en reprenant mon propre carnet de voyage, lequel ne comprenait aucune méditation particulière, uniquement des notes pratiques ou banales – tel plan a été tourné à tel endroit et à telle heure, j'ai acheté une paire de tennis jaune et mangé des olives vertes.

Jean Breschand, septembre 2004

Trois Soldats Allemands de François Caillat

France - 2001 - Super 16 - couleur - 75' - Prod : Gloria Films

On croise dans ce film bien des destins contrariés, des morts brutales et des exils.

Par-delà quelques figures romanesques, c'est l'aventure du siècle vue dans le prisme des guerres franco-allemandes et les derniers soubresauts de la nation française avant qu'elle glisse dans une identité qui la dépasse.

"Trois Soldats Allemands"

La voix des morts

Toute voix off, on le sait, est une sorte de parole divine. Elle donne le sens originnaire, indique la direction à suivre. Elle capte le spectateur et règle son attention. Elle est à la fois la prophétie et l'accomplissement, la sentence et l'exécution, le verbe fondateur et la vérité révélée. Elle est une mise en scène du pouvoir de la parole.

Un tel pouvoir est sans limites. La voix off, comme la parole divine, ne craint pas le démenti ni la contradiction. Elle demeure inaccessible. Celui qui parle s'est rendu invisible, caché derrière le rideau. Et personne ne s'aviserait d'aller écarter le rideau, sauf à faire s'écrouler l'illusion sur laquelle repose toute cinématographie. Sans méconnaître cette posture divine et la difficulté d'y échapper, j'ai cherché, dans mon film *Trois Soldats Allemands*, à donner à la voix off une dimension plus humaine. J'ai voulu descendre sur terre, afin que celui qui parle ne soit plus Dieu, mais simplement un homme parmi les hommes : leur frère, leur témoin.

L'enquêteur.

Celui qui parle en off, dès le début du film, annonce une enquête et pose l'objet de la recherche : un soldat anonyme, enterré dans un jardin à la fin de la guerre de 40, et dont le corps a disparu depuis. Celui qui parle n'est pas l'auteur du film, ni un parent du disparu. Il n'est pas un historien ni un expert en affaires militaires. Il est un homme qui a décidé de retrouver un autre homme. Il est un vivant à la recherche d'un mort. Il s'intéresse à ce soldat dont il ne connaît pas le nom. Il s'en soucie comme d'un ami dont il aurait perdu la trace. Il consulte des registres en mairie, relit quelques vieilles lettres, fouille des archives, visite des cimetières. Surpris de ne rien trouver, il s'inquiète d'une telle disparition. L'enquêteur traite le disparu avec le respect et le sérieux qu'on accorde à ceux qu'on croit encore vivants. Il agit comme si le soldat était un homme en bonne santé. Il cherche la trace de son dernier domicile connu : dans la tombe du jardin où il fut d'abord inhumé, puis dans l'un des cimetières militaires où son corps aurait pu être transporté. Il fait une recherche sur le nom : l'homme

peut s'appeler "Niederle", à moins qu'il soit répertorié comme "Soldat inconnu". Il se met en quête d'une famille, ou d'éventuels proches qui auraient pu se réapproprier le mort. Peine perdue. Il en est réduit à échafauder des hypothèses sur la date de sa disparition.

Le récitant.

L'enquête suit bientôt un cours imprévu. Tandis que s'étire la recherche du soldat, d'autres morts sortent de la terre, d'autres corps surgissent à la lumière. Ils reviennent de la même guerre, ou d'une guerre précédente. Ce sont des soldats auxquels l'enquêteur n'avait pas songé à s'intéresser jusqu'alors. Des disparus si bien disparus que plus personne ne s'occupait de leur disparition. L'enquêteur se trouve investi d'une tâche plus vaste. Il suit les vies parallèles, parfois contradictoires, de ces nouveaux venus. Il les ramène dans le monde des vivants. Il débuse leurs photos et exhume leurs écrits, il les pare de visages et de mots. Son enquête s'élargit. Il était jusqu'alors l'homme d'un seul mort, il se consacrait à cette tâche exclusive. Le voilà chargé de nombreux disparus qu'il ramène à la vie en les inscrivant dans sa mémoire possible. Il devient leur récitant. L'homme qui appelle les morts. Jusqu'où fera-t-il porter sa mémoire ? Combien de morts prendra-t-il en charge ? La liste est longue quand trente mille ossements s'entassent dans un petit cimetière d'Argonne, et vingt mille autres un peu plus loin. Il aimerait pourtant les citer tous. Faire l'appel, même quand les noms sont incomplets, comme cet "Antoine B-L-L" à qui manquent deux voyelles pour compléter les traits. Il dresse des listes, compare les ennemis, les rapproche un instant : Peter Rebahn et Baptiste Roumagnac, tués au même endroit le 3 avril 1915 ; ou Fritz Wieland et Joseph Couzinet, tués l'un contre l'autre le lendemain... Faute de pouvoir les nommer tous, il les appelle collectivement. Il les convoque à l'heure de la sonnerie aux morts. Il fabrique un reliquaire de noms. Il est l'homme qui raconte les morts avec des mots.

Le survivant.

Il est là pour parler des autres. Il a été témoin, il leur doit sa parole. Il a vécu à leurs côtés. Il a connu leurs

blessures, leurs agonies. Ce sont "ses" morts. Il leur offre une scène. Entourant le soldat Niederle, il y a Marcel Engel, le Malgré-Nous qui change cinq fois d'uniforme en 1944. Il y a l'artilleur Cailloux tué en 1915, conscrit lorrain faisant la guerre aux Français pour le compte des allemands. Il y a Charles, Maurice, Jean-Chrysostome. Il y en a tant d'autres qui sont morts inconnus, anonymes, sans visage ni aucune destinée. De ceux-là, il ne reste parfois qu'un os pour figurer le corps, ou deux syllabes pour dessiner le nom. Ils sont devenus poussière d'un ancien champ de bataille, terreau de l'herbe drue qui a poussé depuis. La voix parle pour ces hommes. Il fallait que quelqu'un s'en souvienne, tente de les ranimer fugitivement, l'espace de quelques images, le temps de quelques sons : durant la vie d'un film. La voix est une voix de survivant. Elle parle pour les morts, en leur nom. Elle s'octroie ce droit parce que les oubliés n'ont plus personne pour les représenter. Elle est leur porte-parole. Elle est un étendard dressé sur les cimetières. Un étendard de mots. Une voix portée, faite d'invocations, de chuchotements ou de lamentations. Celui qui parle en off déroule la nouvelle vie des morts. L'écran de cinéma devient un palimpseste.

Le dernier homme.

Celui qui parle est mortel. Il n'est pas Dieu, mais homme. Il parle pour les morts, presque avec eux. Il devra bientôt les rejoindre. Déjà, autour de lui, il n'y a plus de vivants. Aucun visage n'est apparu dans le film. Aucun humain n'a surgi à la croisée d'une route ou derrière un buisson. Le paysage offre un écho des guerres passées, mais personne n'y figure. C'est un paysage vide, trop plein de son passé. Peuplé de morts, muet sur le présent. Ne reste qu'une voix off qui parcourt la campagne - champs déserts bordant des cimetières bondés, arbres hirsutes surplombant des tombes parfaitement alignées. Celui qui parle témoigne pour ses frères disparus, avant de les rejoindre dans une commune disparition. Il est le dernier homme. Après, on doit se taire. Il semble impossible qu'une autre voix prenne la place. Seule une parole divine pourrait reprendre le flambeau, indiquer le sens ultime, expliquer, tirer une conclusion ou une morale.



Sous le ciel lumineux de son pays natal

Sous le Ciel lumineux de son pays natal de Franssou Prenant

France - 2001 - 16mm - couleur - 48' -

Prod : GREC

"Ça se passe à, dans, sous, à travers les trous de Beyrouth, ses béances flottantes, dans la poussière de ce qu'il en reste, restait, car c'est du passé ce Beyrouth qu'on voit, du passé récent, filmé en 95, avant que le centre ville effondré par la guerre ne soit arasé et reconstruit. Trois filles invisibles comme des esprits, planent sur leur ville dont le ciel lumineux nimbe les souvenirs ; elles rôdent et parlent. Par les histoires que tracent les arroseuses de ruines qui semblent verser des larmes, les machines qui grignotent les décombres des splendeurs en lambeaux, la poussière rétive au balayage, les enfants qui font des bombes dans la mer, contre ces blocs carcéraux d'un avenir déjà présent et destructif, leur parole monte à l'assaut du temps et de l'histoire. Les rêves réalistes de jeunesse militante, pulvérisés par l'enchaînement de catastrophes mal manigancées, se redessinent, se désirent, autrement et sans édulcoration."

Franssou Prenant

François Caillat - septembre 2004

Entering Indifference

de Vincent Dieutre

France - 2001 - vidéo - couleur - 28' - Prod : GREC

"Il fait extrêmement froid. Ce sont les derniers jours du dernier hiver du XXe siècle. Je suis à Chicago pour un festival, mais également pour réfléchir, savoir où j'en suis avec l'autre. Avec le monde aussi ; là-bas, tout ce qui mine notre quotidien s'exacerbe ; amourette, neige et oubli, mais est la chronique de cet "hiver de l'amour", le relevé instable de ce gel du réel. Bienvenu dans l'indifférence."

Vincent Dieutre



Entering Indifference

Lettres à Francine

de Fouad Elkoury

France - 2002 - Vidéo - N&B et couleur - 45' - Prod : Et Alors Productions

"Le film est le récit d'un périple, mais aussi celui d'une maladie qui s'est déclarée à la fin de mon voyage en Turquie. Il s'organise autour de deux trames. Le carnet de voyage proprement dit, photos en noir et blanc prises en Turquie, et le quotidien à Paris, entre maison et hôpital."

La Disparition de Juliette Cahen

France - 2003 - vidéo - couleur - 52' - Prod : Le Miroir

Franck Bertrand a quitté Paris un jour d'août 1974, après avoir rangé ses affaires. Puis il a disparu. Il avait dix-huit ans. Vingt-neuf ans après, sa famille le cherche toujours, ses amis parlent de son geste, s'interrogent : que s'est-il passé, où est-il, que fait-il, est-il mort ? Le deuil est impossible à faire, faute de preuve.

Invitation au vertige.

(Les voix off de la disparition)

Quand Catherine Bizern m'a demandé de parler de la voix off dans mon film, je me suis dit que c'était mon personnage en entier qui était off, ou plutôt hors-champ. Je me suis souvenue de deux films dont les voix off m'avaient impressionnée : *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais et *Sans Soleil* de Chris Marker. C'était lié pour moi à une certaine sensualité du documentaire qui tire vers la fiction (*Sans Soleil*) et de la fiction qui tire vers le documentaire (*Hiroshima, mon amour*).

Pour faire mon film, je suis partie de la voix de Franck, que j'ai retrouvée par hasard sur une cassette audio, dans un tiroir chez sa mère. Franck, dont je savais qu'il avait disparu en 1974 après avoir rangé ses affaires, mais que je n'avais jamais connu. La disparition de Franck pour ses proches était comme une bombe silencieuse. Vingt-huit ans après, sa voix m'arrivait comme une déflagration. Sans cette voix, et sans les films super 8, le film n'aurait sans doute jamais existé.

J'ai voulu rendre compte de mon émotion lorsque j'ai entendu son texte pour la première fois. Devant ses jurés du Conseil de discipline, avant son exclusion du lycée, Franck lit un texte et s'est enregistré lui-même, avec un radio-cassette caché dans sa poche. La voix a été rendue audible une fois transférée de l'analogique vers le numérique.

Il m'a semblé que cette voix revenait de très loin, du tréfonds de l'oubli. J'ai eu la même impression que les ethnologues de *Fellini Roma*, quand ils découvrent la fresque et qu'elle s'estompe, à mesure qu'ils s'enfoncent dans la grotte et que l'air y pénètre, dans un double mouvement de découverte et d'effacement. La voix de Franck c'était une des traces qu'il laissait après son départ et je ne voulais pas qu'on l'oublie.

À partir de cette voix, celle de Franck, j'ai voulu faire exister les

deux autres personnages absents du film : le père de Franck, parce qu'il est mort, et la mère de Franck, parce qu'elle ne voulait pas être filmée. Pour cela, j'avais une matière à filmer : les tableaux de Martine, les films de famille du père de Franck, les photos... Mais cela ne suffisait pas. Il fallait comme pour Franck que leurs voix soient présentes, que je leur rende leurs propres voix. Quand j'ai découvert le journal tenu par le père de Franck, qui rendait compte de ses recherches infructueuses, et les lettres que sa mère a écrites à son fils, depuis qu'il est parti, j'ai su que j'avais cette matière. J'ai aussitôt pensé à faire lire ces textes par des comédiens, qui feraient exister ces personnages à part entière. Je me suis appuyée sur mon expérience de *Terre-Neuvas*, film collectif où nous avions travaillé la scénarisation de documents bruts comme des journaux de bord. L'idée étant de réécrire en concentrant, sans jamais s'éloigner ni des intentions, ni de l'esprit de l'auteur.

Dans un geste paradoxal mais nécessaire, il a ainsi fallu, presque malgré moi, que je rende à Franck la voix de ses parents, à qui il avait tourné le dos. Rendre à Franck la voix de son père, qui l'avait cherché pendant vingt ans et était mort du cancer. Faire entendre la voix de sa mère qui continuait à lui parler. J'ai d'ailleurs voulu faire exister le couple parental comme un bloc soudé à distance de la voix de Franck, en faisant s'enchevêtrer les deux voix qui surgissent puis disparaissent sans jamais prendre le dessus l'une sur l'autre. Sans les disperser au long du film.

J'ai aussi voulu rendre à Franck, la voix d'une femme, son amie Christine. Sans le savoir, elle a été la dernière personne à le croiser. En Inde, en septembre 74, au moment même où Olivier, l'ami de Franck, filmait en super 8 son voyage à lui, sans savoir que Franck était dans le même pays. J'aime la douceur romanesque de la voix de Christine, qui ne voulait pas être filmée. Elle me rappelle celle de Françoise Lebrun dans *la Maman et la Putain*.

Histoire d'époque. Histoire de synchronicité, aussi, selon le terme même de Christine : il y a eu plusieurs hasards et retrouvailles autour de la disparition de Franck, surtout depuis que j'ai commencé le film. La voix de Christine et les images d'Olivier se répondaient de manière évidente.

Une autre façon pour moi de faire exister Franck était de le rendre à la fiction. Toute disparition en effet est matière à se raconter des histoires, jamais finies. Comme dans une nouvelle de Borges, Franck, avant de disparaître, a voulu adapter une nouvelle fantastique, qui raconte l'histoire d'un homme qui devient invisible aux yeux des autres. Ce personnage tente une expérience scientifique et reste coincé dans un temps parallèle. Avec le scénariste, nous avons à notre tour adapté la nouvelle. Le récit de la science-fiction, c'est pour moi comme un portrait fictionné de Franck, en cosmonaute qui dérive. C'est une autre de ses voix intérieures, une autre de ses existences... Cette voix est une des multiples facettes, inépuisables, de Franck. Il fallait que cette voix soit fragile et sérieuse et qu'elle soit celle d'un jeune homme. Comme l'était Franck quand il a disparu.

Il n'y avait donc pas de plan préétabli concernant les voix off dans le film. Elles se sont imposées peu à peu, au gré des recherches, de l'écriture puis du montage. En travaillant, parfois, je me demandais ce que Franck penserait s'il entendait le film, là où il est. Comme on dit : entendre des voix. Cette sensation était vertigineuse. La séduction première des voix off m'apparut pour ce qu'elle était vraiment : une invitation au vertige.

Juliette Cahen - septembre 2004

S O I R É E S S P É C I A L E S

Pour une histoire parallèle du cinéma

à l'invitation de Stéphane Goudet, directeur du cinéma Georges Méliès et critique à la revue Positif

Hollywood
de William Karel

France - 2000 - vidéo - couleur - 43' - Prod : Point du jour

Les guides de voyage avaient averti William Karel : la ville la plus dangereuse des États-Unis vit une lente agonie. Hollywood n'est plus qu'un gigantesque musée à ciel ouvert. Les rêves ont disparu mais les miracles existent encore.

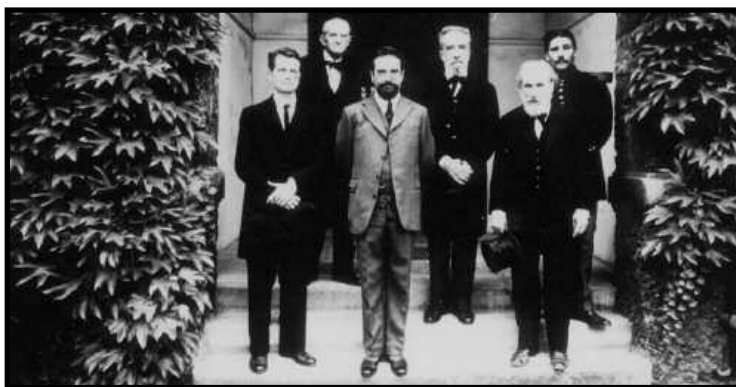


Hollywood

Ce qui me meut
de Cédric Klapisch

France - 1989 - 35mm - N&B - 22' - Prod : Lazennec Productions

"En vous mouvant, vous m'émouvez". C'est le texte d'un télégramme envoyé par Etienne Jules Marey à une danseuse aperçue au théâtre.



Ce qui me meut

Et un film surprise !**Blablabla... (plaidoyer pour le documentaire touristique)**

En compagnie de Jean-Marc Chapoulie (commissaire en art audiovisuel) et de Noël Herpe (rédacteur de la revue Vertigo)

Au terme d'un siècle d'images en mouvement, comment donner à voir l'image, devenue invisible par son omniprésence ? On a vite oublié depuis Lumière que le tournage de films est une réalité quotidienne, parallèlement à l'industrie du cinéma puis de la télévision, des cinéastes ou plutôt des opérateurs-cinéastes reproduisent l'élan du premier film en tournant chaque jour comme le boulanger fait sa fournée. Ce sont des mitrons-vidéastes, des aspirants-documentaristes, des bleus-expérimentaux qui souvent par maladresse transgressent les règles de cet art. Jean Nolle est un modèle unique de cette confrérie. Ne peut-on pas faire des films par incompétence ?

"Moi, je voulais être un paysan, j'ai toujours voulu être un paysan, le destin en a voulu autrement. A la fin de la guerre, nous étions ruinés, ma mère, ma sœur et moi. Nous n'avions plus qu'un immense champ de patates. Alors j'ai utilisé la seule chose qui me restait, qu'on ne m'avait pas prise, ma matière grise." (Jean Nolle)

Cette matière grise, il l'utilise tout d'abord au profit des machines agricoles. Il fut l'inventeur d'une arracheuse de pommes de terre qui pouvait aussi arracher les betteraves. Persuadé que les paysans ne pourraient pas tous se munir de tracteurs, il modernise les machines à traction animale. Ces inventions lui permettent de faire le tour du monde, c'est en voyant les petits cultivateurs au travail sur les machines de son invention que sa vocation de cinéaste lui est venu : "la matière grise nécessaire pour faire marcher mes appareils agricoles est la même que pour écrire des vers ou faire du cinéma... alors je peux tourner des films !" Il en tournera 90.

Jean-Marc Chapoulie

"Je crois que proportionnellement, il n'y a peut-être pas d'avantage de mauvais cinéastes chez les amateurs que chez les professionnels. Prenons l'exemple de Jean Nolle, qui est l'auteur d'un reportage sur Las Vegas, il est sans doute l'un des meilleurs documentaristes français actuels, et personne ne le sait.(...) C'est prodigieux qu'un monsieur comme Jean Nolle fasse un tel cinéma parce que cela lui plaît. Il m'arrive souvent de me demander s'il existe dans ma profession l'équivalent d'un Nolle.(...) Je crois que certains professionnels au niveau d'un cinéma d'auteur, autonome et souple, auraient beaucoup à apprendre des vrais "amateurs"."

Jean-Pierre Melville

Welcome to Arizona de Jean Nolle

40' 1959 / 60

En vacances avec sa sœur dans le Colorado, Jean Nolle s'amuse de son statut de touriste dans "un État qui possède la plus belle collection de cailloux in the worrld. Et c'est vrai !" JMC

Las Vegas 24/24 de Jean Nolle

20' 1959 / 60

Dans cette carte postale de Las Vegas, au point de vue presque ethnologique, Jean Nolle est le témoin et le complice de son temps, à la fois juge et partie. JMC

En regard à ces deux films de Jean Nolle, Noël Herpe a choisi de nous montrer "Foix" de Luc Moullet, qui s'amuse ici à la fois du cinéma institutionnel et du film touristique.

Foix de Luc Moullet

France - 1994 - 16 mm - couleur - 13' - Prod : Les Films d'ici

Après dix années de recherche, Luc Moullet a finalement découvert la ville la plus ringarde de France.



Rue du Moulin de la Pointe © INA - J. Fallot

Rencontre publique

Statut des images et statut du commentaire à la télévision

Dans la réalisation d'un film, le commentaire soulève des enjeux tant du point de vue de sa forme que de son contenu. Des enjeux narratifs et dramaturgiques mais aussi, à la télévision, des enjeux éditoriaux.

A partir de quelques exemples concrets, la création d'images à partir de textes et la collaboration entre auteur et réalisateur, la relation entre l'image et le discours dans les films scientifiques, ou encore ce nouveau genre télévisuel qu'est le docu-fiction, nous tenterons une critique toute pragmatique de l'utilisation du commentaire à la télévision et de son évolution.

Avec les réalisateurs Robert Bober, François Caillat, Pierre-Oscar Levy, et sous réserve André S. Labarthe (cinéaste et critique) et Francis James (maître de conférence en information et communication à l'université Paris X Nanterre)

En ouverture et en clôture de cette après-midi de réflexion seront respectivement projetés :

Rue du Moulin de la Pointe de Jacques Krier

France - 1957 - 16mm - N&B - 25' - Prod : INA

Dans la collection "A la découverte des français".

Nous suivons un taxi qui nous emmène dans le XIIIème arrondissement parisien, au 10 rue du Moulin de la Pointe. Un petit passage aboutit dans une cour pavée qui dessert plusieurs immeubles.

Une Journée d'Andrei Arsenevitch de Chris Marker

France - 2000 - 16mm et 35mm - N&B et couleur - 55' - Prod : AMIP

Andrei Tarkovski commente, dans son Journal de 1986, les images prises lors de l'arrivée à Paris de son fils, Andreioucha, qui enfin avait eu le droit de le rejoindre en France.

A partir de cette Journée très russe, viennent se greffer les évocations, les citations, les mises en perspective de ce qui constitue le langage d'un des plus grands stylistes du cinéma de tous les temps.

Ateliers de réflexion

Une voix off pour quoi faire ?

mercredi 6 et jeudi 7 octobre à la FEMIS (sur invitation)

Les rencontres du cinéma documentaire sont également l'occasion pour les cinéastes documentaristes d'interroger leur pratique, de mettre en commun leurs expériences et de confronter leurs manières de faire, dans le cadre d'ateliers de réflexion qui leur sont réservés.

Depuis l'élaboration du projet et les premières ébauches de textes jusqu'à l'enregistrement de la voix avant le mixage du film : à chaque étape les manières de faire, les questionnements et les choix diffèrent selon chaque réalisateur et chaque projet.

Nous nous proposons d'approcher ces questionnements selon deux aspects, consacrant à chacun une matinée : "Enjeux narratifs, cinématographiques et éditoriaux" et "Pratiques de fabrication".

Le travail mené cette année sur la voix off fera l'objet d'un compte rendu lors de la rencontre publique du vendredi 8 octobre.

Point de vue documenté

Une journée de stage en direction des enseignants et des bibliothécaires

mercredi 13 octobre 10h-13h et 14h-17h

Pour la première fois, Périphérie, le cinéma Georges Méliès et l'association Citoyenneté Jeunesse profiteront *des rencontres du cinéma documentaire* pour proposer aux enseignants et bibliothécaires du département de la Seine-Saint-Denis de participer à une journée de formation à partir de la thématique de la voix off avec Vincent Dieutre, Marie-José Mondzain et Jean-Patrick Lebel.

Cinéastes en résidence

Dans le cadre de son action de soutien à la création cinématographique indépendante, Périphérie propose en partenariat avec le Conseil général de la Seine-Saint-Denis un dispositif de résidence pour des cinéastes pendant le temps du montage et de la post-production. Présentation des films terminés des premiers réalisateurs accueillis en résidence au cinéma l'Ecran de Saint-Denis :

Hélène ou la traversée du miroir de Chrystelle Marie

France - 2004 - vidéo - couleur - 55' - Autoproduction

"Le sujet du film est la quête de vision, au cœur de l'Amazonie péruvienne, d'Hélène, aveugle de naissance. Elle est guidée par Luis, chammane-guérisseur ou curandero, qui l'initie aux vertus de l'ayawaska, plante sacrée utilisée depuis des millénaires par les peuples de la forêt, au cours d'un rituel nocturne fait pour "voir au-delà du visible".

Des hommes de loi dans la tourmente de Luc Decaster

France - 2004 - vidéo - couleur - 56' - Prod : 24 images

Luc Decaster s'est interrogé sur l'histoire de cette magistrature marquée par la guerre d'Algérie. Des témoignages d'hommes de loi, juges et avocats, particulièrement précieux aujourd'hui, pour rompre le silence devenu institutionnalisé au moment, et longtemps après, les fameux "événements".

Figure-toi de Frédéric Sabouraud

France - 2004 - vidéo - couleur - 67' - Prod : YUMI productions

"En septembre 2000 s'est mis en place un atelier d'expression artistique initié par les Cinémas indépendants Parisiens dont le but était de proposer un travail de réalisation aux élèves du lycée professionnel Edmond Rostand à Paris dans le 18ème arrondissement. (...) Un jour, nous avons constaté que, pris au jeu, nous avions tendance à nous approprier la caméra."

La Traversée de Patrice Dubosc

France - 2004 - vidéo - couleur - 48' - Prod : Local Films

Longtemps perçu comme le parent pauvre de l'Assistance Publique, l'hôpital Avicenne (ancien hôpital "Franco Musulman") semble aujourd'hui connaître une nouvelle destinée. Reconnu pour ses compétences, cet hôpital situé à Bobigny (Seine-Saint-Denis) est désormais considéré comme un pionnier au niveau européen en matière d'accueil et de soins pour les patients migrants.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que Périphérie apporte son aide à la création documentaire. Ce dispositif d'accueil de "cinéastes en résidence" pendant le temps du montage et de la post-production est la continuation et l'approfondissement de cette action.

En effet, il ne s'agit pas seulement d'une manière, déguisée sous des mots à la mode, d'offrir un soutien en industrie à la création documentaire dont on connaît la précarité. Encore que ce ne soit déjà pas négligeable. Il s'agit de quelque chose de plus profond et de plus essentiel, me semble-t-il.

Plutôt que les films soient lancés comme des bouillottes à la mer par des créateurs dérivant sur leurs frères esquifs, c'est tenter de leur donner un ancrage : un ancrage dans la communauté professionnelle de leurs pairs avec l'accompagnement artistique et technique, un ancrage dans les publics avec

l'action culturelle autour des œuvres et la recherche d'une autre façon de les montrer, un ancrage dans un territoire avec la constitution d'une mémoire vivante au sein de laquelle ils laisseront une trace patrimoniale, au lieu de disparaître comme des étoiles filantes.

Ce n'est pas non plus par hasard que ce soutien s'effectue pendant le temps du montage. Outre le fait qu'en des temps où les temps (de préparation, de tournage, de montage) sont comptés, calibrés, standardisés, ce n'est pas un luxe mais une liberté incommensurable de pouvoir prendre son temps – quitte à en perdre pour en gagner –, le montage est sans doute pour le documentaire un des moments et un des gestes les plus importants, sinon le plus fondamental, où l'écriture cinématographique se cherche et prend forme. Y contribuer modestement, c'est aussi le sens de ces "Résidences".

LA VOIX OFF

INDEX DES FILMS

Amour existe (L') - 19' - 1961	p.17
Backyard - 40' - 1984	p.12
Bright Leaves (la splendeur des McElwee) - 107' - 2003	p.13
Ce qui me meut - 22' - 1989	p.26
Chant du Styryène (Le) - 14' - 1957	p.18
Charleen - 60' - 1978	p.12
D'autre Part - 58' - 1997	p.23
Disparition (La) - 52' - 2003	p.25
En remontant la Rue Vilin - Georges Perec - 48' - 1992	p.23
Entering Indifference - 28' - 2001	p.25
Foix - 13' - 1994	p.26
Former Nationality - 38' - 2004	p.13
Grand Méliès (Le) - 30' - 1951	p.15
Hollywood - 43' - 2000	p.26
Hôtel des Invalides - 22' - 1952	p.17
Jaguar - 89' - 1967	p.19
Las Vegas 24/24 - 20' - 1956/60	p.26
Last Year in Vietnam - 12' - 1975	p.20
Lettres à Francine - 45' - 2002	p.25
Lettres d'Amour en Somalie - 100' - 1982	p.22
Méditerranée - 45' - 1963	p.21
Mur - 99' - 2004	p.20
My Architect - 116' - 2003	p.20
No Sex last night - 75' - 1995	p.23
Opéra Mouffe (L') - 16' - 1958	p.15
Paris la Belle - 22' - 1959	p.15
Playing the Part - 22' - 2004	p.13
Rue du Moulin de la Pointe (La) - 25' - 1957	p.27
Seine a rencontré Paris (La) - 30' - 1958	p.15
Sherman's March - 155' - 1986	p.12
Six o'clock News - 103' - 1996	p.13
Statues meurent aussi (Les) - 27' - 1953	p.19
Sous le Ciel lumineux de son pays natal - 48' - 2001	p.24
Temps détruit (Le) - 100' - 1984	p.22
Terre sans Pain - 28' - 1932	p.17
Time Indefinite - 114' - 1993	p.13
Toute la Mémoire du Monde - 21' - 1956	p.18
Trois Jours en Grèce - 90' - 1990	p.21
Trois Soldats Allemands - 75' - 2001	p.24
Une journée d'Andrei Arsenevitch - 55' - 2000	p.27
Vampire (Le) - 9' - 1945	p.17
Welcome to Arizona - 40' - 1959/60	p.26

Périphérie

Centre de création cinématographique
Association loi 1901
président : Claude Guisard
direction : Jean-Patrick Lebel
40 rue Hector Berlioz 93000 Bobigny
Tel : 01 41 50 01 93
Fax : 01 48 31 95 45
e-mail : peripherie@club-internet.fr
site : www.peripherie.asso.fr

