

27^{èmes} RENCONTRES

DU CINÉMA DOCUMENTAIRE

DU 30 NOVEMBRE
AU 6 DÉCEMBRE 2022

CINÉMA LE MÉLIÈS
À MONTREUIL

"il était



deux fois"

éditoriaux	3
si l'archive nous était contée	6
les films	11
film d'ouverture	12
film de clôture	14
Radu Jude, invité	16
focus sur Henry Colomer	24
courts-métrages	72
autour des films	76
calendrier	80

La 27^e édition des Rencontres du cinéma documentaire, préparée par Périphérie, se déroulera dans un contexte où la baisse de la fréquentation des salles de cinéma inquiète et vient interroger notre rapport au cinéma, à la salle de cinéma.

Avec « Il était deux fois », Périphérie offre aux spectateur.rice.s la possibilité de vivre une deuxième fois la chute de l'URSS, la dictature de Salazar au Portugal ou les voyages du Pape François. Qui n'a pas rêvé de revivre une deuxième fois la grande histoire collective ! En revisitant grâce à l'emploi d'images préexistantes, comme des photographies, des archives audiovisuelles, des films, des vidéos de surveillance ou des photos des réseaux sociaux, les documentaires nous racontent autrement des événements historiques en mettant en valeur la « petite histoire » des individus, des familles, des communautés choisis par les réalisateurs et réalisatrices. Ce ne sont pas les mêmes héros et héroïnes, ce ne sont plus les mêmes récits que nous connaissons déjà ; les voix et les regards d'aujourd'hui dialoguent avec les images passées pour recomposer et ressusciter des souvenirs, comme à la recherche d'une histoire perdue. C'est donc une nouvelle expérience dans une salle de cinéma que nous proposons de vivre Périphérie.

Mais le documentaire s'invite aussi à l'extérieur car les Rencontres ont aussi vocation à faire découvrir les enjeux du documentaire à tous les publics : un atelier d'initiation au documentaire avec les usagers du centre social Espéranto de Montreuil est mené pour la troisième année consécutive ; des séances pour les publics scolaires à Bagnot et à Montreuil sont organisées ; un appel participatif au public pour envoyer des films amateurs de 2 minutes diffusés pendant le festival et enfin une séance consacrée à un « dialogue musical » est prévue avec les élèves du Conservatoire de Montreuil.

Cette année encore, avec Karim Bouamrane, Vice-président chargé de la culture, nous sommes heureux de vous souhaiter à toutes et tous d'excellentes Rencontres.

STÉPHANE TROUSSEL
PRÉSIDENT DU DÉPARTEMENT
DE LA SEINE-SAINT-DENIS

L'année dernière, nous faisons l'éloge du partage du moment filmé. Cette année nous faisons celui du retour sur les images produites en d'autres lieux ou d'autres temps, revisités par le regard des cinéastes en quête d'un nouveau sens à chaque nouveau film. Car à l'heure où l'histoire piétine, cherchant manifestement comment s'écrire pour répondre aux besoins impérieux de changements radicaux, il semble urgent de faire retour sur ces réminiscences du passé pour y voir clair. Dans cet ambitieux programme, consacré aux films d'archives, les aléas de la démocratie percutent l'histoire intime, au Portugal, en Bulgarie, en Roumanie, au Brésil. De partout, les images documentaires nous reviennent à travers de nouveaux récits. Clairvoyantes et subversives, elles accompagnent ou concurrencent le travail de l'historien, pour consolider la mémoire ou déboulonner les statues, et pour « brosser l'histoire à rebrousse-poil » (Walter Benjamin) afin d'aborder l'avenir les yeux ouverts.

DANIEL CLING ET CAROLINE ZÉAU
CO-PRÉSIDENTS DE PÉRIPHÉRIE

C'est un exercice périlleux mais instructif que de chercher un fil directeur à une programmation qui s'est surtout constituée d'une manière erratique, par à-coups et coups de cœur.

Ce sont des films *de montage*, donc.

Les éléments préexistants produits, rédigés, filmés dans un but bien défini ou au contraire adressés à une hypothétique postérité, sont remis au travail d'un nouveau projet cinématographique, repris dans un autre récit. Commence alors leur « nouvelle vie », pour la deuxième fois.

Le principal trait commun qui affleure est la colère, perceptible, qui anime les cinéastes et fait vibrer les films. C'est avec colère que sont dénoncés les fascismes, les assassinats, les tortures, l'hypocrisie et la dictature de l'argent et du pouvoir, en revenant aux images qui en portent les cicatrices ou les convoquent. Les cinéastes se saisissent des tragédies qu'une Histoire officielle occulte, cherchent les traces tangibles de ceux dont la vie a été brisée, bâtissent contre les négationnismes, les nostalgies rances.

L'intitulé *Il était deux fois* garde alors de sa référence aux contes plus ce qu'ils contiennent de cruauté que de magie. Les réalisateurs et les réalisatrices ont sorti les images de leur gangue de poussière mais surtout de l'oubli qui a été leur tombeau, avant qu'elles ne retrouvent le lieu qui leur appartient, ce pourquoi elles ont été faites : être vues et, à nouveau, donner à penser, à s'é mouvoir, à éclairer notre place au monde.

C'est donc une colère politique, salutaire, dont la portée est d'autant plus puissante que son expression cinématographique se forge autant dans l'énergie que dans la rigueur et l'expérimentation.

Ces films, il faudrait plus justement les appeler des films *de montages* selon les mots de Franssou Prenant, tant sont diverses, novatrices, surprenantes, les relations qui sont créées entre le son et l'image, les images entre elles, les textes entre eux. Récits romanesques qui empruntent à la fiction, constructions dialectiques implacables ou déconstructions des ressorts idéologiques par un montage en crescendo ou en dissonance, voire poésie d'un matériau d'origine modelé comme une pâte indocile, les registres sont foisonnants.

Ces images et ces écrits qui s'inscrivent dans des histoires apparemment sans relation les unes avec les autres s'entrelacent en fait dans le même tissu de l'Histoire et nous soufflent que nous ne devons plus douter que nos pensées et nos révoltes peuvent le façonner, pour peu que nous soyons suffisamment nombreux, courageux et déterminés.

CORINNE BOPP
DÉLÉGUÉE GÉNÉRALE
DES RENCONTRES DU CINÉMA DOCUMENTAIRE

si l'archive nous était contée

ARNAUD HÉE

CRITIQUE ET PROGRAMMATEUR
POUR LA CINÉMATHÈQUE DU DOCUMENTAIRE À LA BPI

IMAGES ET SONS DU MONDE

Les films dont il est question ici sont parfois désignés comme étant *de montage*. Mais drôle d'idée que de signifier qu'il y aurait un cinéma qui ne serait pas *de montage* : même le plan le plus étiré, même un film composé d'un seul et unique plan comptent un début et une fin, c'est-à-dire un point d'entrée et un point de sortie. On rencontre aussi les termes *remontage* et *réemploi* qui ont le mérite d'intégrer la redite, le mouvement en deux temps. On remarque par ailleurs que le terme *found footage* paraît moins usité qu'il fut un temps – il formule pourtant bien que ces *images* peuvent être *trouvées*, éventuellement au rebut, à la poubelle – de l'époque, de l'histoire –, pour être requalifiées comme des images de cinéma ; certains, comme Bill Morrison, s'en sont fait les chantres.

Le cinéma est par essence, consciemment ou non, fictions et documentaires mêlés, une inestimable archive du monde, un prodigieux répertoire des visages et des corps, des choses, des espaces et des lieux, et, à partir de son époque sonore, des mots et des voix. Car il ne faut pas oublier les mots, et ils ne le sont pas dans cette programmation. Avec par exemple *De la conquête* de Franssou Prenant qui, inversant la proposition classique – un texte d'aujourd'hui sur des images d'hier –, fait résonner rapports, témoignages, mémoires, considérations autour de la conquête et des prémices de la colonisation en Algérie avec des images d'Alger de nos jours. Le montage est alors autant celui de textes que d'images. Il ne sera pas oublié non plus que l'unité première du

cinéma est l'image fixe ; dans *48* le travail de Susana De Sousa Dias consiste en un usage des photos anthropométriques de la Pide, la redoutée police politique du régime de Salazar. Elle leur rend la parole – aux images et aux visages –, le montage les anime, on croirait même, lors des fondus enchaînés, les voir bouger.

L'étymologie du *cinématographe* en fait une « écriture du mouvement », mais le mouvement des images est aussi celui du temps : un art du présent, d'un présent sans cesse en fuite, qui ne fait que passer, toujours en train de devenir du passé. Assez vite dans son histoire, le cinéma s'est retourné sur lui-même, puisant dans sa mémoire pour revoir, remonter, remettre en scène et en récit ce qu'il avait filmé auparavant. Ces formes cinématographiques présentent a priori de multiples impossibilités, faites d'images et de récits manquants, troués, lacunaires. Mais il s'agit en fait d'un cinéma au carré qui permet de réfléchir à son essence : la prise de vues et la phénoménologie de l'image ; l'acte de monter, de montrer et de raconter. Au contraire, les créateurs trouvent ainsi dans ce champ contraint une grande liberté d'expression, et le spectateur une richesse de propos. D'autant que tout remontage étant une reconstruction subjective, ces films ne sont-ils pas les fictions de ces « images vraies » ? C'est ce que suggère avec force *Il Varco*, dans lequel Federico Ferrone et Michele Manzolini naviguent dans une vertigineuse et fertile indistinction entre fiction et documentaire.

REMISE EN CIRCULATION ET EN RÉCIT

Il était deux fois ne mettra pas fin à la difficulté de nommer et d'identifier ces formes cinématographiques. Mais cet intitulé à la dimension féérique peut donner la mesure du conte vécu par certaines images vouées à l'accumulation indifférente, à la disparition, à l'oubli, à la destruction, et qui se retrouvent non seulement sauvées mais remontées, remontrées, remises en circulation, revues, par de nouveaux regards. En tous cas, avec ce clin d'œil au conte, *Il était deux fois* met au centre du jeu la narration : le remontage est un nouveau récit né de ces images. Cette formulation est à saluer aussi en ce qu'elle permet de bien marquer les deux temps, de les dissocier : le temps de l'image, le temps du montage. Deux temps signifiant que l'image n'est plus la même quand elle est montée dans le présent du film que lorsqu'elle a été réalisée. Chaque image est ainsi en quelque sorte double, elle dispose de deux présents, son remontage nous renvoie au passé en même temps qu'il lui redonne un présent, et ce passé se met alors à parler à notre présent.

La démocratisation de l'accès à la prise d'images est une chose ancienne, qui a débuté dès 1922 avec le système de cinéma amateur Pathé-Baby, d'abord un projecteur, puis une caméra à partir de 1923, avec des bobines de 9,5 mm. Suivront les fameuses caméras Super 8 qui se répandent massivement dans les années 1960 – Annie Ernaux évoque à leur propos le trouble de cette « durée nouvelle arrachée à notre vie ». Puis la vidéo avec le développement des caméscopes domestiques, avant notre âge numérique qui fait de cha-

cun un faiseur d'image, et un archiviste, plus ou moins conscient et consciencieux. Le cinéma a toujours puisé dans les nouveaux régimes d'images, les faisant « accéder » au cinéma. Un jour ce fut la télévision, puis est venu le tour des images amateurs des téléphones, de l'Internet et des réseaux dont se nourrit *The Uprising* de Peter Snowdon, qui, par le montage, fait advenir « une révolution imaginaire composée de, inspirée par, et rendant hommage aux révolutions réelles ».

Ce matériau très diversifié nous entraîne bien souvent sur le terrain romanesque, et la programmation l'affirme avec force. Honneur à Annie Ernaux, dont *Les Années Super 8* (coréalisé avec David Ernaux-Briot) se voit comme un roman initiatique, d'apprentissage, de l'image mais aussi de la condition de femme, de mère et d'écrivaine. Cette parenté avec le romanesque se rencontre aussi chez Elitza Gueorguieva, réalisatrice et romancière, dont *Chaque mur est une porte* fait intervenir le texte – non par la voix mais à l'écran sous la forme d'intertitres. Ce fantasme et émouvant portrait de la figure maternelle est aussi une invocation malicieuse de son point de vue d'enfant dans une Bulgarie à la croisée des chemins : un régime communiste finissant et un grand saut dans l'inconnu, vécu dans un mélange d'excitation et d'appréhension. Elle le fait à partir d'images de l'émission culturelle animée et conçue par sa mère à la télévision nationale bulgare.

UNE PIONNIÈRE

La pionnière de cette forme cinématographique est la soviétique Esther Choub, qui a commencé au début des années 1920 à travailler au remontage de films étrangers

pour leur exploitation en URSS. Elle radicalise ensuite en quelque sorte le propos de Dziga Vertov (les actualités filmées, faire des films sans acteurs, sans scénario...) en produisant essentiellement des films sans le moindre tournage. *La Chute de la dynastie Romanov* (1927) constitue l'un des nombreux films qui répondent à la commande de célébrer le 10^e anniversaire de la Révolution bolchévique ; Esther Choub y compile une matière unique qui dormait dans les archives sans éveiller l'intérêt – les actualités étrangères – ou suscitant la défiance et le rejet – les vues réalisées par les autorités tsaristes –, mais aussi celles documentant la vie courtisane et privée des Romanov. Il en résulte le « roman vrai » de leur chute, dans un emboîtement d'échelles, un arc d'images allant de la préfiguration du *home movie* aux actualités de la Première Guerre mondiale, de l'intime au collectif. Il s'agit d'un geste fondateur par lequel on comprend combien ces films concernent les spectateurs : toute vie, petite ou grande, est prise dans les rets de l'histoire et du temps, écrite par ces deux instances. Ces articulations et intrications innervent de nombreux films de la programmation, selon le principe de la double biographie dont chacun est doté : l'une individuelle, l'autre historique (et collective).

La Chute de la dynastie Romanov en dit aussi long sur les possibilités de cette forme cinématographique qui permet de formuler un propos en faisant usage des images d'un ou d'une autre. Ici un film faisant l'éloge de la Révolution d'Octobre avec un matériau pour une bonne partie énoncé par l'ennemi qu'il a fallu abattre pour accéder au pouvoir. Le remontage constitue le lieu du possible retournement des images, éventuellement contre

leur commanditaire, d'un déplacement radical de l'énoncé du tournage vers celui résultant du montage. Cette nouvelle énonciation constitue une réinterprétation, une réécriture et un moyen de réappropriation. Le retournement des images offre la possibilité d'un changement de point de vue, et comme dans un mouvement de balancier, nombre de films de remontage ont fait usage des images de propagande ; cette réappropriation permet de les montrer tout en les déconstruisant, en neutralisant leur sens premier, en leur imposant un examen critique, pour leur offrir de nouvelles significations. Conscients ou non, Andrei Ujică, Federico Ferrone, Elitza Gueorguieva, Sergei Loznitsa, Michele Manzolini, Susana De Sousa Dias et bien d'autres sont ainsi des héritiers d'Esther Choub.

LE SENSIBLE DE L'HISTOIRE

Le remontage ouvre à de multiples et fertiles perspectives, le plus souvent mêlées, imbriquées : historique, poétique, politique, théorique, anthropologique, esthétique. Ce sont aussi des formes qui pensent. Dans ce cadre, il est difficile de ne pas mentionner Jean-Luc Godard, mort le 13 septembre dernier ; il avait fait du montage son « beau souci », et du remontage, de la reformulation, du « retravail » de la plasticité des images, des autres, des siennes, un art, du grand art, qui culmine avec *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Chez Godard une image n'existe que dans sa mise en rapport, son rapprochement avec une autre. Le montage est ce qui permet au cinéma d'échapper au logos – le langage n'est pas la légende de ce que le montage permet de formuler.

Radu Jude n'est assurément pas le moins godardien de la bande, comme en témoigne son aussi bref que stupéfiant *The Marshal's Two Executions*. Il y règle son compte à la fiction en dix minutes, dévoilant ses pâles et laborieuses imitations, ses artifices épais et ridicules, son éthique douteuse. Sans recourir à la formulation, à l'explicite didactique, le montage le fait ici par le rapprochement, la mise en rapport : l'idéal de tout montage, ou, peut-être, le montage comme idéal cinématographique. Par ailleurs, les autres films présentés de Radu Jude font usage des archives – largement photographiques mais aussi des écrits – se rapprochant par la précision, par le rapport aux sources, de la démarche de la discipline historique, compilant, classant, accumulant avant d'en formuler le sens possible. *The Exit of the Trains* et *The Dead Nation* sont réalisés avec Adrian Cioflâncă, historien et directeur du Centre de recherche sur l'histoire juive en Roumanie, dans cet esprit rigoureux, qui n'empêche en rien l'émotion. *Uppercase Print* présente quant à lui une forme hybride qui réfléchit à la façon dont l'archive peut être remise en scène sans qu'elle ne soit invalidée, annihilée par la vanité et les artifices de la fiction.

Quel que soit son degré de relation avec les sciences humaines, le remontage propose quelque chose de différent pour accéder ou représenter l'histoire. Les films ne se confondent pas – heureusement – avec des ouvrages respectant les canons disciplinaires et académiques, ils nous mettent en présence de subjectivités. Les images et les sons ne professent pas l'histoire, ils en produisent des sensations, c'est en ces termes qu'ils peuvent être véridiques et bouleversants.

48 / 32 LES ANNÉES SUPER 8* / 34 CHAQUE MUR
EST UNE PORTE* / 36 LA CHUTE DE LA
DYNASTIE ROMANOV / 38 COVERT ACTION / 74
DE LA CONQUÊTE* / 40 DE L'AIR / 28 DU CHIFFRE !
CHRONIQUES D'UNE CONQUÊTE* / 30 THE DEAD NATION / 18
THE EXIT OF THE TRAINS* / 22 FORDLÂNDIA MALAISE* / 42
GARÇONS SENSIBLES* / 74 GRIZZLY MAN / 44
L'HISTOIRE NATURELLE DE LA DESTRUCTION / 46
IL VARCO / 48 IMAGES DU MONDE, INSCRIPTION DE
LA GUERRE / 50 IN VIAGGIO / 14 MAUVAISES FILLES / 52
THE MARSHAL'S TWO EXECUTIONS / 75 MEMORIES FROM
THE EASTERN FRONT / 79 MOTORRODILLO* / 72
MR. LANDSBERGIS / 54 ODYSSEY / 56 OUT OF THE
PRESENT / 12 OÙ SONT NOS AMOUREUSES ?* / 58
PARIS 1900 / 60 PERSONNE* / 73 PHOTOS
D'IDENTIFICATION* / 62 RETOUR À LA RUE D'ÉOLE* / 73
REWIND AND PLAY* / 64 RONDÒ FINAL* / 66
LA TÉLÉ / 26 TERRE-NEUVAS* / 68 THE UPRISING* / 70
UPPERCASE PRINT / 20

* film éligible au Prix du Public

D'ANDREI UJICĂ

OUT OF THE PRESENT

FILM D'OUVERTURE

Allemagne/ Belgique/ France/ Russie,
1995, 95', DCP, VOSTF, prod. Bremer
Institut Film, dist. Les Films du Camélia

Out of The Present, une odysée de l'espace de retour sur Terre.

Difficile de se sevrer des images qu'envoyait chaque jour Thomas Pesquet depuis l'espace... La reprise en salles du superbe *Out of The Present* (1995), permet de combler le manque. 92 minutes : c'est le temps qu'il faut à la station Mir pour faire le tour complet de la Terre. C'est aussi la durée, hors générique, du film de montage d'Andrei Ujică, conçu à partir des images enregistrées à bord de la station orbitale soviétique puis russe pendant le séjour du cosmonaute Sergei Krikalev. En mai 1991, l'officier de l'armée Rouge avait décollé de Baïkonour pour un long séjour dans les étoiles. Sa mission était prévue pour cinq mois, elle s'éternisa jusqu'en mars 1992...

Parti d'URSS, Krikalev est revenu dix mois plus tard en Russie. Boris Eltsine avait remplacé Mikhaïl Gorbatchev à la tête du pays. Et sa ville natale, Leningrad, était redevenue Saint-Petersbourg...

Out of the Present est un témoignage étonnant sur la vie à des centaines de kilomètres au-dessus de la Terre. Non sans humour. Les séances d'exercice physique dans l'étroit habitacle ou la séance de coiffure sont très drôles. Et quand les boissons se transforment en boules sous l'effet de l'apesanteur, comme le whisky du capitaine Haddock, on se croirait dans une adaptation en chair et en os d'*On a marché sur la lune*. Mais le film passionne surtout par le hiatus qu'il orchestre entre l'actualité mouvementée ici-bas (les archives télévisées des chars dans Moscou lors du coup d'État avorté d'août 1991), et les images sereines, apaisantes, comme « hors du présent », de notre vieille planète vue du ciel. Aux vidéos « amateurs » des cosmonautes eux-mêmes, Ujică a ajouté en prologue et en épilogue les plans majestueux filmés dans l'espace par une caméra 35 mm. Quand un journaliste demande à Krikalev ce qu'il pense de « tous ces changements politiques », le cosmonaute reste pensif, avant de répondre que

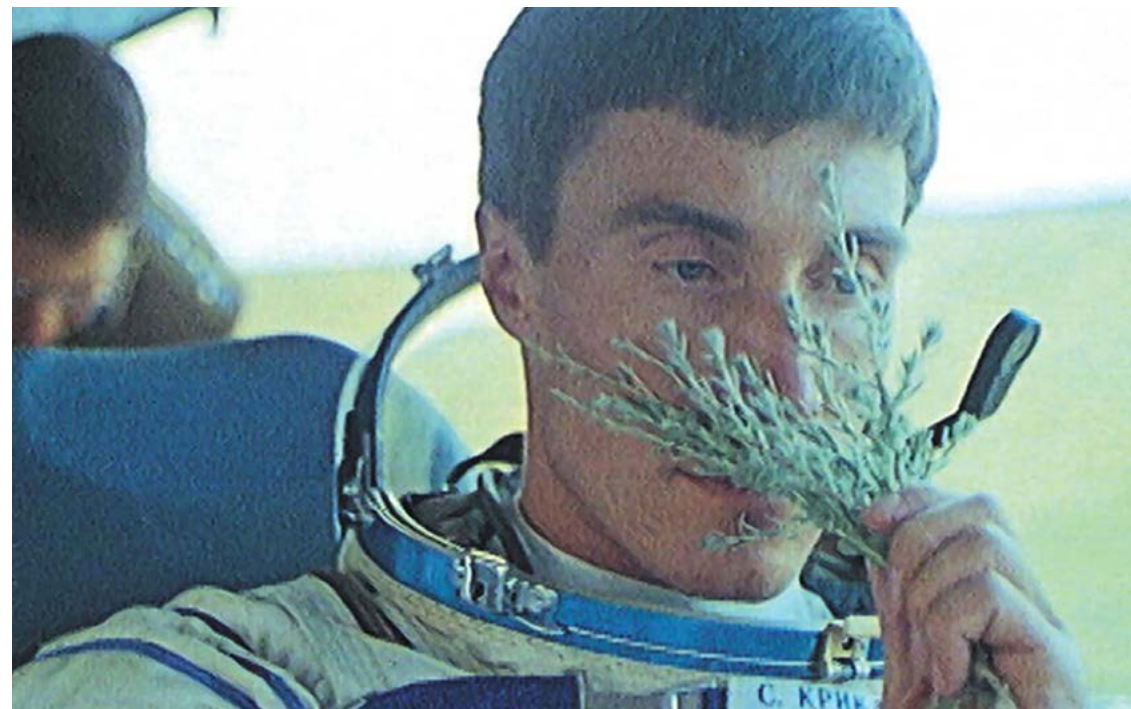
le plus impressionnant, là-haut, est de voir les saisons défilier en accéléré devant son hublot. Un émerveillement partagé devant ces images des fleuves brillants de lumière, ces continents qui changent de couleur sous le mouvement des nuages.

En clin d'œil à 2001, *l'Odysée de l'espace* de Kubrick, le documentariste plaque les notes de valse du *Beau Danube Bleu* sur les vues de la station Mir tournant au-dessus de la Terre. Mais quand un cosmonaute explique que « l'odeur de la terre » est ce qui lui permet de prendre conscience qu'il est de retour chez lui, on pense davantage à la nostalgie de *Solaris*, le film de science-

fiction mystique réalisé par Tarkovski en réponse au « matérialisme » de Kubrick. Entre les deux chefs-d'œuvre du cinéma spatial, Ujică semble d'ailleurs avoir choisi son camp : il utilise des extraits de la scène finale de *Solaris* ; et c'est Vadim Yusov, le chef opérateur de Tarkovski, qui a supervisé les plans en 35 mm tournés dans l'espace. Pour un résultat aussi planant qu'émouvant.

SAMUEL DOUHAIRE
TÉLÉRAMA, 12 JUILLET 2017

- Sortie en salle le 3 décembre 1997
- Idfa, Amsterdam, 2002 et 2019
- Entrevues, Belfort, 2014
- Festival de La Rochelle, 2017



AVANT-PREMIÈRE

DE GIANFRANCO ROSI

IN VIAGGIO

FILM DE CLÔTURE

Italie, 2022, 80', DCP, VOSTF,
prod. Stemal Entertainment, 21Uno Film
et RAI Cinema, dist. Météore Films

Gianfranco Rosi revient à Venise, cette fois hors compétition, avec *In Viaggio*, un film complètement différent à la fois de son film précédent et de *Fuocoammare*. Le cinéaste travaille ici sur une figure centrale, celle du pape François, qu'il suit de 2013 – année de son élection – jusque 2022 et la guerre en Ukraine.

En utilisant des images d'archives qui documentent les différents voyages du pape – de Lampedusa au Brésil en passant par Cuba – Rosi va au-delà de ce qui est rendu public par la télévision, s'attache à la prévenance, la patience, et progressivement, la lassitude de son protagoniste. Si, du haut de son véhicule spécial – que nous avons vu des milliers de fois – le pape, filmé de dos, salue des foules en liesse massées sur le bord de la route, il arrive également qu'il n'y ait personne pour l'accueillir, que les rues soient vides. Gianfranco Rosi nous montre de tels

moments, de ceux où Jorge Mario Bergoglio reste assis, attendant que des fidèles apparaissent pour entrer en scène, se lever rapidement et se pencher vers eux.

« Entrer en scène », car *In Viaggio* est aussi une réflexion sur un homme qui est perpétuellement en spectacle, constamment en déplacement et toujours au travail. Appelé à répondre aux journalistes, il lui faut en permanence peser ses mots. Rosi s'attarde sur la polémique que suscite la déclaration du pape à propos d'un prêtre pédophile au Chili et celle qu'il déchaîne en Turquie pour l'usage du terme de génocide à l'égard des Arméniens. Rosi monte également les moments de silence, les hésitations, les hors-champs de ces rendez-vous médiatiques jusqu'au plan final où le pape est attendu par une multitude de journalistes, caméras prêtes et micros tendus.

Enfin, il est fait un état du monde. Le pape condamne avec force la pédophilie dans l'église devant une assemblée d'évêques. Il se déplace d'une prison pour femmes d'Amérique du Sud aux palais des plus puissants, dénonce inlassablement la guerre, la pauvreté, l'inaction face au réchauffement climatique devant des chefs d'États et des instances internationales qui restent de marbre. La parole du pape se trouve ainsi remise à sa juste place : elle n'est d'aucun poids face à des hommes et des femmes pour lequel.le.s seul le rapport de force compte.

Le film se termine par une vision du pape François vieillissant, ses problèmes de santé, sa profonde solitude. Peu importe les croyances de chacun, Gianfranco Rosi l'athée a le mérite de poser la question : qui d'autre pour s'émouvoir et rendre audible l'état de déshumanisation progressive du monde ?

RAFAELA SALES ROSS
THEPLAYLIST.NET, 6 DÉCEMBRE 2022

- Sortie en salle le 14 décembre 2022
- Mostra de Venise - hors compétition, 2022



invité, Radu Jude

Né en 1977, le cinéaste roumain Radu Jude a été formé à la réalisation à la Faculté des médias de l'université de Bucarest. En 2009, son premier long métrage, *La Fille la plus heureuse du monde* porte déjà les traits marquants de son cinéma de fiction : tragi-comédie audacieuse, à la temporalité singulière – alternant dilatation et condensation de l'action – il surprend par la diversité inhabituelle de registres auxquels Jude fait appel. À ces mêmes caractéristiques formelles répond notamment sa dernière fiction en date, *Bad Luck Banging or Loony Porn* qui a remporté l'Ours d'or de la Berlinale 2021. Dans ses documentaires, tout aussi radicaux et personnels mais plus sombres, Radu Jude répond à une préoccupation qui parcourt tout son travail : éclairer des pans de l'histoire roumaine délibérément mis sous le boisseau par les récits officiels, en particulier la participation de la Roumanie à la Shoah. C'est l'objet de la fiction - godardienne - *Peu m'importe si l'Histoire nous considère comme des barbares* et des documentaires réalisés à partir de photographies et de textes d'archives, *The Dead Nation*, *The Exit of the Trains*, *Memories from the Eastern Front*...

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

- *Memories from the Eastern Front (Amintri de pe Frontul de Est)*
Co-réalisé avec
Adrian Cioflâncă, 2022
- *Bad Luck Banging or Loony Porn (Babardeală cu buclucsau porno balamuc)*
avec Katia Pascariu, 2021
- *The Exit of the Trains (Ieșirea trenurilor din gară)*
Co-réalisé avec
Adrian Cioflâncă, 2020
- *Uppercase Print (Tipografic Majuscul)*
avec Șerban Lazarovici, 2020
- *The Marshal's Two Executions (Cele două execuții ale Mareșalului)* 2018
- *Peu m'importe si l'Histoire nous considère comme des barbares (Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari)*
avec Ioana Iacob, 2018
- *The Dead Nation (Țara Moartă)* 2017
- *Cœurs cicatrisés (Inimi cicatrizate)*
avec Gabriel Spahiu,
Șerban Pavlu, 2016
- *Aferim !*
avec Teodor Corban,
Mihai Comanoiu, 2015
- *La Fille la plus heureuse du monde (Cea mai fericită fată din lume)*
avec Andreea Bosneag, 2009

DE RADU JUDE
INVITÉ

THE DEAD NATION

ȚARA MOARTĂ

Roumanie, 2017, 83', DCP, N&B,
VOSTF, prod. Hi Film Productions,
dist. Taskovski Films

Radu Jude et le collage cinématographique de l'Histoire : *The Dead Nation*.

D'une part, il nous est donné à voir la Roumanie rurale et villageoise, avec des photos de groupe de ses habitant.e.s. Ces photos, marquées par une esthétique naïve, montrent des hommes et des femmes issus.e.s de différentes couches sociales, des classes moyennes aux moins favorisées.

D'autre part, dans un contraste saisissant, nous entendons des enregistrements originaux de discours politiques et de marches militaires. La narration en voix off est composée des notes d'Emil Dorian à propos de tous les changements politiques majeurs de l'époque, les vagues croissantes d'antisémitisme qui ont conduit à une escalade d'humiliations et de détresse des Juifs, jusqu'aux procédures atroces de torture et d'exécution de masse.

Dans les extraits de ce journal intime, Jude met en lumière une authentique réflexion

personnelle sur l'Holocauste en Roumanie, qui demeure un point aveugle de l'histoire roumaine. Pour autant, de l'Holocauste, il ne montre pas d'images explicites, choisissant plutôt un album de photos qui documente le quotidien d'une petite ville. Cette approche ambivalente pourrait même faire ironiquement référence au fait que la Roumanie refuse toujours de reconnaître sa participation au génocide juif, que l'historiographie officielle s'attarderait plutôt sur d'autres événements, annexes, de cette période.

Les personnes qui posent sur ces photos du studio *Foto Splendid* de Slobozia sont-elles inconscientes, insensibles ou complices de ce qui se passe alors en Roumanie ? La juxtaposition des sons et des images révèle l'intention de Radu Jude : ces vies ne sont peut-être pas directement liées, mais elles appartiennent au même monde que celui qui a engendré l'Holocauste. Cette mosaïque de vies humaines porte également une angoisse, une obscurité et même une inhumanité latente.

Ces personnes sont toutes de potentielles victimes mais aussi de possibles bourreaux.

Ce flux d'images ouvre donc sur la « terrible possibilité humaine », expression que Didi-Huberman reprend à Georges Bataille. Celui-ci a en effet écrit sur les responsables de l'Holocauste non pas en termes de ce qui les rend exceptionnels, mais de ce qui les rend « semblables en tant qu'humains », et a insisté sur le fait qu'« Auschwitz est inséparable de nous ». Toutes les personnes prennent la pose, certaines même de manière très artificielle, comme des tableaux vivants. Elles s'adressent à la postérité et avant même que la photo ne soit prise, jouent déjà de « l'abstraction d'elles-mêmes ». En se tenant devant l'appareil, ils et elles arrêtent consciemment le flux de leur vie, reconnaissent solennellement le processus de leur réification en

tant qu'image et deviennent par la « couche mortifère de la pose », selon Barthes, « la mort en personne ».

Dans ces compositions essentiellement frontales, les regards lancés à l'objectif sont graves, troublants, pénétrants. Nous sommes étreints par la sensation que ce n'est pas tant nous qui regardons, que des morts qui nous fixent avec insistance.

ÁGNES PETHŐ
FILM AND MEDIA STUDIES, N°21, 2022

- Festival International du Film de Locarno, 2017
- Festival International du Film de La Rochelle, 2018
- IndieLisboa, 2018
- Prix Grierson du film documentaire, London Film Festival, 2017



DE RADU JUDE

INVITÉ

UPPERCASE PRINT

TIPOGRAFIC MAJUSCUL

Roumanie, 2020, 128',
DCP, VOSTF, prod. microFILM,
dist. Best Friend Forever,
avec Șerban Lazarovici

À coups de marteau

Dans la Roumanie de l'après-communisme, nous pourrions dire que Radu Jude fait du cinéma « à coups de marteau », à l'instar d'un Rainer W. Fassbinder dans l'Allemagne du miracle économique. Dans la mesure où, pour Nietzsche, « philosopher à coups de marteau » ne signifiait pas simplement détruire les idoles ; son marteau, comme celui du médecin, lui servait aussi à localiser ce qui sonnait faux ou creux. Si dans chacun de ses films Radu Jude enfonce un clou dans l'histoire de son pays, c'est pour l'entendre résonner au présent.

Que peut le cinéma ?

« Que peut le cinéma ? Que peut le cinéma que les livres, le théâtre ne peuvent pas ? » La question taraude Jude, conscient que ce pouvoir est immense, jusque dans sa capacité de nuisance. Il réalise, à partir de 2017, une série d'essais-documentaires sur l'Histoire où il expérimente différents régimes d'images. Il recourt aux archives photographiques, cinématographiques, à la fiction, à

la mise en scène théâtrale, à l'adaptation de textes littéraires... *Uppercase Print* en est un exemple saisissant et peut-être un aboutissement. Entre reconstitution et film d'archives, le film entrelace deux régimes de narration dans un montage alterné. D'un côté, assemblage d'archives télévisuelles et, de l'autre, mise en scène et filmage d'une pièce de « théâtre documentaire » de Gianina Cărbunariu. C'est dans cette ouverture formelle et la rigueur de ces questionnements éthiques que se situe la puissance d'intervention critique et politique de Radu Jude.

Dans la nuit de l'histoire roumaine

Uppercase Print fait partie de cette lignée de films qui portent dans la lumière des pans de l'histoire roumaine restés dans la nuit. Il s'agit ici d'un dossier de la Securitate roumaine, cité à la lettre. En 1981, dans une petite ville de province d'une Roumanie tenue sous la férule de Ceausescu, des graffitis subversifs sont découverts sur la palissade clôturant le chantier de la maison de la culture locale. On a tôt fait de retrouver le

coupable : un adolescent, Mugur Călinescu. Les graffitis qu'il inscrit en « lettres capitales » sont des appels à la liberté. S'ensuivent les interrogatoires, les intimidations et la surveillance (les services de la Securitate ont placé des micros partout chez le jeune homme), le conseil de discipline organisé au lycée, l'arrestation. L'histoire tragique de Mugur Călinescu, qui prend fin en 1985, est déroulée par le film jusqu'à son effacement. En effet, en épilogue, les agents de la Securitate assis à la table de repas du tournage ne sont même pas des innocents, ce sont des saints : le projecteur placé derrière l'ex-agent en chef de la Securitate lui offre une auréole et fait de cette tablée un rappel parodique et cinglant de la Cène.

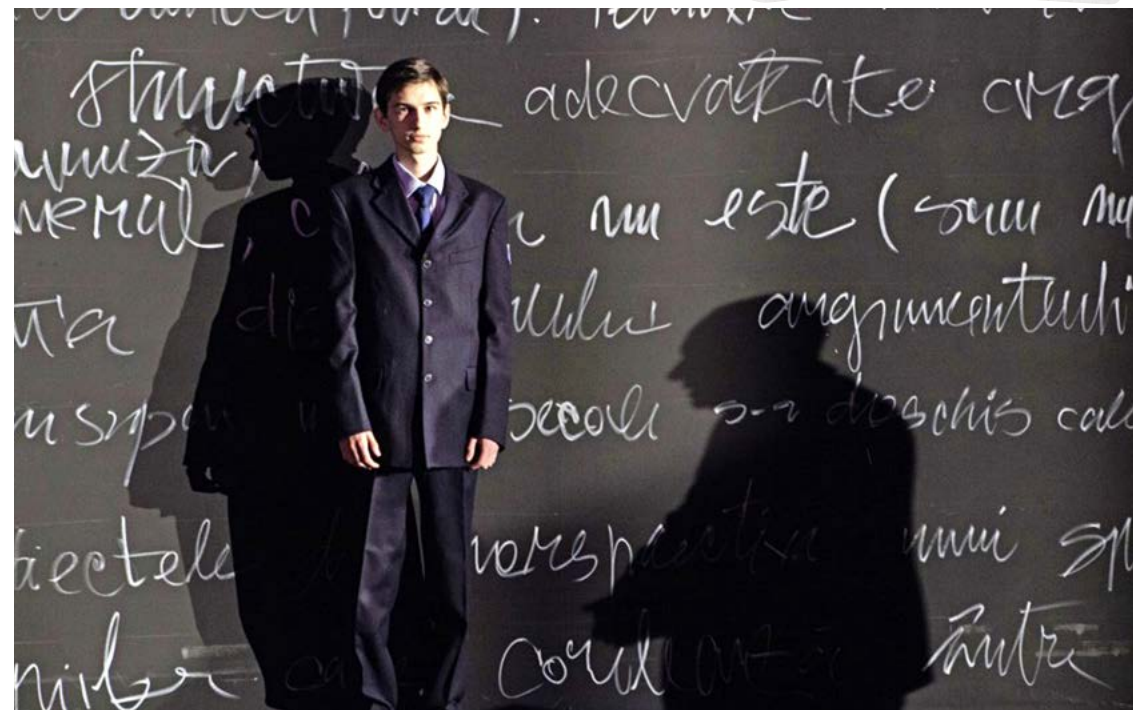
Nos muscles

Le film de Jude ramène la mort de Mugur Călinescu à un état de possible. Le « pos-

sible » n'est pas ici à entendre seulement dans un sens positif. « Les hommes normaux ne savent pas que tout est possible », écrivait David Rousset à la fin de son *Univers concentrationnaire*. « Même si les témoignages forcent leur intelligence à admettre, leurs muscles ne croient pas. » Lorsqu'à la fin du film, un panoramique heurté nous fait découvrir l'envers de son décor : la gigantesque « Cathédrale du salut de la nation roumaine », le palais de Ceausescu pour lequel il a accaparé des sommes énormes, c'est bien dans nos muscles que résonne et vibre le scandale de la disparition de Mugur Călinescu.

MARIANNE DAUTREY
EN ATTENDANT NADEAU.FR, 28 AVRIL 2021

- Berlinale - Forum, 2020
- IndieLisboa, 2020
- Festival International de Transylvanie, 2020
- Festival International de Sofia, 2021



DE RADU JUDE ET ADRIAN CIOFLÂNCĂ
INVITÉ

THE EXIT OF THE TRAINS

IEȘIREA TRENURILOR DIN GARĂ

Roumanie, 2020, 175', DCP,
N&B, VOSTF, prod. microFILM,
dist.Taskovski Films

Le désir de travailler la matière de l'Histoire vient-il aussi d'un désir de remettre en cause le récit national ? *The Exit of the Trains*, par exemple, s'élève contre le négationnisme, toujours très présent en Roumanie.

Il est vrai que s'il existait déjà vingt films sur l'Holocauste en Roumanie, je n'aurais probablement pas fait celui-ci. Donc oui, je pense que c'est le désir de m'exprimer à propos de choses dont les gens ne veulent pas entendre parler, ou dont les autres cinéastes roumains ne veulent pas s'emparer, qui me pousse à réaliser ces films.

Dans *The Exit of the Trains*, vous travaillez avec des documents historiques bruts, pourtant c'est un film qui parvient à être très émouvant. Quelle a été votre approche et comment avez-vous collaboré avec l'historien Adrian Cioflâncă ?

Tout a commencé avec lui. C'est un historien qui a mené, pendant dix ans, des recherches sur l'Holocauste. Il a amassé une

énorme quantité d'archives composées de photographies, de textes, etc. Lorsque nous avons décidé de faire le film, il s'agissait en quelque sorte de sortir de l'abstraction l'idée que 10.000 personnes étaient mortes dans ce massacre. Ce nombre ne signifie rien s'il ne reste qu'une donnée. Nous avons pensé que nous pouvions offrir à ces personnes un visage, une identité, un nom, en recherchant ce qu'avait été leur vie. Nous avons réuni toutes les informations sur les circonstances de chaque décès, ce qui fait du film une sorte d'encyclopédie des morts. Nous savons que nous ne pouvons plus rien faire pour eux, hormis honorer leur mémoire.

Comment avez-vous trouvé la répartition entre la première partie, les photographies et les histoires, et la deuxième partie, la preuve visuelle du massacre ?

Outre le problème moral de savoir si nous devons ou non utiliser ces photos atroces, question à laquelle je suis incapable de

répondre encore aujourd'hui, nous avons dû réfléchir aux temporalités. La deuxième partie était beaucoup plus longue, peut-être quarante minutes, et nous l'avons réduite à moins de vingt minutes.

Pourquoi cela ?

Lorsque vous gardez une photographie à l'écran, un court moment suffit pour percevoir les informations dont vous avez besoin. Après cela, vous allez commencer à considérer cette photographie comme une œuvre d'art. C'est ce que je voulais éviter et c'est la raison pour laquelle chaque photographie de la seconde partie est montrée si brièvement.

Je suppose que vous avez mené ces mêmes réflexions à propos du montage de la première partie.

Exactement. Je me demandais à chaque fois si l'on pouvait garder la photo encore plus

longtemps, afin que l'on ait encore plus de temps pour réaliser qu'il s'agit d'une personne réelle. De cette personne, seule la photographie est restée. Le premier temps est celui de l'imagination. Ensuite, dans le second temps du film, les images révèlent aux spectateur.ice.s ce qui est réellement arrivé aux personnes photographiées, afin qu'il.elle.s puissent comparer ce qu'il.elle.s ont imaginé avec les faits historiques.

HUGO EMMERZEL
SENSESOFCINEMA.COM, N°94, AVRIL 2020

- Berlinale - Forum, 2020
- Dokufest Prizren, Kosovo, 2020
- Mention spéciale, JIFF, Jeonju, Corée du Sud, 2020
- Festival International du Film de Gijón, Espagne, 2020



Focus sur Henry Colomer

Né en 1950, Henry Colomer étudie à l'Idhec et au Dramatiska Institutet (Stockholm), où il obtient un diplôme de réalisation et de prise de vue ainsi qu'une maîtrise de philosophie. Il écrit dans les années 1980 des scénarios de fiction, dont ceux des films de Lam Lê. Ses premiers documentaires, dans les années 1990, sont consacrés principalement à l'histoire culturelle, à des portraits d'écrivains. *Monte Verità* (1996), à propos d'une colonie utopique du début du vingtième siècle, marque un tournant : Henry Colomer va réaliser de nombreux films composés d'images préexistantes et dont le récit repose d'abord sur le montage – sans commentaire. C'est dans cette veine qu'il réalise, avec des archives télévisuelles, le triptyque : *La Télé* (2014), *De l'air* (2015), *Du chiffre ! Chroniques d'une conquête* (2017). Trois essais filmés sur les premières décennies des Trente Glorieuses et leur retentissement jusqu'à nos jours. Le réalisateur aime à répéter que pour son travail sur l'Histoire, il a une « phrase-talisman », celle de Walter Benjamin : « Il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre ».

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

- *Talismans*
2022, 83'
- *Du Chiffre !*
Chroniques d'une conquête
2017, 52'
- *De l'air*
2015, 57'
- *La Télé*
2014, 52'
- *Vies Métalliques, rencontres avec P. Bergougnieux*
2012, 52'
- *Iddu, l'Atelier de J.-M. Fauquet*
2008, 53'
- *Nocturnes*
2006, 79', fiction
- *Optimum*
2000, 53'
- *Monte Verità*
1996, 52 min
- *La Boutique infernale de Denis Diderot*
Co-réalisé avec O. Gillon et P. Le Guay
1984, 165'

D'HENRY COLOMER

LA TÉLÉ

France, 2014, 54',
DCP, prod. et dist. INA

La télé, on l'a eue à la maison en 1965, j'avais 15 ans, avec une seule chaîne en noir et blanc, les dramatiques en direct, les conférences de presse et les allocutions du Général, de Peyrefitte... Je me suis demandé si l'on ne pouvait pas détecter quelques traits structurels dans cette télé maigrelette des origines. Je commence donc à visionner et la première chose qui me saute aux yeux, c'est que je vais décidément me reposer uniquement sur le montage, sans commentaire additionnel : il aurait empêché de tendre l'oreille aux commentaires de l'époque dont ces programmes sont saturés – qu'ils soient parlés ou musicaux.

Assez vite, trois motifs principaux se dessinent. Donc trois parties : « communion », « commotion » et « connexion ». Au commencement de la télé, on est vraiment à la fin d'un monde, celui des grands récits : l'Église, l'État... le monopole de la manipulation du symbolique concentré entre les mains des grands corps qui croient pouvoir s'emparer de ce machin qui arrive, le petit écran.

Dans la première partie, « communion », on voit le pape qui parle de la télévision comme nouvel outil de propagation de la foi. Et puis – leçon de mise en scène merveilleuse – on a ce prêtre qui jubile en expliquant comment filmer le ciboire, les objets qu'il faut mettre au premier plan, la couleur des aubes pour que ça passe mieux à l'antenne. La télé filme les rituels politico-religieux avec la même gourmandise que la messe – un invariant remarquable si l'on se souvient que l'émission de télé la plus regardée dans le monde a été celle des funérailles de Diana.

On passe ensuite aux discours télévisés de De Gaulle et surtout au moment où il inaugure la Maison de la Radio et de la Télévision, pendant que les enfants de la maîtrise, costumés comme des enfants de chœur, chantent, en latin, une symphonie chorale de Milhaud sur les paroles de l'encyclique de Jean XXIII, *Pacem in terris*. Pour fêter la télé... La boucle politico-religieuse est bouclée.

Ce monde, dont Paul Veyne dit qu'il travestissait l'histoire « en un grand carnaval flamboyant », était appelé à disparaître. Les anciens rituels exigeaient la lenteur, la durée, la répétition, et le monde de l'après-guerre changeait très vite. Dans la deuxième partie « commotion », la télé invente ses propres rituels de substitution liés au culte de la vitesse, à la recherche du choc, à la manipulation des émotions. La dernière séquence montre un reportage sur un prêcheur évangéliste américain qui impose rituellement la main sur un bègue, et le type se met à parler normalement. Le plan de fin est sublime, le prêcheur pose la main sur une vitre placée devant l'objectif d'une caméra et dit que la guérison opérera aussi bien si le téléspectateur pose sa main ouverte sur l'écran de son récepteur. On a l'impression de lire par avance Sloterdijk, quand il parle « d'hypno-politique ».

La troisième partie, « connexion », est placée sous le signe de l'addiction, du devenir télévisuel du monde. C'est la télé elle-même qui devient le rituel universel. On voit par exemple des officiers supérieurs regarder sur un écran des manœuvres filmées de l'armée américaine, et le commentaire dit en substance « bientôt les généraux d'état-major prendront le thé en regardant la guerre à la télé ». Au lieu de ces images vieillottes il est impossible de ne pas voir mentalement celles du bureau d'Obama au moment du raid pour tuer Ben Laden.

PROPOS RECUEILLIS PAR
CATHERINE BLANGONNET-AUER
IMAGES DOCUMENTAIRES N°94/95, MARS 2019

• Les Écrans Documentaires, 2015



D'HENRY COLOMER

DE L'AIR

France, 2015, 58';
DCP, prod. et dist. INA

Toile de fond : l'air du temps

L'air que nous respirons sans y penser vient se rappeler à nous de diverses manières. D'abord, tout simplement, en nous irritant violemment la gorge, ce qui nous a valu l'épisode tragi-comique de la journée de circulation alternée. Mais il y a toujours pire ailleurs, et nous avons pu constater, images à l'appui, que « la pollution à Paris est loin d'atteindre celle des villes chinoises ». Ensuite, par diverses nouvelles, qui n'ont pas fait la une des journaux, mais qui y ont quand même trouvé une place. L'Organisation Mondiale de la Santé nous apprend qu'en 2012 la pollution atmosphérique a causé le décès prématuré de 7 millions de personnes. Le Giec, de son côté, détaille les conséquences irréversibles d'un réchauffement climatique oscillant entre 1 et 4 degrés : extinction substantielle d'espèces, inondations, érosion, problèmes de pauvreté accrue, risques de conflits violents, etc. Ces événements sont concomitants avec les célébrations du début de la Grande Guerre, au cours de laquelle s'est

déroulé l'événement fondateur par lequel l'humanité a pris conscience, massivement, de ce que l'air pouvait représenter pour sa survie : la première attaque au gaz, à Ypres, le 21 avril 1915. Et il faut reconnaître que la télévision nous a gâtés : la diffusion d'*Apocalypse* nous a permis de « voir ces gaz en couleurs », « comme si nous y étions », puisque « la couleur c'est la vie ». Voilà pour la toile de fond qui a donné l'impulsion de ce projet.

Intention

Les archives de la télévision – en France, celles de l'INA – sont la plupart du temps utilisées pour authentifier ou illustrer les événements importants qui ont accompagné son existence. Autrement dit, comme un gage de la véracité de ce qui s'est déroulé. J'ai la curiosité de me servir de ces mêmes archives pour interroger la façon dont la télévision elle-même a interagi avec ces événements, comment elle en a modifié et continue à en modifier la perception. Cette influence n'est pas mesurable, mais il n'est pas interdit de la relier à

l'attention qu'elle mobilise. *De l'air* se présente comme une chronique de la façon dont la télévision a traité la question la plus cruciale qui puisse se poser à l'humanité : celle de sa survie dans l'atmosphère, de l'air qu'elle respire.

L'hypothèse que je souhaite mettre à l'épreuve est la suivante : à cause de la dictature du direct – qui connaît son apogée avec les chaînes d'information continue – la télévision est une usine thématique. Elle synchronise les grands moments de « stress » planétaire, elle mobilise le *thrill*, l'excitation des spectateurs, mais seulement jusqu'au point où celle-ci pourrait devenir obsédante ou insupportable au point d'entraîner une mobilisation collective remettant en cause la mise en circulation de nouveaux thèmes et le maintien ou, pire encore, la progression de l'audience.

L'effet de serre provoqué par le pillage des énergies fossiles, le réchauffement climatique, la couche d'ozone, les particules dangereuses : ces thèmes ont été abondamment traités sur le petit écran. Ils ont également été neutralisés, non seulement par l'afflux incessant d'informations supposées plus urgentes, mais aussi par le recours systématique à des « spécialistes » chargés de fournir les contre-thèmes anesthésiants. En l'occurrence, les « plans B » par lesquels techniciens et savants sont censés résoudre les problèmes vitaux que les politiques leur ont abandonnés.

HENRY COLOMER
NOTE D'INTENTION

• Les Écrans Documentaires, 2016



D'HENRY COLOMER

DU CHIFFRE ! CHRONIQUES D'UNE CONQUÊTE

France, 2017, 52',
DCP, prod. et dist. INA

« La forme engage le sens : cette formule-
talisman guide mon travail. »

H. C.

Je ne suis ni sociologue, ni historien des médias. Je mets en forme des matériaux qui ont retenu ma curiosité, je sollicite des rapprochements ; en proposant d'y regarder de plus près, je suggère que nous ne venons pas de nulle part et que, pour reprendre la formule de Walter Benjamin, « nous étions attendus sur la Terre ». Pour tenter d'y parvenir, et comme dans les deux films précédents, j'ai recours à une variante que les pionniers des débuts du cinéma appelaient le « montage d'attraction ». Il s'agit simplement d'inviter le spectateur à établir des correspondances entre des plans ou des séquences qui se succèdent et qui – en apparence, car tout l'artisanat de la chose est là – n'ont pas toujours de lien évident entre eux (entre elles). Ces plans et ces séquences, « bourrés d'éner-

gie », sont des attractions qui sollicitent nos émotions ou notre intellect. Par leur juxtaposition et leur enchaînement, leur pouvoir expressif est multiplié. Ce type de montage est devenu aujourd'hui une pratique singulière. Ce qui l'a remplacé, c'est l'illustration explicative et le nappage d'une voix off. On connaît la blague. Un chat noir traverse l'écran, un bandeau qui défile sous l'image explique qu'un chat noir traverse l'écran, une voix off raconte la même chose et, tout de suite après, un expert cadré en plan rapproché nous rappelle qu'un chat noir vient de traverser l'écran.

Le film est donc « sans commentaire » : cette formule demande à être nuancée et précisée. Ce qui est supprimé par le dispositif proposé, c'est le commentaire en surplomb, rajouté aujourd'hui pour dire ce qu'il faut penser ou regarder. Mais du commentaire, il y en a déjà, et beaucoup, dans les archives dont le montage consiste souvent à

confronter des commentaires d'époque. Par ailleurs, le débit, le phrasé, le timbre des voix sont par eux-mêmes des éléments tout aussi explicites que les propos qui sont tenus. Triomphalistes, le plus souvent, pendant la phase ascensionnelle de l'ultralibéralisme, les intonations se cantonnent dans le registre moyen d'une neutralité bienveillante (mi-contrite, mi-détachée) quand les choses tournent mal et qu'il s'agit, chaque soir, à l'heure du J.T., de rajouter quelques dizaines de milliers d'unités aux chiffres du chômage.

J'ai gardé le principe d'un découpage en trois pans, dans un esprit d'harmonie avec les deux films précédents, mais surtout pour la relance de l'attention et les jeux d'échos, de contraste et de contrepoint qu'il met en évidence. L'axe du récit est à la fois chronologique et thématique, puisqu'à chaque

période correspond un motif dominant : « Les préparatifs », les prémices de ces bouleversements pendant les Trente Glorieuses. « L'assaut », les décennies triomphales de révolution néolibérale jusqu'à la crise dite des *subprimes*. « Les prisonniers », la catastrophe qui s'en est suivie et qui est devenue l'horizon de nos vies. Pour le dire autrement, le montage des archives parcourt la séquence historique qui va de l'abrutissement de l'ouvrier par le taylorisme à son abrutissement par le calcul du rendement appliqué aux registres les plus intimes de l'existence : culte de la performance, *benchmark*, *ranking*, auto-évaluation, toute forme de vie convertie en ressource quantifiée.

HENRY COLOMER
NOTE D'INTENTION



DE SUSANA DE SOUSA DIAS

48

Portugal, 2009, 93', DCP, VOSTF,
prod. et dist. Kintop

« (...) le cinéma a été utilisé pour montrer et exprimer l'histoire à laquelle il appartient, sa source la plus essentielle : sa capacité de mettre plusieurs temps dans un même temps, c'est-à-dire, plusieurs modes de temporalité dans une séquence temporelle déterminée. »

JACQUES RANCIÈRE
LES TEMPS MODERNES, 2018

Reconstruire le passé

La décision de montrer seulement les images des dossiers de la police et de ne pas montrer les visages des témoins aujourd'hui a été guidé par des raisons politiques. Il était important de confronter le public avec des femmes et des hommes prisonniers, plutôt qu'avec les ex-détenus. Chaque témoignage n'intervient qu'une seule fois au sein du film, divisé en seize séquences pour seize portraits. Comme si nous visitons une prison, nous n'entrons

qu'une seule fois dans chaque cellule. C'est d'ailleurs l'un des aspects les plus problématiques du film : parfois les personnes disaient des choses très pertinentes que je ne pouvais pas garder. Le choix était radical : soit je devais couper une chose ou une autre, soit il fallait que je fasse un film totalement différent de ce que j'avais imaginé.

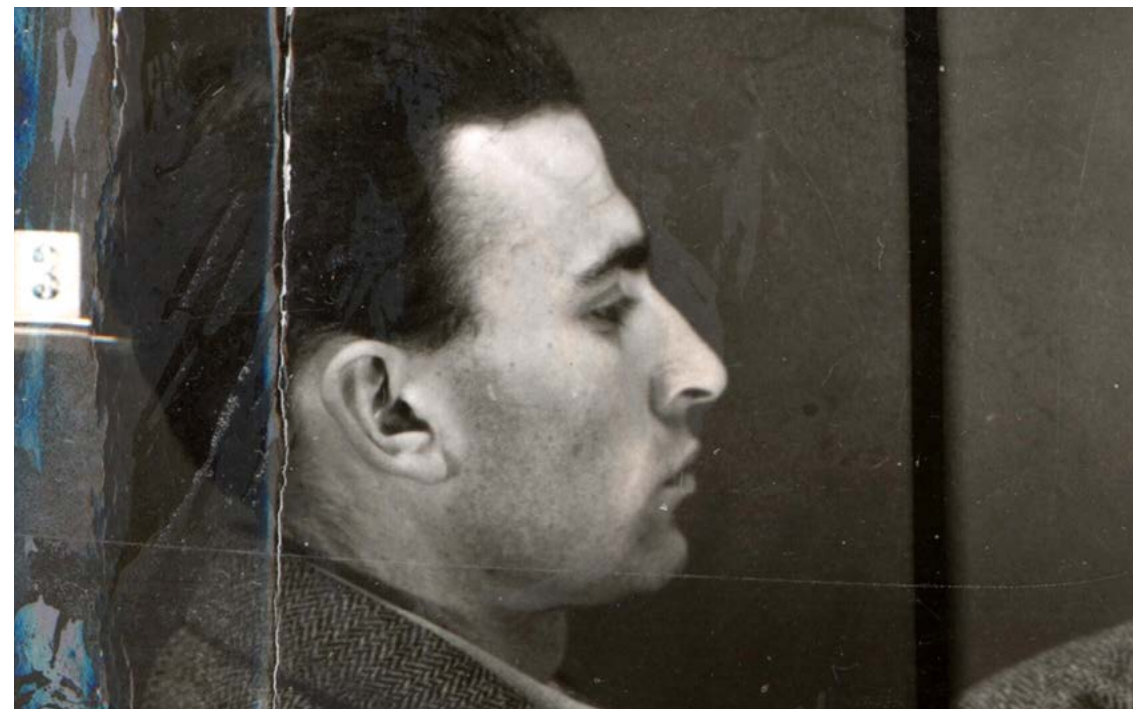
L'enjeu du film était d'éviter de créer une rupture temporelle qui estompe la force des mots et des images. Montrer les visages des gens aujourd'hui aurait amoindri le pouvoir de la photographie : les images seraient probablement devenues de simples illustrations révélant l'apparence des ex-prisonniers jeunes. Les témoignages auraient alors été immédiatement relégués au passé. Le processus ici va précisément à contre-courant : il s'agit de comprendre comment le passé s'inscrit dans le présent et comment il est inextricablement lié à notre époque.

Il était également essentiel de maintenir l'intégrité de la photographie, c'est-à-dire de ne pas la restreindre, la couper ou la juxtaposer à d'autres images de nature différente. C'est un montage dans la profondeur temporelle, où la façon dont l'image et le son s'articulent est cruciale. Une image seule est transfigurée selon sa durée. Son statut change, oscillant parfois entre deux pôles. La même image peut être perçue à la fois comme une archive et comme un document mémoriel ; comme une image objective ou une image mentale ; comme une image familière ou une image de l'institution carcérale.

Le regard est un autre point crucial : qui regarde ? Qui est regardé ? Parfois, le public observe les images à travers son propre regard ; parfois à travers celui du prison-

nier lui-même grâce aux témoignages qui se réfèrent directement aux photographies. D'autres fois, j'ai essayé d'inverser le regard, et de faire passer le public du statut d'observateur à celui d'observé. Les moyens en sont assez simples : ralentis, fondus au noir, usage de l'écran noir. Les fondus au noir ne se contentent pas de faire disparaître l'image : ils agissent en suscitant des post-images. De même, les écrans noirs ne sont pas inertes, ils apportent un espace. Ils déplacent la frontière entre l'espace du film et celui de la salle de cinéma et deviennent un écran de projection pour l'imaginaire du spectateur.

PROPOS RECUEILLIS PAR
IVÁN VILLARMEA ÁLVAREZ ET NIEVES LIMÓN SERRANO
L'ATALANTE, N°34, JUILLET-DÉCEMBRE 2022



**D'ANNIE ERNAUX
ET DAVID ERNAUX-BRIOT**

LES ANNÉES SUPER 8

France, 2022, 61', DCP,
prod. Les Films Pelléas,
dist. New Story

Un présent qui n'a pas encore d'avenir, c'est ce qu'enregistrent les films de famille, attrapant au vol tout ce qui « n'arrivera pas deux fois », les 10 ans du grand, la première descente à ski du cadet, sitôt vécus sitôt emportés par le vent. C'est ce à quoi Annie Ernaux a décidé de se mesurer, en signant avec son fils David Ernaux-Briot *Les Années Super 8*, film d'une heure présenté à la Quinzaine des réalisateurs – elle à la narration, lui à la réalisation.

« L'équivalent de la voix de l'écriture »

Sur scène, accueillie par de longs applaudissements, Annie Ernaux précise, avant la projection, que le texte qu'elle a écrit et qu'elle lit en voix off pour recouvrir des images tournées par son mari Philippe Ernaux entre 1972 et 1981, appartient au reste de son travail, et se devait d'être « l'équivalent de la voix de l'écriture ». À cette différence près que ces images, dont il fallait rendre compte, n'ont pas été réveillées par sa mémoire à elle, par l'envie de sauver une perte ou de rendre des

comptes, voire d'en demander : elles préexistaient à l'écriture, rendant par là même celle-ci moins urgente, bien qu'animée de la même exigence de précision manifeste dans tous ses livres, autre nom de son honnêteté.

À l'écran, défilent en ordre chronologique des saynètes et des lieux qui disent une époque et un milieu social encore plus qu'une famille – cols pelle à tarte des chemises et foulard dans les cheveux, vacances au Chili organisées par le *Nouvel Observateur* ou au Maroc dans un village vacances. Toujours aux aguets de ce qui, dans la banalité du quotidien, serait révélateur de l'inscription d'une existence dans le temps, Annie Ernaux décrypte pour nous l'habitat familial « de la bourgeoisie de fraîche date » qui est le leur à Annecy (tentures aux murs, meubles lourds) et analyse l'irruption du Super 8 dans leur vie, objet « encore plus désirable qu'une machine à laver » mais qui les laisse dans la stupeur de ce temps soudainement « arraché à leur existence ».

Plongée en bourgeoisie

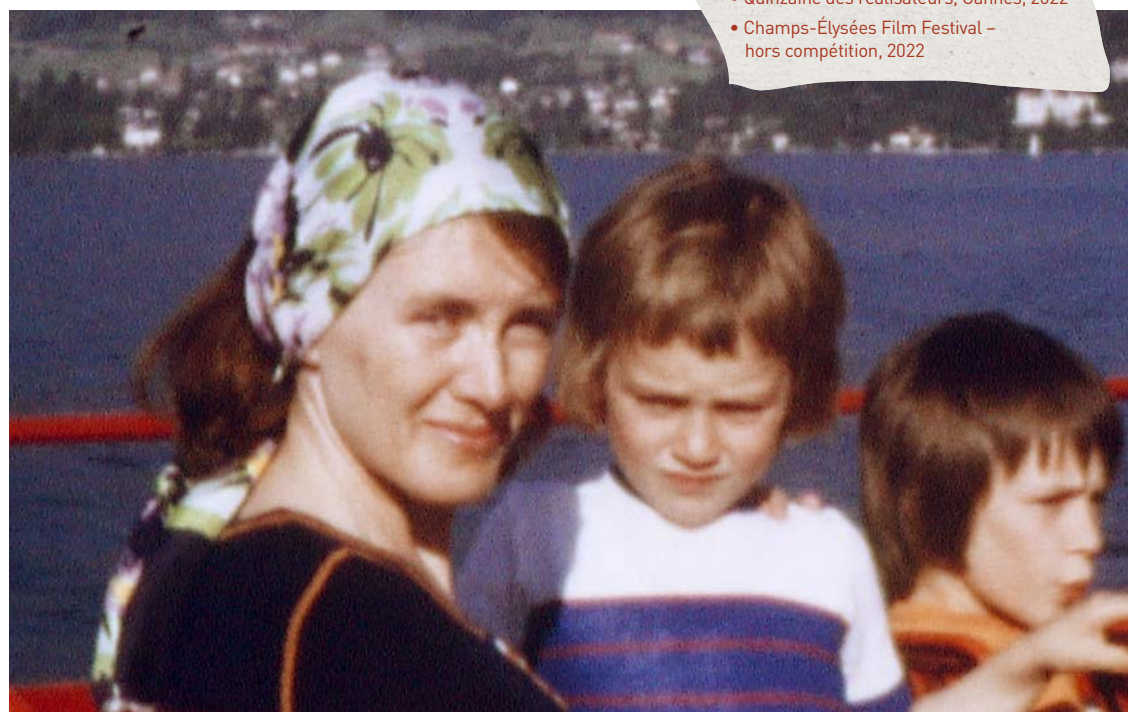
Alors que s'enchaînent les cadres tremblés de la place Rouge ou de Cergy-Pontoise encore en friche, s'ébauche un fragment d'autobiographie impersonnelle, le vaste projet d'Ernaux, ici nourrie des plaisirs consuméristes de l'époque. Les années 1972 à 1981 ont été le témoin de la lente dislocation du couple Ernaux, mais pour dire cela les images ne peuvent rien ; seule la disparition progressive des corps et des visages à l'écran signale en creux un problème. La naissance d'une auteure qui écrit chez elle en cachette, et s'accroche à l'idée de publier comme à une bouée pouvant la sauver du marasme ou du mensonge, se devine dans sa présence souvent en bord de cadre. Annie Ernaux publiera chez Gallimard les *Armoires vides* en 1974, et la *Femme gelée* en 1981, date de la séparation des Ernaux, et donc de la fin des images.

Mais « un livre ne change pas la vie, pas comme on l'espère ou on le croit », déclare-t-elle à l'écran.

Ces deux livres-là sont un peu à part, dans la bibliographie d'Annie Ernaux. Elle n'y emploie pas encore cette écriture entre toute reconnaissable, débarrassée des scories d'un style en surplomb, utilisée « pour venger sa race ». *Les Années Super 8*, celles où ces livres furent écrits, apparaît dès lors comme une longue et intranquille plongée en bourgeoisie, comme si ce qu'elle y vivait, ce qu'on y voit, se révélait en deçà de ce qui serait écrit plus tard, livrant un témoignage sur une femme et une écrivaine en construction.

ELISABETH FRANCK-DUMAS
LIBERATION, 24 MAI 2022

- Sortie en salle le 14 décembre 2022
- Quinzaine des réalisateurs, Cannes, 2022
- Champs-Élysées Film Festival – hors compétition, 2022



D'ELITZA GUEORGUIEVA

CHAQUE MUR EST UNE PORTE

France, 2017, 58', DCP,
prod. Les Films du Bilboquet,
dist. Tangente Distribution

Chaque mur est une porte dialogue avec le roman, largement autobiographique, d'Elitza Gueorguieva, *Les Cosmonautes ne font que passer*, qui suit la trajectoire d'un enfant puis d'une adolescente bulgare à la fin de la période communiste et lors de la transition politique chaotique qui l'a suivie. Dans le film, ce point de vue autobiographique de l'enfant transparaît par le biais d'intertitres qui s'inscrivent sur les images de l'émission *Version M*, programme animé par sa mère entre 1988 et 1992 sur les antennes de la télévision nationale de Bulgarie. On se situe ainsi à la croisée de l'évocation intime et du portrait d'un pays agité par la bascule entre deux époques et deux mondes – chute du dictateur Todor Jivkov le 10 novembre 1989, abandon par le Parti communiste de Bulgarie de son rôle dirigeant, convocation des premières élections multipartites pour 1990.

Le film joue, non sans humour ni mordant, sur ce trouble d'une enfant concernant ce dédoublement maternel et l'arrivée d'un monde nouveau à décrypter – des néologismes, des images, des attitudes et des idées neuves. Et si ce matériau d'ordre archivistique témoigne du collectif, il est aussi de l'ordre de l'intime puisque par manque de moyens, les émissions furent effacées ; ces images auraient donc été à jamais perdues si l'animatrice n'avait pas eu la présence d'esprit de copier ses prestations sur des cassettes VHS. Elles sommeillaient dans un placard du salon, attendant patiemment qu'Elitza Gueorguieva s'en saisisse.

Cette archive télévisuelle est émouvante et passionnante par ce qu'elle contient de fragments et de signes de l'histoire récente de la Bulgarie, mais également parce que cette émission culturelle tenait du happening avec ses invités hauts en couleur, liés à la contre-culture (des artistes concep-

tuels agissant sur un toit de la capitale...) ou aux extra-terrestres – voir la toute première intervenante, déroutante.

Si le film s'ouvre sur l'évocation des extra-terrestres, il se termine par une séquence lunaire et surréaliste où, grâce à une incrustation, la mère de la cinéaste évolue dans une architecture colorée en Lego, qui semble à elle seule formuler la distorsion du réel à laquelle le corps social a été confronté. Particulièrement habile dans les rapports dialectiques qu'il organise à partir de sa matière – archives/intertitres, passé/présent, intime/collectif..., le film énonce mais ne force pas le sens, organisant une discussion et des rencontres fertiles entre ses différentes composantes.

Elitza Gueorguieva pose ainsi avec assurance et pertinence la question du rapport des individus et du collectif aux mouvements du monde, se reconnaissant sans doute beaucoup dans cette mère ubiquiste qui se tient sur le seuil de cette maison en Lego et demande : « Comment faire un avec le monde sans cesser d'être nous-mêmes ? »

ARNAUD HÉE
IMAGES DOCUMENTAIRES N°88/89, 2017

- Mention spéciale, Cinéma du réel, 2017
- Prix des Jeunes, Escales Documentaires, La Rochelle, 2017
- États généraux du film documentaire, Lussas, 2017
- DOC-Cévennes, Lasalle, 2017



D'ESTHER CHOUB

LA CHUTE DE LA DYNASTIE ROMANOV

PADENIE DINASTII ROMANOVYKH

URSS, 1927, 67', DCP, VOSTF,
prod. Sovkino, dist. Gaumont Pathé

La Chute de la dynastie Romanov :
de E. Choub à C. Marker

La Chute de la dynastie Romanov, pionnier en matière de montage de documents d'actualités et de documents filmiques de diverses origines, s'inscrit dans un courant de pensée et de pratique de l'URSS des années 1920 qu'on appelle le « factualisme », lié à divers groupes artistiques et culturels d'avant-garde. Le plus fameux est le Lef « Front gauche des arts » qu'animait Vladimir Maïakovski ainsi que d'autres poètes, écrivains, dramaturges, théoriciens, plasticiens, graphistes et cinéastes (Boris Arvatov, Ossip Brik, Alexandre Rodtchenko, Serge Tretiakov, Dziga Vertov, notamment).

Plus encore que Dziga Vertov, héraut du film sans acteur, sans scénario, sans mise-en-scène, Esther Choub pousse ce parti-pris à son comble en ne travaillant

que sur des matériaux préexistants qu'elle assemble. Dès 1922, elle travaille comme monteuse et est chargée du remontage des films étrangers distribués en URSS. Elle réalise *La Chute de la dynastie Romanov*, son film le plus célèbre, en réponse à une commande d'État pour le 10^e anniversaire de la Révolution d'Octobre 1917.

La proposition de Choub est inédite : compiler tout le matériel possible dans la documentation cinématographique concernant la période de la révolution. Jusque-là ces matériaux n'avaient guère retenu l'intérêt et la cinéaste eut à faire des recherches dans les archives, les lieux de production et de distribution où elle les trouva parfois conservés dans des conditions assez précaires. Outre les actualités russes et étrangères qu'elle peut retrouver et visionner, elle a accès, pour la pre-

mière fois, à un ensemble de films jamais montrés en public : les vues qui documentaient la vie de la cour des Romanov et même les films « de famille » du tsar et des siens. Ces découvertes guident son travail, elle ne cherche pas en effet à illustrer un propos préalable, elle est avant tout attentive à ce que raconte, révèle, suggère, le matériau tel qu'elle le trouve.

En outre, le type de montage qu'engage Choub dans ce film ne ressemble en rien à la caricature usuelle du fameux « montage russe » : *La Chute de la dynastie Romanov* n'a aucun point commun avec un film d'agitation fondé sur la sollicitation, le contraste violent, l'allégorie, la métaphore. Il opère au contraire sur de grandes unités et respecte le plus souvent la durée originale des vues utilisées. Toute une part de

l'effort porte donc sur le choix des vues, en fonction de ce qui se joue en elles et que le film laissera advenir. Choub a pour principe premier de respecter le matériau, de ne pas le déformer. Non seulement, chez elle, l'authenticité est garantie par la nature des vues (actualités, films privés), leur nature non-fictionnelle, mais elle l'est également par leur non-modification : contrairement à Vertov, il n'est pas question pour elle de soumettre ce matériau à des schémas lyriques, rythmiques ou démonstratifs qui le déforment. Elle entend le respecter, s'attache à le « faire parler ».

FRANÇOIS ALBERA
LA CONTEMPORAINE N° 89-90, 2008/1



DE FRANSSOU PRENANT

DE LA CONQUÊTE

France, 2022, 74', DCP,
VOSTF, prod. Franssou Prenant
et La Traverse, dist. La Traverse

Vous construisez *De la conquête* à partir de textes de plusieurs provenances. Comment avez-vous opéré vos choix et coupes dans les textes et leur montage ?

J'avais déjà lu sur le sujet, j'ai passé quelques mois supplémentaires à me documenter et à relire certains ouvrages, à contacter quelques chercheurs. J'ai ainsi collecté et glané de nombreuses, trop nombreuses, citations d'acteurs de cette conquête. J'ai donc opéré des choix, puis je les ai lues et enregistrées, et les ai agencées avec les images. *De la conquête* est bien évidemment ce que l'on appelle un film *de montage*, structuré à partir de matériaux préexistants. Mais je pourrais dire un film *de montages* au pluriel : celui des textes entre eux, celui des images entre elles, celui des textes avec les images, par matière, par mouvement, par association (au sens fouriériste du terme), pas uniquement par sens, et surtout pas en illustration des textes ni commen-

taire des images. Je monte images et paroles conjointement, de front et dans un même élan. Je fais au montage en sorte que les combinaisons, concordances ou dissonances adviennent, que les matières se heurtent, se résistent, se cèdent, se mêlent, se répercutent à distance, en échos et réponses déphasés.

J'ai décidé d'arrêter le récit en 1848, alors que la conquête était loin d'être terminée. À partir de 1871 commence la colonisation intensive, de peuplement, bien que de misérables « soldats laboureurs » et de grandes propriétés aient été déjà installés. J'ai choisi 1848 également car ce sont les généraux de l'armée d'Afrique (Cavaignac, Bugeaud, Saint-Arnaud...) qui ont réprimé l'insurrection parisienne de juin 1848. Bugeaud disait ainsi en Algérie : « Imitiez Cavaignac, fumez-les à outrance, comme des renards ». Il disait à Paris en 1848 : « Tirez-les comme des lapins ».

Pouvez-vous nous éclairer sur la provenance de la matière visuelle ?

Ce sont les images non montées tournées à Alger en 2009 et 2010 pour mon film *Bienvenue à Madagascar*, puis celles du centre du pays, tournées en 2017. Il y a également mes films Super 8 de 1986 à 2004, dont plusieurs heures tournées à Paris qui représentent l'autre côté de la Méditerranée, celui des gouvernants français qui ont entamé et poursuivi cette conquête. Deux types de matériaux charpentent le film : des images déjà tournées, mes archives (pas d'images d'archives, pas de reconstitutions) et des citations, et uniquement celles-ci (pas d'interviews, pas de commentaire, pas de « spécialistes »). Tout cela est

résolument anachronique et conjugue des images contemporaines à des textes du XIX^e siècle, sans pour autant s'extraire de l'actualité. Il me semble que nombre des t(ï)ares qui couronnent cette République française – libre, égalitaire et fraternelle... – ont à leur source cette conquête (et les précédentes et les suivantes).

PROPOS RECUEILLIS PAR
CLAIRE LASOLLE
FIDMARSEILLE, 2022

- FIDMarseille, 2022
- États généraux du film documentaire - Séances spéciales, Lussas, 2022



DE SUSANA DE SOUSA DIAS

FORDLÂNDIA MALAISE

Portugal, 2019, 41', DCP,
VOSTF, prod. et dist. Kintop

Drones et colibris

Une greffe d'arbre, une forêt qui brûle. Une date et un lieu indiqués au milieu d'un diaporama de photos sépia faisant défiler tranquillement des paysages tropicaux, des paysages aux accents piquants de colonie. Des hommes, surtout des hommes ; il y a ceux aux chemises blanches – les ingénieurs de la compagnie Ford – et les autres, aux visages noirs qui s'abîment sous le soleil – les locaux, les amérindiens. Il y a des maisons carrées et bien alignées le long du chemin de terre, des chantiers, des hectares brûlés, et des petits arbres qui poussent en ligne. La première partie de *Fordlândia Malaise* donne l'impression qu'avant ça, il n'y avait rien, rien que des arbres. Le tapis sonore des insectes et des oiseaux, tout ce fouillis de faune tropicale, se fait parasiter, puis brusquement submerger par la fureur d'une *batucada*. Le rythme épileptique fait vriller le diaporama, les tambours frappent, entraînant avec eux dans leur dispersion final, ce qu'a été Fordlândia : en 1945, les révoltes ouvrières, la mauvaise

gestion et le climat hostile ont fait tomber la ville-usine bâtie en 1928 par Henry Ford. Et l'histoire semblerait s'arrêter là : les archives de la Compagnie Ford ne disent rien de la suite ; il pourrait tout simplement ne pas y en avoir. Rien avant, rien après.

Pourtant Fordlândia existe encore. Le film de Susana De Sousa Dias extirpe la ville de son passé autant qu'elle l'y confronte. Vision de drone ; l'image impassible et inquisitrice cherche vainement à capturer le moindre mouvement, le moindre geste, l'oiseau au loin, la moto qui passe, dans un noir et blanc qui crève toute vitalité – héritage dérangeant d'une histoire de la surveillance et du contrôle. Que contrôle-t-on alors ? Le fleuve et la forêt, la ville quasi-déserte, une silhouette au loin ? C'est un lent et long voyage au-dessus d'un paysage sans avenir, comme arrêté dans le temps. R.A.S, impuissance. Susana De Sousa Dias reprend le langage des images de surveillance, et parvient à illustrer leur impossibilité à aller à la rencontre, à descendre vers

une vie insoupçonnée dans ce qu'on voudrait appeler une ville fantôme.

Pourtant Fordlândia existe toujours. Les insectes et les oiseaux sont bien là. Les papillons des légendes savent bien autre chose que les drones ; les habitant-e-s de Fordlândia connaissent leurs histoires et leurs chansons. Au bord du Rio Tapajós, là où l'utopie capitaliste tentait un nouvel arrimage, celles et ceux dont le film fait entendre les voix y ont vécu et y vivent encore aujourd'hui. Ne sont montrés ni leurs visages ni leurs corps, ni la couleur de leurs peaux. De ces invisibles occupant.e.s des ruines de l'empire américain – celui-là même qui, s'il faillit, cherche à se faire oublier de la mémoire du monde – les récits tour à tour résonnent et s'opposent à l'image d'une ville impénétrable. Alors que le drone flotte au-dessus de la centrale électrique désaffectée, vieille carcasse aux carreaux cassés, on

entend les enfants qui, à l'école, apprennent à dire en anglais : « nous sommes jeunes ».

Ne pas pointer du doigt, ni les gens ni les choses, et accepter l'insaisissable. Simple-ment, faire le constat silencieux que, « au milieu de rien », au nord du Brésil, il y a des personnes pour se rappeler qu'Henry Ford a perdu, que les petits ont mangé les gros, que la nature a gagné. Et cela, si oublié que ce soit, fait partie de la grande Histoire.

LOLA-LÝ CANAC
HORSCHAMP.LUSSASDOC.ORG, 2020

- Berlinale - Forum Expanded, 2019
- Sheffield Doc/Fest, 2019
- États généraux du film documentaire, Lussas, 2020
- RIDM, Montréal, 2019



DE WERNER HERZOG

GRIZZLY MAN

États-Unis, 2004, 103', DCP,
VOSTF, prod. Lions Gate Films,
dist. Metropolitan FilmExport

« Je hais le cinéma-vérité, tous ces films qui prétendent enregistrer la réalité avec des manières de comptable. La vérité que je recherche au cinéma est d'ordre poétique, extatique. »

WERNER HERZOG

Documentaire ou documenteur ?

Grizzly Man dérange car il pousse le spectateur à reconsidérer constamment le statut du film : fiction ou documentaire ? Comment ne pas s'étonner devant la démesure de Timothy Treadwell et des autres personnes interviewées, comment ne pas être surpris par la qualité des images filmées par Timothy Treadwell et exploitées par Herzog, comment, enfin, ne pas être soupçonneux face à la banale forme télévisuelle choisie pour ce documentaire de cinéma.

Treadwell, personnage herzoguien

L'outrance de la tâche que s'est donné Treadwell (assurer la protection de Grizzlys de 300 kg en vivant parmi eux – une espèce qui, on l'apprendra dans le film, est hors de danger dans le secteur en question), son acharnement à la mener (vivre pendant 13 étés parmi ces animaux sauvages), sa fin tragique (il meurt sous les dents et les griffes de ses protégés) font de Timothy Treadwell un personnage taillé sur mesure pour le cinéaste. Herzog retrouve non seulement en lui la marginalité de ses propres personnages (Treadwell désire s'exclure de la civilisation) mais aussi un rapport ambigu à la mise-en-scène et à la fiction. Des 100 heures de rushes filmés par Treadwell à partir desquels il construit son film, Herzog conserve les moments « off », c'est-à-dire les passages de préparation, les « loups » que Timothy aurait coupés au montage (« on refait la prise, j'ai merdé la dernière »).

Werner Herzog ne travaille pas seulement à retracer l'aventure extraordinaire de Treadwell, il poursuit aussi sa quête métaphysique sur la nature humaine. Dans *Grizzly Man*, il étudie le phénomène de fictionalisation de soi-même, autrement dit la transformation d'un homme en personnage de fiction grâce à un objet magique : la caméra. Tout au long du film, on verra Treadwell adopter différentes postures qui feront tour à tour de lui un personnage de *talk-show*, un journaliste de terrain dans le feu de l'action, un aventurier, ou encore un activiste héroïque. Herzog nous apprend qu'il réinvente aussi sa propre histoire : Treadwell s'est construit une identité de toute pièce, en prenant un nom d'emprunt et en prétendant être un orphelin d'origine australienne.

Herzog a d'autres raisons de s'intéresser à ce personnage. Il commence par saluer la performance de Timothy (vivre 13 étés sur le territoire des grizzlys), loue la beauté de ses images exceptionnelles et, par-dessus tout, lui reconnaît un véritable talent de cinéaste : « J'aimerais aussi prendre sa défense. Pas comme écologiste mais comme réalisateur. Il a capturé des moments improvisés, magnifiques. De ceux dont les réalisateurs de studio et leurs équipes ne sauraient même rêver. »

CÉCILE PATUREL

TRANSMETTRELECINEMA.COM, JUILLET 2009

- Sortie en salle le 7 décembre 2005
- Prix Alfred P. Sloan, Sundance Film Festival, 2005



EN PARTENARIAT AVEC
LA CINÉMATHÈQUE DU DOCUMENTAIRE À LA BPI

DE SERGEI LOZNITSA

L'HISTOIRE NATURELLE DE LA DESTRUCTION

THE NATURAL HISTORY OF DESTRUCTION

Allemagne/ Pays-Bas/ Lituanie,
2022, 112', DCP, VOSTF,
prod. LOOKSfilm, dist. Atoms & Void

Le bruit des bombes

L'Histoire naturelle de la destruction, inspiré du texte de W. G. Sebald, se présente comme le prolongement du travail ouvert avec *Babi Yar. Context* et va même plus loin dans la démarche. À nouveau centré sur les crimes de la Seconde Guerre mondiale, en l'occurrence les dégâts considérables causés par les bombardements des Alliés sur la population civile allemande, le film est cette fois entièrement dénué d'intertitres. On dénombre seulement trois prises de parole (par des dirigeants militaires) dans ce montage d'archives très majoritairement muettes, auxquelles ont été ajoutées des bruitages et des sons d'ambiance. Plus encore que dans *Babi Yar. Context*, Loznitsa n'hésite pas à « tricher » avec la chronologie pour les besoins de son montage en ana-

diplose (une voiture dans un plan en amène souvent une autre dans le suivant, etc.). Stabilisations, recadrages, mises en boucle, ralentis ou légères accélérations : reposant sur une modification constante des fragments rassemblés, la succession des archives apparaît si limpide et musicale que les images semblent avoir toutes été filmées par le même chef-opérateur.

De ce processus d'homogénéisation découle un documentaire d'une précision rare, preuve s'il en fallait que réaliser un bon film d'archives implique surtout d'oser *remettre en scène* des images tournées par d'autres, quitte à grandement les modifier. Ainsi de la première partie du film, qui montre une métropole allemande en train de s'éveiller. De la vie paysanne en périphérie au cœur battant de la ville, Loznitsa cartographie un espace

vivant et dynamique traversé par différents flux, où seuls quelques étendards nazis suggèrent que le spectre de la guerre se cache sous cette image d'Épinal. L'horreur ne se dévoilera que dans un second temps, après une série de contre-plongées tournées vers le ciel : pendant de longues minutes, des bombardiers alliés transpercent la nuit, mettent la ville à feu et à sang en filmant eux-mêmes les dégâts. Vue du ciel et en noir et blanc, la dévastation prend alors la forme d'une toile monochrome sur laquelle seraient jetées des tâches de peinture blanche, comme un tableau abstrait. Au-delà de ces séquences aériennes aussi sidérantes plastiquement qu'insoutenables d'un point de vue sonore (le bruit des engins et des détonations accentué par le mixage), *L'Histoire naturelle de la destruction* s'attache surtout à montrer ce qui précède et suit ces destructions, de la fabrication des obus aux ruines

qui s'étendent à perte de vue le lendemain des attaques.

Pour la réalisation de son film, Loznitsa a eu accès à des archives issues des deux camps (Alliés et Nazis), lui permettant de dresser un constat assez terrassant : les forces occidentales en 1945 ont sciemment visé des civils – comme la Russie aujourd'hui en Ukraine, patrie du réalisateur. Ce parallélisme entre le passé et le présent semble au cœur de la fin du film, si l'on en croit ce long plan sur des ruines filmées depuis le ciel. L'histoire (de la destruction) se poursuit, et si les protagonistes changent, certaines méthodes restent identiques.

CORENTIN LÉ
CRITIKAT, 25 MAI 2022

• Festival de Cannes, 2022



**DE FEDERICO FERRONE
ET MICHELE MANZOLINI**

IL VARCO

Italie, 2019, 70', DCP,
VOSTF, N&B, prod. Kiné,
dist. Norte Distribution

***Il Varco* de Michele Manzolini et Federico Ferrone, un récit de guerre pas tout à fait comme les autres**

Si, de bout en bout, *Il Varco* est accompagné par la voix délicieusement languide de son narrateur, c'est la voix de François Truffaut dans *La Nuit américaine* que l'on croit entendre secrètement. La phrase est célèbre : « Les films avancent comme des trains, tu comprends ? Comme des trains dans la nuit », confessait le cinéaste de la Nouvelle Vague devant un Jean-Pierre Léaud en pyjama, soufflé par la force de l'aphorisme. *Il Varco* est de ces films-là. Il avance comme un train, peut-être encore plus que les autres. Comme monté sur des rails, il progresse de l'Italie – le point de départ de son narrateur – vers l'Est et déraile pour achever son périple, perdu au milieu des steppes enneigées de l'Ukraine.

Nous sommes en 1941, et l'armée italienne s'est ralliée à Hitler. Persuadée que l'issue du conflit sera en leur faveur, l'Allemagne nazie promet à son nouvel allié que cette guerre sera la dernière d'Europe. « Celle qui mettra fin à toutes les guerres. » Un soldat italien est emmené en direction de l'Ukraine pour rallier les troupes allemandes prêtes à envahir l'Union soviétique. Mais dès le départ, le narrateur ne partage pas le sentiment de liesse de ses camarades militaires. Il a déjà fait la guerre au milieu des années 1930 en Éthiopie et sait, derrière les discours des nations, la terrible vérité de la guerre qu'on ne dit pas.

Jamais loin du cinéma expérimental, et mélangeant de véritables images d'archives, tournées en Europe et en Afrique pendant la Seconde Guerre mondiale, à des images contemporaines, *Il Varco* restitue, par la grande virtuosité de son montage, l'expérience de la guerre comme un

voyage mental aux délimitations troubles. Celui qui y participe se voit entraîné dans un nouveau temps, suspendu, qui petit à petit le digère.

Une dissolution du temps et de l'être, qui n'est pas nouvelle au cinéma et poursuit ce que de grands modèles du genre (*Apocalypse Now*, *Full Metal Jacket*) ont décrit avant lui sur la réalité d'un conflit armé. À ceci près que le film se détache de ces modèles pour en proposer une représentation encore plus radicale. Le récit s'abstiendra de toutes scènes de combat ou de violence pour ne garder de la guerre que ce qu'elle porte en temps morts et creux : l'attente, les doutes et le désir ardent de retourner chez soi. Par cette prodigieuse force d'abstraction, le film co-réalisé par Federico Ferrone et Michele

Manzolini paraît tour à tour mystérieux, cotonneux, mais aussi terrifiant. À l'image de cette légende racontée au début du récit, comme tout droit sortie d'un film muet de l'expressionnisme allemand, et qui dit peut-être à elle seule ce qu'est la guerre : l'histoire d'un homme qui signe un pacte avec le diable et qui ne le sait pas encore.

LUDOVIC BÉOT
LESINROCKS.COM, 31 AOÛT 2021

- Sortie en salle le 1^{er} septembre 2021
- Mostra de Venise, 2019
- Ji.hlava International Documentary Film Festival - Sélection Opus Bonum, 2019
- FIPADOC, Biarritz, 2021
- DocsBarcelona - Section What the Doc, 2020



D'HARUN FAROCKI

IMAGES DU MONDE, INSCRIPTION DE LA GUERRE

BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES

Allemagne, 1988, 74', dvd, VOSTF,
prod. et dist. Harun Farocki Filmproduktion

Quelques pensées sur *Images du monde et inscription de la guerre*.

Hannah Arendt, dont la réflexion d'une lucidité stupéfiante est ici incontournable tant elle imprègne l'œuvre de Farocki, notait que la politique – au sens contemporain de ce terme – portait la marque d'excès totalitaires et avait clairement fait défaut à remplir sa fonction essentielle, celle de protéger la vie humaine. « De quelque façon que nous considérions la situation et que nous tentions d'évaluer les facteurs particuliers résultant pour nous de la double menace des formes totalitaires de l'État et des armes atomiques, et surtout de la coïncidence de ces événements, nous ne pouvons même pas nous imaginer une solution satisfaisante. »

Au long de son œuvre, Farocki ne cesse d'insister sur le nouage qui semble allier les technologies de préservation à celles de destruction. La photographie pressentie comme témoin et vestige d'un monde à détruire, le film et la vidéo utilisés pour documenter les bombardements, les SS photographiant pour la dernière fois les prisonniers des camps, etc.

D'un film comme *Images du monde, inscription de la guerre*, on aurait pu émerger avec une compréhension des faits, peut-être même avec une petite leçon. Or, la dernière phrase vient justement casser cette pensée lisse et rationnelle. Parce qu'on apprend que, dans la détresse, au contact de l'horreur et de la mort, un groupe de prisonniers d'Auschwitz a réussi à laisser une trace vi-

sible (pour ceux qui veulent bien regarder) grâce à des calculs mathématiques : « Avec des explosifs faits de poudre raflée par les femmes à la fabrication de munitions, ils incendièrent un crématoire. Eux réussirent ce que la gigantesque machinerie de guerre des Alliés n'avait su faire : ils mirent hors d'usage une installation de meurtre. Aucun des révoltés ne survécut. Sur la vue aérienne, on peut faire la preuve de la destruction partielle du crématoire numéro IV. Le désespoir, allié à un courage héroïque, a fait de ces nombres une image. »

Une assise semble fiable : il n'y a de système acceptable que celui qui résiste à devenir réducteur. En d'autres mots, il n'y a pas de système. Il y a des leurres, il y a l'ignorance et surtout une intelligence rarement mise au service de l'humanité.

L'exemple ne pourrait être mieux trouvé, car s'il y a quelque chose que l'on puisse dire des événements d'Auschwitz, c'est qu'on ne peut rien en faire, qu'on touche à l'impensable, au non-sens, à ce que Paul Ricœur appelle l'impasse épistémologique dans sa préface à la *Condition de l'homme moderne*.

Auschwitz reste, encore et toujours, du domaine de l'impensable, de la question béante. L'Occident voudrait bien tirer des leçons – et même qu'il les voudrait préventives. On sait, à voir aller le monde, que ces événements qu'on voudrait monstrueux et dépassés trouvent régulièrement leurs doubles en d'autres lieux, d'autres époques, d'autres guerres.

KATHERINE JERKOVIC
HORSCHAMP.QC.CA, 2007



D'ÉMÉRANCE DUBAS

MAUVAISES FILLES

France, 2022, 71', DCP,
prod. Les Films de l'œil sauvage,
dist. Arizona Distribution

Trois femmes aujourd'hui âgées évoquent l'enfermement arbitraire qu'elles ont enduré à l'adolescence dans les établissements du Bon Pasteur à Angers et Le Mans. Filles de parents défaillants, elles ont subi la double peine et demandent aujourd'hui des comptes à l'institution. La réalisatrice conclut avec ce film 7 années de travail consacrées à porter la parole de ces femmes, à travailler avec elles, et pour elles.

Émérance Dubas a enquêté, retrouvé des photos oubliées ainsi qu'un film inédit, œuvre d'un médecin cinéaste amateur : le Docteur Baron a tourné un documentaire de 40 minutes au Bon Pasteur de Nantes pour vanter les méthodes de l'institution. Ressurgissant par extraits bruités dans le montage du documentaire, intercalaires tremblotants accrochés aux séquences de témoignages des anciennes pensionnaires, cette archive se révèle inquiétante à la manière d'un mauvais rêve.

Cela se passe alors que la France vit les années fastes qu'on baptisera les Trente Glorieuses. Si la société des années 1950 à 1970 voit une libéralisation progressive des mœurs, la justice, elle, reste étrangère à ce mouvement. Toute déviance doit être réprimée, particulièrement chez les filles et les jeunes femmes, et cela passe par la contrainte des corps et la discipline des âmes dont se chargent les institutions où les tribunaux les placent sous les prétextes les plus divers.

Au Bon Pasteur, l'obéissance est une vertu cardinale, c'est une vertu collective qui s'exerce dans le silence. Silence absolu dans le dortoir. Silence respectueux durant les offices religieux. Cours où l'on apprend couture, ménage, cuisine, et sténo-dactylo. On devient secrétaire, ou employée de maison docile qui ne dira rien si Monsieur à la main baladeuse. Bref, l'ordre des choses. Cela ne laisserait après tout que de mauvais souvenirs, s'il n'y avait eu aussi de mauvais traitements.

Les témoignages de maltraitements sont nombreux, mais la congrégation refuse d'admettre leur caractère systémique, reconnaissant du bout des lèvres des cas isolés. Filmés par Émérance Dubas, les murs d'anciens établissements désaffectés du Bon Pasteur racontent autre chose. Ces murs si solides où l'on enfermait les adolescentes tombent aujourd'hui en morceaux, comme une mémoire qui se dissipe.

On y lit encore des graffitis. Une collection de prénoms : Claudine, Marie-Claire, Christine, Micheline. Encore : Josiane, Chantal, Danielle. Une Gisèle a gravé dans le plâtre : « Vive les voyoux (sic) eux au moins ils ne nous trahissent jamais ». Le mot « jamais » est rageusement souligné.

Avec quelques anciennes, Éveline anime l'association Les Filles du Bon Pasteur : un combat pour la reconnaissance. « Il y a une double responsabilité entre le Bon Pasteur et l'État à travers les décisions de justice. Les tribunaux ont pris des décisions, les sœurs ont fait le sale boulot. Nous, nous sommes des guerrières, celles qui se sont battues pour pouvoir exister. Mais les autres, celles qui se sont tuées, elles sont encore là-bas, elles vivent encore là-bas. »

OLIVIER BRUMELOT
FRANCETVINFO.FR, 20 AVRIL 2022

- Sortie en salle le 23 novembre 2022
- Champs-Élysées Film Festival, Paris, 2022
- Prix des étudiants et Prix du Public, Festival 2 Cinéma, Valenciennes, 2022



DE SERGEI LOZNITSA

MR. LANDSBERGIS

Lituanie, Pays-Bas, 2021,
248', DCP, VOSTF,
prod. et dist. Atoms & Void

Quelle que soit l'étendue de vos connaissances concernant l'histoire moderne de la Lituanie, il est certain que les 248 minutes de *Mr. Landsbergis* vous apporteront beaucoup : c'est une étude documentaire extraordinairement détaillée et captivante de la lutte pour l'indépendance de la république balte entre 1988 et 1991.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un documentaire biographique à proprement parler, *Mr. Landsbergis* s'attache à la personne de Vytautas Landsbergis, membre fondateur du parti indépendantiste lituanien Sąjūdis, et premier chef d'État du pays après qu'il se soit séparé de l'Union Soviétique.

Présent dans les images d'archives, il est également le narrateur du film par le biais d'une longue interview contemporaine réalisée par Loznitsa, à la lumière douce d'un jardin verdoyant – un contraste frappant avec le chaos et le conflit que connaissait la Lituanie assiégée trois décennies plus tôt.

C'est à cette époque que s'ouvre le film, avec des images saisissantes de diverses manifestations publiques contre l'occupation soviétique de la Lituanie et en mémoire des victimes de la dictature.

Le rythme s'accélère avec la déclaration d'indépendance de la Lituanie en mars 1990, geste audacieux auquel Moscou répond d'abord par un démenti hautain, jugeant que la déclaration n'a « aucune autorité légale ». Cette réaction se transforme rapidement en une opposition plus agressive, l'armée soviétique prenant le contrôle des institutions gouvernementales lituaniennes et tentant d'imposer un blocus économique.

Puisant dans une multitude de sources, Sergei Loznitsa et Danielius Kokanauskis, son monteur attiré, évoquent cette période sombre de l'Histoire de manière étonnamment vivante, avec en point d'orgue des images dévastatrices du « dimanche sanglant » de Vilnius en janvier 1991, où les

troupes soviétiques encerclent la tour de télévision de la ville, tirent dans la foule des civils et tuent 14 personnes.

Il est difficile d'imaginer une reconstitution qui équivaldrait au choc glaçant des images de panique filmées lors de cette tragédie, contrebalancées par l'appel télévisé, calme et poignant, lancé par Landsbergis à Gorbatchev pour qu'il « regarde ses mains et son cœur ».

Si Loznitsa n'est pas enclin à désigner les bons et les méchants, *Mr. Landsbergis* n'en dénonce pas moins la réputation un peu rapide faite à Gorbatchev, celle d'avoir été un homme d'État imparfait mais noble. Plus tôt dans le film, ce dernier avait répondu à un manifestant lituanien qui s'adressait à lui en l'appelant « M. Gorbatchev » qu'il n'a jamais été et ne sera jamais un « monsieur » – une déclaration contre l'individualisme que

Mr. Landsbergis contredit, avec ironie, par son titre-même.

Le fait que Loznitsa soit en mesure de s'arrêter sur ce que tels détails peuvent avoir de révélateur montre l'étendue de son talent. Ainsi les quatre heures de son film ne nous noient à aucun moment sous un flot d'informations mais nous invitent, au contraire, à penser l'histoire récente en y posant un regard critique, perspicace et brûlant de colère.

GUY LODGE
VARIETY, 28 NOVEMBRE 2021

- IDFA, Amsterdam, 2021
- Prix international de la Scam, Cinéma du réel, 2022
- Visions du Réel, Nyon, 2022
- DocsBarcelona, 2022
- Karlovy Vary International Film Festival, 2022



EN PARTENARIAT AVEC LIGHT CONE

DE SABINE GROENEWEGEN

ODYSSEY

France/ Belgique/ Pays-Bas/ Portugal,
2018, 63', DCP, prod. Spectre Productions,
dist. Light Cone

Deux intelligences indéfinies interceptent des images terrestres d'humains vivant dans une zone connue sous le nom de Pays-Bas. Les chercheurs échangent leurs découvertes à travers un flux visuel, dans le but de comprendre les occurrences d'apparitions extraordinaires. Leurs efforts pour comprendre ce monde humain enchanté sont interrompus par un autre signal qui s'impose au cœur de l'enquête en cours.

Au travers d'un jeu d'association d'images trouvées, de science-fiction et de poésie, *Odyssey* interroge la rhétorique visuelle du projet colonial néerlandais et soulève des questions sur les histoires que l'on nous raconte et nos possibilités de les perturber.

SPECTRE-PRODUCTIONS.COM

Le fantôme d'un passé qui chaque année revient sous les traits d'un Saint-Nicolas de carnaval, accompagné de son fidèle *Zwarte Piet* (Pierre le Noir) affublé d'une *black face*, hante le film de Sabine Groenewegen. Dans *Odyssey*, les Pays-Bas contemporains sont disséqués par un Usbek extraterrestre et son Rica machinique, comme le patient zéro d'une épidémie qui ne sera jamais nommée mais que nous reconnaissons à ses symptômes : l'impérialisme et le racisme. La maladie est chronique et évolue rapidement : des traditions racistes captées par les premiers cinématographes à la construction d'une flotte commerciale, de l'annexion du Surinam aux publicités en Technicolor des premiers temps de la société de consommation, la récurrence figurale de Saint-Nicolas et *Zwarte Piet* imprime sa marque sur les images de toutes les époques.

Parfois, la machine extraterrestre capte des plans d'inondations aux Pays-Bas, contemporains des vagues migratoires en provenance des anciennes colonies, comme le retour d'un refoulé historique qui semble prendre au pied de la lettre la métaphore freudienne dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* selon laquelle le mécanisme de refoulement « édifie les forces psychiques qui se dresseront plus tard comme des obstacles sur la voie de la pulsion sexuelle » et qui « telles des digues, resserreront son cours ». Mais d'autres spectres encore hantent le flux d'archives et d'exactions commenté par les deux anatomistes. Des « contingences magnétiques » troublent le robot extraterrestre chargé de collecter les signaux en provenance des machines terrestres « primitives ». Le montage glitche.

L'ordinateur, malgré sa supériorité technologique, perd le contrôle sous les assauts d'un signal, qui ne provient pas – Rica-Hal est forcé de l'admettre – d'une quelconque machine. À la faveur d'un dysfonctionnement des deux dispositifs – l'appareil d'exploration extraterrestre et le corpus des archives officielles humaines – c'est par la voie poétique que ce qui se trouve au dos des images peut se ménager une place dans le visible duquel il était exclu. Ce pourrait être les mots de Kain the Poet, ou d'Aimé Césaire, dans *Cahier d'un retour au pays natal* : « la voix prononce que l'Europe nous a pendant des siècles gavés de mensonges et gonflés de pestilences. »

OCCITANE LACURIE ET BARNABÉ SAUVAGE
DÉBORDEMENTS, 4 AOÛT 2019

• Doctisboa, 2018

DE ROBIN HUNZINGER

OÙ SONT NOS AMOUREUSES ?

France, 2006, 53', DCP,
prod. et dist. Real Productions

*Où sont nos amoureuses ?
Elles sont au tombeau !
Elles sont plus heureuses
Dans un séjour plus beau.*

GÉRARD DE NERVAL
LES CYDALISES (ODELETTES)

À la santé bruyante d'Emma, Thérèse oppose un visage exsangue. En cette année 1929, ces jeunes filles nouent une amitié exigeante et entière. Devenues toutes deux professeurs, nommées dans des villes différentes, elles entretiennent une correspondance assidue.

Emma est morte en 1987, à 81 ans, laissant derrière elle une boîte remplie de papiers, de photos, de négatifs. Les secrets d'une vie dévoilés d'une plume vivace, d'une écriture virevoltante. Dans ces lettres écrites voilà soixante-dix ans,

l'exaltée Emma dispense à son amie ses rêves de plénitude.

Des années plus tard, son petit-fils, Robin Hunzinger, réalise ce beau documentaire mélancolique en montant ces portraits, ces images en noir et blanc et ces souvenirs.

Tout à leur désir d'indépendance, Emma et Thérèse sont sorties des chemins balisés de leur époque, jusqu'à partager une tendre amitié amoureuse dont on ne connaîtra vraiment ni les contours ni les interdits. Les jeunes femmes envisageront même d'élever ensemble une petite fille.

Mais Emma, qui se défend de succomber à l'amour, « cette maladie de l'imagination », prend un amant, puis en épouse un autre, dont elle portera les enfants. Non sans regrets, elle abandonne Thérèse et opte pour cette vie d'épouse qu'elle refusait jusqu'alors.

Tandis qu'Emma épaula toujours ce mari qui arbore l'insigne nazi, Thérèse, le petit caporal aux yeux tristes, rejoint l'armée de l'ombre. La grande Histoire, toujours tragique, séparera définitivement les deux amies.

CÉCILE DEFFONTAINES
LE NOUVEL OBSERVATEUR,
1/7 AVRIL 2007

- Étoile de la Scam, 2008
- Grand Prix, Traces de Vies, Clermont-Ferrand, 2007
- États généraux du film documentaire, Lussas, 2007



DE NICOLE VEDRÈS

PARIS 1900

France, 1947, 79', DCP,
prod. et dist. Panthéon Productions

Les mots archive, trace, indice, ou source, insistent sur la chaîne des opérations, sur le travail herméneutique requis, sur la conversion logique nécessaire pour que le puzzle (le mot est de Nicole Vedrès qui parle aussi « du chaos ambiant ») des données relevées permette d'atteindre le réel visé ou escompté. Selon cette perspective, la matérialité du document est une étape qui doit être dépassée pour être convertie en termes de causalité, de processus chronologique, de reconstitution dramatique et donc de logique narrative.

En raison d'un manque de définition des éléments aboutés, *Paris 1900* met en crise une telle ambition scientifique et, consciemment ou non, ébranle cet impressionnant usage rationnel du document. Plusieurs détails extraits ou bouts filmés, entretiennent une certaine illisibilité ou maintiennent une relative incertitude ou incompréhension de la scène vue, ou résistent à l'intégration dans un discours ordonnateur de l'ensemble perçu. Le

film n'étant pas soucieux d'ordre logique ni de temporalité bien dessinée, les datations n'étant pas souvent rétablies par le moyen du commentaire off ou par l'ordre du montage adopté, c'est alors la pertinence des signifiés qui peut être contestée, à tout le moins interrogée. À quoi réfère tel élément, dont on ne peut discuter l'authenticité, mais qui n'est pas très parlant ou difficilement interprétable ? C'est que lève, en parallèle, une interrogation portant sur le sens de l'introduction de ce passage, cet extrait, ce détail, qui ont été amenés à juger que ces bribes fonctionnent moins comme archives, destinées à restituer un ensemble sinon un tout, qu'à laisser advenir le pouvoir de fragments dont certains contribuent à rouvrir la pensée de ce temps en lui redonnant un devenir inaperçu. Où ce passé ne sera pas tel qu'on admet qu'il a été rétrospectivement, c'est-à-dire identifiable à une histoire déjà connue, car il demeure encore suspendu et non déterminé dans l'espace du montage du film.

À l'objectivité de la preuve, *Paris 1900* oppose une superposition de strates ou une variété d'impressions, comme si les images jouaient un rôle déclencheur favorisant les divagations rêveuses ou amusées que ne cherche pas à canaliser un commentaire lui-même décalé. Tel engendrement diffus confirme l'observation de Jean-Christophe Bailly, dans son livre sur la photographie : « Aucune image ne contient le même souvenir du temps. » Dès lors, l'extrait comme forme intempesitive et la présence du matériau par lui-même triomphent de l'interprétation logique, d'autant plus aisément que la plupart des documents retrouvés ici ou là étaient muets, sans légende ou dépourvus d'ancrage temporel. Non que l'art du montage filmique n'ait plus de forme intelligible mais, qu'à l'inverse, il fasse place à la création d'une forme libre d'appropriation du visible. Résolument esthétique, celle-ci est engendrée par la profu-

sion désaccordée des documents en tant que leurs formes propres existent indépendamment de ce qu'elles peuvent exprimer ou de ce qu'on cherche à leur faire exprimer. Une grande part de la poésie du film tient à ce relatif désengagement logique, à une certaine inadéquation démonstrative, à la capacité d'échapper à la vocation utilitaire du document. Toutefois, cette poésie du matériau que diffuse le montage adopté par le film n'est jamais irréaliste. Elle rencontre une préoccupation constante dans l'œuvre de Nicole Vedrès quant à la manière de réenvisager le passé à partir de traces de possibilités inaperçues qui restent à déceler.

SUZANNE LIANDRAT-GUIGUES
PARIS 1900 DE NICOLE VEDRÈS (1947),
ED. L'HARMATTAN, 2019, P.82-84

- Sortie en salle le 25 février 1948
- Festival de Cannes, 1947
- Prix Louis Delluc, 1947



D'ANITA LEANDRO

PHOTOS D'IDENTIFICATION

RETRATOS DE IDENTIFICAÇÃO

Brésil, 2014, 73', DCP,
VOSTF, prod. et dist. Anita Leandro

Photos d'identification est-il pour vous un travail historiographique, un travail de mémoire ou de justice ?

Les trois à la fois, bien-sûr. Il y a quatre ans, j'ai découvert d'énormes fonds d'archives policières. J'ai été émue par ces images orphelines, inédites. J'ai voulu interroger ce qu'elles ont à nous dire. Dans mon pays, le Brésil, il y a un vide de mémoire collective autour des années de dictature. Il n'y a pas de récit partagé. À l'Assemblée, un député peut soutenir le retour des militaires et rendre hommage à la mémoire des tortionnaires. Le négationnisme n'est pas tabou.

Votre film montre des archives produites dans un but de répression, voire d'humiliation. Quelles questions esthétiques, éthiques et politiques vous êtes-vous posées ?

Le fait que ces images soient des preuves de crimes produites par les bourreaux eux-mêmes est à prendre très au

sérieux. C'est grave et cela demande au montage une grande attention, une prise de position éthique, un regard d'historien. J'ai cherché à montrer l'archive dans sa matérialité, sans l'embellir ou lui ajouter quoi que ce soit. Je voulais restituer le silence de l'archive. Ainsi, j'ai voulu une « anti-bande-son », composée essentiellement des entretiens filmés. C'est en cela que mon travail prend une dimension politique. La représentation des personnes à l'écran pose aussi une question éthique. J'ai beaucoup discuté avec elles de ce que je pouvais montrer.

Pourquoi vous concentrez-vous sur ces quatre personnages : Roberto et Reinaldo que vous filmez, Chael assassiné par la police et Dora qui s'est suicidée en exil en Allemagne ?

Avec un tel volume d'archives, il y aurait des milliers de films à faire. Dora et Chael ne sont malheureusement pas des cas isolés. J'avais vu un film militant avec Dora,

très belle et charismatique, alors qu'elle était exilée au Chili. Je me suis souvenue avoir croisé son visage. J'ai ensuite découvert son histoire, et notamment son suicide à Berlin que raconte un livre écrit par Reinaldo. J'ai donc choisi Dora comme fil conducteur de mon projet : c'est elle qui fait le lien entre les deux parties du film, de la mort de Chael à son propre suicide.

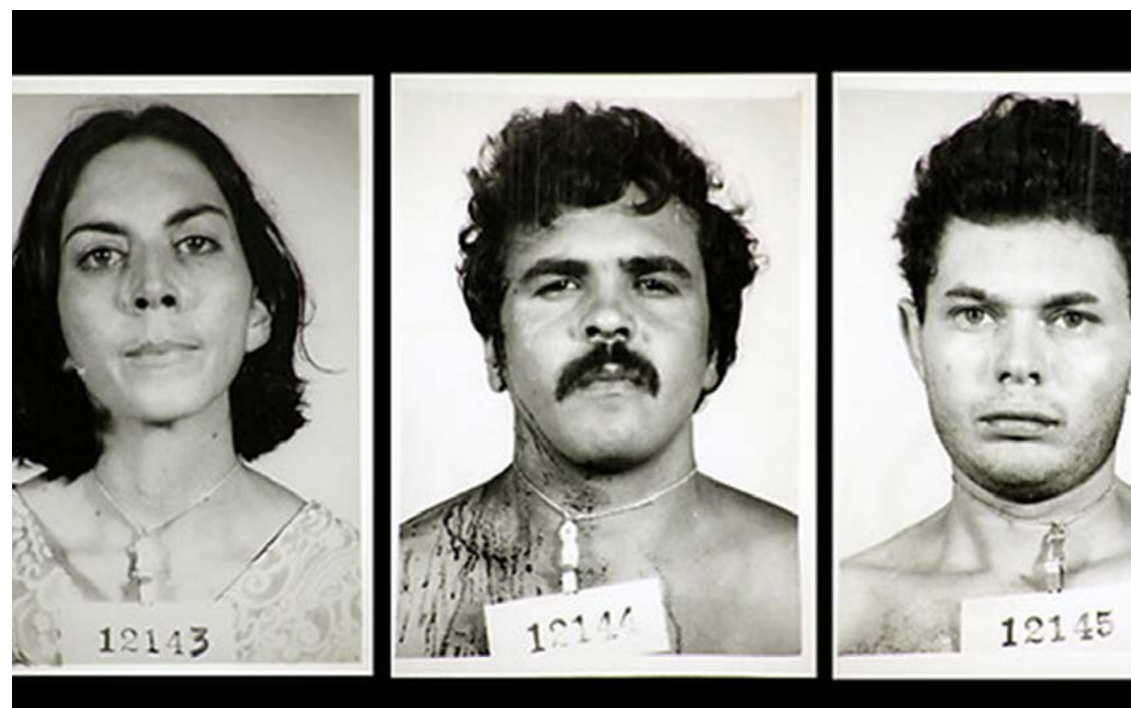
Vous avez présenté à vos protagonistes leur dossier de police et vous avez filmé leur réaction. Pourquoi ne leur posez-vous pas de question ?

Je ne souhaitais pas ajouter de la souffrance à la souffrance. Je voulais que l'on voie les personnages du film prendre le dossier en

main, le feuilleter, se saisir des photographies, filmer la rencontre très concrète de Roberto et Reinaldo avec ces documents. Mettre le document entre la personne filmée et moi-même est une façon de partager avec elle l'écriture de cette histoire et de ne pas la laisser seule avec son émotion. Le document joue alors un rôle d'alibi, au sens étymologique d'un « ailleurs », qui permet au personnage de sortir de scène.

THOMAS DENIS ET MORVAN LALLOUET
JOURNAL DU FID, 4 JUILLET 2015

• FIDMarseille, 2015



AVANT-PREMIÈRE

D'ALAIN GOMIS

REWIND AND PLAY

Allemagne/ France, 2022, 65', DCP,
VOSTF, prod. Andolfi et Sphère Films,
dist. JHR Films

Au départ un projet de fiction

Le cinéaste Alain Gomis a le projet de réaliser un *biopic* du jazzman Thelonious Monk. « Pour écrire le scénario je suis parti à la recherche de tout ce qui pouvait le nourrir, témoignages et interviews... Tout ce qui pouvait me donner accès à lui. C'est donc dans ce cadre que je suis tombé, grâce à un archiviste de l'INA, sur les rushes inédits d'une émission tournée par la télévision française en 1969. »

Ce sont des archives exceptionnelles : « J'ai eu accès à d'autres archives sur Monk, mais ce qui fait la rareté de celles-ci, c'est que ce sont des rushes non montés. Pour la première fois, j'avais accès à un Thelonious Monk dont ses proches témoignaient. Cela confirmait des choses sur ce que je pensais comprendre du personnage. Cela donnait une image d'un Thelonious Monk différent du personnage fascinant mais assez caricatural que l'on en a fait. Mon but premier était de comprendre un peu mieux l'homme

et sa musique : le passage entre l'individu et le musicien. Il y avait aussi la confrontation au monde extérieur, le monde des médias, la façon dont on parle de lui comme musicien noir de jazz. C'est donc un monde qui, à la fois veut faire sa promotion, se veut « éveillé », mais ne peut pas s'empêcher de reproduire des stéréotypes. »

Le point de vue de Thelonious Monk

« Thelonious Monk c'était, par exemple, le génie maudit, hermétique au monde... Et en même temps c'est juste quelqu'un d'entier, qui ne triche pas, qui ne va pas répondre s'il ne juge pas la question pertinente. Et dans certains contextes, cela peut sembler de l'excentricité : quelqu'un qui ne joue pas le jeu, qui n'arrondit pas les angles, etc. Alors que dans ces images, c'est le monde qui tourne autour de lui qui paraît dingue. Lui, au contraire, paraît très centré, assez simple. Il a 50 ans à ce moment-là et cela fait déjà 30 ans que ça dure. Et c'est fatiguant, c'est une

épreuve... Tout cela est dans ces images. En les montant j'ai essayé de montrer le point de vue de Thelonious Monk. »

La musique comme seul salut

Que reste-t-il à l'artiste dans un univers qu'il ressent comme hostile ? Pour Alain Gomis : « Quand il va au piano, il le fait avec un engagement qui est impressionnant ». C'est la musique qui sauve Monk sur le plateau – et sans doute l'émission elle-même : « L'impression que j'ai eu en regardant les rushes c'est qu'il monte progressivement en puissance. Il y a deux sessions où il joue. Dans la première session, il n'est pas encore complètement là... Donc j'ai un peu coupé de manière à susciter l'attente du moment où il va vraiment jouer. Dans la deuxième session, il joue 3, 4 morceaux de suite dans

leur longueur. Mon but était de préparer le spectateur. rice.scarj.com j'entends souvent dire que la musique de Monk est difficile d'accès. Mais je ne le crois pas : il faut juste se rendre disponible. Je pense que la force de ce qu'il joue est suffisamment impressionnante pour l'écouter. »

PROPOS RECUEILLIS PAR
GUILHEM BROUILLET
CINEMATHEQUE-DOCUMENTAIRE.ORG, 2022

- Sortie en salle le 11 janvier 2023
- Berlinale, 2022
- Cinéma du réel - Séance spéciale, 2022
- CPH:DOX - Section Sound & Vision, 2022
- BAFICI, Buenos Aires, 2022
- Festival dei Popoli, Florence, 2022



DE GAETANO CRIVARO,
MARGHERITA PISANO ET FELICE D'AGOSTINO

RONDÒ FINAL

Italie, 2021, 51'. DCP, VOSTF,
prod. Ruga Film et L'Ambulante,
dist. L'Ambulante

**Rondò final, le film d'archives
comme expérience de création.**

Rondò final est le fruit d'une véritable aventure cinématographique et le considérer comme un documentaire anthropologique ou comme un film d'archives est à la fois exact et inadéquat, car cette manière de le désigner conduit à amoindrir sa singularité.

D'une part, c'est un film rigoureux qui évolue d'une structure presque géométrique vers un poème politique onirique ; d'autre part, il est le résultat d'un *modus operandi* collectif hors-norme, de la rencontre et des efforts conjoints, entre autres, de deux couples de cinéastes : Felice D'Agostino et Arturo Lavorato ; Margherita Pisano et Gaetano Crivaro.

À l'origine du film, il y a l'image d'une vision, la vision d'une image : une très longue procession qui serpente au sein d'un vaste site industriel. Cette vision amène Pisano et Crivaro à filmer pour la première fois, en 2014, sans intention cinématographique précise, la procession de la fête de Sant'Efisio – une fête traditionnelle sarde de plus de trois cent soixante ans, une procession religieuse qui se déplace sur plusieurs dizaines de kilomètres, afin d'accomplir le vœu de 1652, lorsque le saint a libéré la ville de la peste.

En 2018, avec la participation de D'Agostino, Lavorato et Massimo Carozzi, commence une période d'ateliers, de recherches dans les archives (notamment la Cineteca Sarda), d'expérimentations, de rencontres qui, quelques mois plus tard, donnent naissance au projet de film. Pendant 2 ans, des séquences d'archives de diverses ori-

gines sont choisies et le montage est réalisé, collectivement, occasion de multiples confrontations d'idées et débats.

Rondò final offre un jeu d'écritures superposées, de mises en relation et de juxtapositions qui renouvelle le sens de l'archive et la fait entrer dans un nouveau récit. Il extrait également ce qui a été filmé, aujourd'hui et par le passé, image et son, plus encore le second que la première, de la patrie de ceux et celles qui les ont produit, comme dans le temps suspendu d'un rêve.

L'orientation explicitement ouverte du propos du film est donnée par deux voix : l'une féminine, l'autre masculine, l'une italienne, l'autre étrangère, l'une repre-

nant le texte homonyme de Sergio Atzeni dédié à la fête du saint, *I sogni della città bianca*, l'autre jetant les mots de Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre* sur ces images dont le sens et l'émotion s'en trouvent radicalement remis en jeu. En miroir, les images des fidèles sont reprises, en cycles et spirales, jusqu'au vertige.

SILVIO GRASELLI
FABRIQUEUDUCINEMA.IT, 2021

• Visions du Réel, Nyon, 2021



DE FRANÇOISE BERNARD, JULIETTE CAHEN, ARIANE
DOUBLET, MANUELA FRÉSIL ET PASCAL GOBLOT

TERRE-NEUVAS

France, 1992, 62', DCP,
prod. et dist. La Fémis

En routier de la mer, parti pour de longs mois, le pêcheur de morue a collé sur les murs de sa cabine des photos de pin-up affriolantes qui sont autant de bouées charnelles. Dans un coin de son antre, il se frotte les yeux, épuisé. Une scène, parmi d'autres, de ce documentaire consacré aux pêcheurs qui traversaient l'océan jusqu'au large du Canada. On les appelait terre-neuvas.

Les capitaines ou leurs seconds ont filmé la pêche harassante, le tri sur le pont, les tempêtes. Le travail de cinq étudiant.e.s de La Fémis est un mélange habile de ces films amateurs (tournés entre 1922 et 1985), de quelques documentaires et d'une fiction muette des années 1920, le *Pêcheur d'Islande* de Jacques de Baroncelli. La grande majorité des images – conservées dans les familles – est totalement inédite. Le tout, monté comme une fiction, retrace la « campagne » d'un navire imaginaire qui traverse les époques et les techniques. À son bord un mousse, un matelot et un capitaine à qui 3 acteurs prêtent leur voix, donnent des nouvelles à leurs

proches ou consignent les prises et les vicissitudes de la pêche : montage de journaux de bord, de mémoires et de correspondances. La musique, une composition originale de Jean Pacalet, c'est l'accordéon car c'est « l'instrument qu'ils emportaient toujours ».

On passe de la couleur au noir et blanc, du récit d'un mousse durement maltraité à celui d'un matelot découragé, puis d'un capitaine qui note, chaque jour, la quantité de morues pêchées et, occasionnellement, le nom d'un noyé. Le grain est gros, la couleur sale, les plans tangent, et les images, souvent muettes, poignantes. À des milles et des milles d'un exercice lisse et pédagogique, *Terre-Neuvas* dit comment, après des mois en mer, un homme tente de rester un homme, de résister à l'alcool et la violence, à l'exploitation et au danger.

C'est une histoire : Ariane Doublet, Pascal Goblot, Françoise Bernard, Juliette Cahen, Manuela Frésil apprennent le montage à La Fémis. En 1991, il leur faut réaliser un film

de fin d'études sans tourner. Ariane se souvient des marins de Fécamp qui partaient plusieurs mois traquer la morue près de Terre-Neuve. Les cinq décident d'aller pêcher la mémoire filmée de cette aventure-là. Dans des maisons normandes et bretonnes, on leur projette des bobines dont certaines datent des années 1920. Alors il/elles continuent, remontent le fil du grand film éparpillé dans les ports du Nord-Ouest.

Il/elles rencontrent des témoins incroyables. Le premier, c'est le capitaine Jean Recher. Parce que sa femme ne le croyait pas quand il lui parlait des phoques et de la banquise, il s'était mis à filmer sa vie sur mer. Et puis, il écrit *Le Grand métier*, qui paraît en 1977, dans la prestigieuse collection Terre Humaine. Joseph Lecœur, l'autre grand témoin fécam-pois a, quant à lui, commencé sa carrière de

mousse au début du siècle, fini capitaine et écrit ses mémoires dans les années 1950.

De retour chez les terriens, le marin cherche sa femme sur le ponton, avec sa caméra. Soudain elle est là, brune, mince, souriante. Elle a reçu cette lettre : « Tu me manques beaucoup. Dis à Serge et à Jean-Pierre de m'envoyer des cartes postales hors du commun, supers, quoi ! Des chanteurs ou des acteurs de cinéma. Mike Brant ou Paul Newman, c'est comme ils veulent. Yves qui t'aime. »

EMMANUELLE WALTER
LIBÉRATION, 23 AOUT 1995

- Prix du Jury, Visions du Réel, Nyon, 1994
- Festival de Douarnenez, 1994
- Vue sur les docs, Marseille, 1994



DE PETER SNOWDON

THE UPRISING

Royaume-Uni/ Belgique, 2013,
80', DCP, VOSTF, prod. et dist.
Rien à voir Production

Une des raisons qui m'a poussé à faire ce film est que j'observais les personnes qui filmaient – les révolutions des Printemps arabes (ndlr) – en train de se regarder, s'imiter et s'inspirer les unes des autres. Je voyais cette énergie révolutionnaire qui circulait non pas dans un seul pays mais dans plusieurs pays. Nous avons donc fini par assumer quelque chose que nous rechignons à faire au départ : monter le film en ignorant toutes les frontières qui sont en partie des constructions coloniales et qui sont maintenues par des chefs d'État contestés par ces révolutions. L'événement déclencheur pour moi a été une vidéo qui arrive très tôt dans mon film où l'on voit un homme à Tripoli en février 2011 qui avance dans la nuit, en essayant de convaincre les gens de le rejoindre sur une place. J'ai découvert cette vidéo sur Facebook car des amis égyptiens l'avaient commentée en disant qu'ils se reconnaissent dans cet appel. Il s'en est suivi toute une conversation entre des amis au Caire

sur le fait qu'ils se retrouvaient dans cette vidéo, qu'ils retrouvaient leurs vécus, leurs ressentis. Pourtant, quand j'ai demandé à un ami de me traduire la vidéo, il a fait de nombreux contresens car il ne comprenait pas exactement ce qui se disait. J'en ai conclu que des choses pouvaient m'échapper de ce que les gens regardaient et qu'en tant qu'« élément extérieur », je ne voyais que la partie émergée de l'iceberg de la Révolution, de ce qui lui permettait de s'organiser, de se développer. À partir de là, je me suis dit que réaliser un film où l'on pourrait creuser cette circulation des images pourrait être intéressant. Le travail de montage, avec Bruno Tracq, a été de faire émerger une narration et de monter le film comme si nous étions dans une continuité spatio-temporelle.

Je me souviens d'une phrase de l'ouvrage de 2001, *Apologie pour l'insurrection algérienne* de Jaime Semprun : « on ne sait pas ce qu'il va advenir de cette in-

surrection, tout ce qu'on sait c'est qu'il n'y a jamais eu de révolutionnaires dans les temps modernes d'aussi isolés que ceux d'Algérie en ce moment. »

Pour moi, faire ce film était aussi une manière de rompre cet isolement. Pour reprendre ce que disait Tahar Chirkaoui cet après-midi (lors de la table ronde « cinémas arabes et nouveaux médias : de nouvelles images pour mémoire », ndlr) : « le cinéma peut être représentation ou projection ». C'est exactement ce que je voulais faire dans ce film : superposer plusieurs couches de projections. Il y a certainement une projection personnelle. Je me suis reconnu dans ces images, dans cette façon de filmer approximative et bancale, qui est la manière dont j'aime filmer. Il n'y avait aucune raison pour que j'aie filmer

moi-même puisque ces images existaient déjà. Il y a aussi la projection d'un autre avenir, d'une autre histoire en cours. Le cinéma documentaire a ce pouvoir de nous projeter dans l'avenir. Nous ne sommes pas obligés d'avoir une relation littérale avec un film. Une image peut être aussi de l'ordre du « et si... ».

PROPOS RECUEILLIS PAR
FARAH CLÉMENTINE DRAMANI ISSIFOU
BELLEVILLE-EN-VUE.ORG, 15 NOVEMBRE 2014

- Festival International du Film d'Amiens, 2014
- FNC (Festival du Nouveau Cinéma), Montréal, 2014
- Prix du meilleur film documentaire international, Ji.hlava International Documentary Film Festival, 2013



court- métrages



Motorrodillo d'Alba Jaramillo

France/ Colombie,
2019, 31', DCP, VOSTF,
prod et dist. The Kingdom

Les diverses formes d'économies informelles à travers le monde ont une chose en commun : elles émergent du chaos, de subsistances en jeu, et souvent d'une économie instable qui ne peut pas subvenir aux besoins basiques de sa population. Dans ces circonstances, les gens sont très créatifs, à l'image de Dolly, avec qui je me suis liée d'amitié. Seule femme parmi tous les hommes de la coopérative des conducteurs de « motorrodillos », elle impressionne. J'ai eu envie, avec elle, de raconter cette pratique marginale de transport, devenue absolument indispensable aux habitant.e.s de cette région rurale de Colombie.

ALBA JARAMILLO

AVANT-PREMIÈRE
en partenariat avec Cinémas 93



Personne de Christoph Girardet et Matthias Müller

Allemagne, 2016, 15', DCP,
prod. Christophe Girardet
et Matthias Müller,
dist. Light Cone

Christoph Girardet et Matthias Müller questionnent, grâce à la figure du comédien Jean-Louis Trintignant, les péripéties du soi. Cet homme est célèbre, mais qu'en savons-nous, qui est-il vraiment ? Jean-Louis Trintignant prend successivement le visage d'Henry Fonda, de Grégory Peck... est-ce lui, à nouveau ? Ou un autre, encore. Les miroirs ne sont d'aucune aide, impuissants à agripper ce qui pourrait définir un être. Que voyons-nous dans son image, son reflet ? Sommes-nous, comme lui, interchangeables, sans persistance au cours du temps ? Notre destin commun serait notre besoin, permanent, de (ré)affirmation.



Retour à la rue d'Éole - Six peintures populaires de Maria Kourkouta

Grèce, 2013, 14', N&B,
DCP, VOSTF, prod. Maria
Kourkouta, dist. Light Cone

De films populaires grecs des années 1950 et 1960 en noir et blanc, Maria Kourkouta tire des fragments qu'elle sature, re-travaille, re-monte, ralentit et met en boucle. Les narrations d'origine se disloquent, les dialogues remplacés par des poèmes. Les corps des comédien.ne.s se déplacent toujours dans les rues de la ville, mais le but de leur course éperdue s'est évaporé, les visages expriment des émotions dont l'objet s'est enfui. Le chemin de retour à la Grèce contemporaine devient dédale, labyrinthe.



Garçons Sensibles de Sébastien Lifshitz

France, 2020, 30', DCP,
prod. et dist. INA

Jusqu'à la fin des années 1960, l'homosexualité a été absente à la télévision française. Il faudra attendre le début des années 1970, pour que soit proposée, pour la première fois, une émission traitant de l'homosexualité et que le mot soit enfin prononcé. Pour autant, cette invisibilité n'est pas toute l'histoire, et l'homosexualité a réussi à se frayer un chemin pour exister. Ces rares manifestations pouvaient s'incarner à travers le témoignage d'une personnalité illustre, par le biais de chansons populaires ou encore de sketches burlesques, souvent homophobes, mais qui n'en révélaient pas moins un certain point de vue sur l'homosexualité. Au fil des années, le regard de la télévision et les discours ont changé, glissant peu à peu vers une acceptation de la différence.



Covert Action d'Abigail Child

États-Unis, 1984, 10', DCP,
prod. Abigail Child,
dist. Light Cone

Ce film fait partie de la série *Is That What You Were Born For ?* Abigail Child y questionne la politique sexuelle autant que la politique de la représentation. Plutôt que d'apporter des réponses, par la précision de son montage, la densité de ses images, la singularité de la bande-son, la cinéaste ouvre largement l'éventail des possibles, de sens et de récits, d'actions et de réactions. L'intrication virtuose des séquences de *found footage* et des sons préexistants ou composés pour l'occasion, sape le diktat du passé – usuellement attribué aux photographies et aux textes – et la fatalité du futur – tel qu'il est appréhendé par les conventions sociales.



Diane Wellington d'Arnaud des Pallières

France, 2010, 15',
prod. Les Films Hatari,
dist. L'Agence
du court métrage

À travers l'adaptation d'un court récit soumis à Paul Auster par Nancy Peavy, *South Dakota*, c'est à une ode au cinéma muet qu'Arnaud des Pallières semble ici nous convier : montage d'archives comme sorties de l'Amérique de Roosevelt, un piano et une musique électronique, des cartons aussi réguliers que concis, chargés de dérouler le parcours de Diane Wellington. Jeune femme disparue un beau jour sans laisser d'adresse et dont la « désertion » cache une histoire sordide. De là, sans doute, que les portraits font peu à peu place à des routes sans fin : comme si à l'indifférence se substituait la douleur.

MATHIEU CAPEL

**>>> EN LIGNE
SUR MEDIAPART**



The Marshal's Two Executions (*Cele două execuții ale Mareșalului*)

de Radu Jude
Roumanie, 2018, 10',
VOSTF, prod. et
dist. Hi Film Productions

Radu Jude montre deux fois l'exécution de Ion Antonescu, Chef de l'État du royaume de Roumanie, allié d'Hitler, telle qu'elle a été filmée en 1946 par le caméraman Ovidiu Gologan et parallèlement, telle qu'elle est mise en scène dans le film biographique *The Mirror* (Oglinda) de Sergiu Nicolaescu, produit en 1994. Les correspondances sont frappantes car Nicolaescu reprend plan par plan le film original, mais un écart se creuse entre les 2 séquences, qui devient irréductible. Un écart suffisamment éloquent pour produire la déconstruction des images que Radu Jude recherche et pointer les limites de la (re)mise-en-scène cinématographique de l'Histoire.

**>>> EN LIGNE
SUR MEDIAPART**

autour des films

Trois journées de réflexion ouvertes à tou.te.s.
Ces temps d'échange sont en entrée libre
et sans réservation.

TABLE RONDE

ENTRE CRÉATION ET MONTAGE

L'écriture du récit off,
les exemples de
Terre-Neuvas et *Il Varco*

Pour ces deux films, les cinéastes ont inventé un récit fictionnel à partir d'écrits documentaires : mémoires, correspondances, journaux de bord... Comment l'ont-il.elle.s conçu, mis en scène ? En présence des cinéastes.

TABLE RONDE

RÉALISATION DE FILMS D'ARCHIVES ET ENSEIGNEMENT DU CINÉMA DOCUMENTAIRE

Qu'est-ce que la réalisation d'un film d'archives apprend aux étudiant.e.s de l'Histoire ? du cinéma ? de l'histoire du cinéma ?

Elitza Gueorguieva (réalisatrice, auteure), Édouard Mills-Affif (enseignant chercheur, DEMC Paris-Cité) et Ania Szczepanska (enseignante chercheuse, Paris 1) encadrent des travaux d'étudiants réalisés à partir d'images préexistantes. Ils sont invités à échanger sur ces expériences pédagogiques.

TABLE RONDE

RÉALISER UN FILM À PARTIR D'ARCHIVES TÉLÉVISUELLES. DES PROBLÉMATIQUES SPÉCIFIQUES ?

Les multiples missions de l'INA amènent l'établissement à articuler la création avec la conservation et la valorisation d'un corpus monumental d'archives télévisuelles et radio-phoniques. Un échange entre le réalisateur Henry Colomer, le producteur Gérald Collas et un.e représentant.e de l'INA permet d'ouvrir, à partir d'expériences concrètes, sur des questions de droits, d'accès et d'écriture à partir des archives.

En partenariat avec l'INA

MASTER CLASSE

RADU JUDE

Animé.e.s par une même passion pour l'Histoire, Radu Jude et Susana De Sousa Dias s'emploient à préserver la mémoire des victimes et à dénoncer les parts d'ombre des tragédies du XX^e siècle. Cette master classe leur offre l'occasion de reprendre un dialogue amical entamé à Bucarest en juin 2022 et d'échanger à propos de leurs pratiques cinématographiques et de leurs préoccupations politiques.

DÉBAT DU SPI

PRODUIRE DU DOCUMENTAIRE POUR LES RÉSEAUX SOCIAUX : QUELLES FORMES ÉMERGENTES ?

Nouveaux formats, nouveaux supports : les perspectives de développement de la création documentaire.

Modération : Margaux Missika, productrice (Upian) et Théo Laboulandine, producteur (Melocoton Films).

En partenariat avec la Procirep - Angoa

PRÉSENTATION DE PROJETS

FILMS DE CINÉASTES EN RÉSIDENCE

Via le dispositif *Cinéastes en résidence*, Périphérie accueille chaque année une dizaine de documentaires à l'étape du montage-image. Les réalisateurs.rice.s, monteuses, producteurs.rice.s de trois films en cours de résidence viennent exposer leur projet.



Entre bois et bord de Paula Vélez Bravo

montage : Jeanne Sarfati,
production : Éric Jarno (Tell
Me Films - Pays des Miroirs)

Monica, activiste en exil, mène ses combats entre Buenos Aires et Paris. Engagée contre les violences policières et en faveur des droits humains, elle se rêve première femme trans à occuper le siège présidentiel de la Casa Rosada.



Le Fardeau de Elvis Sabin Ngaibino

montage : Léa Chatauret,
production : Quentin Laurent
(Les Films de l'œil sauvage)

En République Centrafricaine, Rodrigue et Reine forment un couple uni, très investi dans les activités de leur église, mais ils ont un terrible secret : tous deux sont malades du sida.



Pourtant des hommes d'Esther Laurent-Baroux

production : Emmanuelle Latourrette
(EL Films)

Pourtant des hommes explore la mémoire de la manifestation du 17 octobre 1961. Dans une traversée de Paris et sa banlieue, le film part à la recherche de traces, pour narrer un fragment de l'histoire coloniale française.

DIALOGUE MUSICAL

Les élèves de l'atelier cinéma muet de Gwendal Giguelay sont invité.e.s à dialoguer musicalement avec des courts métrages de l'appel à films.

En partenariat avec le Conservatoire à rayonnement départemental de Montreuil

APPEL À FILMS

Nous avons reçu des films amateurs de 2 minutes réalisés à partir d'images préexistantes. En avant-séance pendant le festival est projetée une sélection de ces films et une partie d'entre eux est reprise dans le cadre de *Quartier libre* de Cinémas 93.

ATELIER PARCOURS FESTIVAL

Un groupe de personnes qui fréquentent le Centre Espéranto de Montreuil s'initie au cinéma documentaire, découvre le festival et réalise, avec l'aide de Julien Meunier, un entretien avec la cinéaste Claire Childéric, projeté lors de la séance de clôture.

En partenariat avec
le Centre social Espéranto

SOIRÉES À LA MARBRERIE

Nouveauté cette année : les *Rencontres* vous proposent d'aller danser à la Marbrerie après le cinéma. Sur présentation de votre ticket : 1 place achetée = 1 place offerte. samedi 3 déc. jusque 4 h : soirée Hors Sol



INSTALLATION

Memories From the Eastern Front (*Amintiri de pe Frontul De Est*)

de Radu Jude et Adrian Cioflâncă

Roumanie, 2022, 30', DCP, VOSTF,
muet, prod. et dist. MicroFilm

Lors de la Seconde Guerre mondiale, le régiment 6 de l'armée roumaine a constitué un album photographique qui consigne les déplacements, sans héroïsme, des soldats. Radu Jude, grâce à l'historien Adrian Cioflâncă, feuillette cet album et monte, en miroir, des notations envoyées notamment par les instances de commandement, peu satisfaites du comportement de la troupe, tenue de complaire à l'allié allemand.

calendrier

* film éligible au prix du public

VENDREDI 18/11

PRÉLUDE • Cinéma Le Méliès (Montreuil)

20 H 30 AVANT-PREMIÈRE • *Mauvaises Filles* d'Émérance Dubas (71')
En présence de la réalisatrice

MARDI 29/11

PRÉLUDE HORS LES MURS • Cinéma Le Cin'Hoche (Bagnolet)

20 H *Il Varco* de Michele Manzolini et Federico Ferrone (70')
En présence des réalisateurs

DU 30 NOVEMBRE AU 6 DÉCEMBRE AU MÉLIÈS (MONTREUIL)

MERCREDI 30/11

10 H TABLE RONDE • L'écriture du récit off dans *Terre-Neuvas* et *Il Varco*
Entrée libre • Durée : 3 h

14 H 30 TABLE RONDE • Réalisation de films d'archives
et enseignement • Entrée libre • Durée : 3 h

18 H 30 *Terre-Neuvas** de F. Bernard, J. Cahen, A. Doublet, M. Frésil
et P. Goblot (62')
En présence des réalisateur.trice.s

20 H 30 OUVERTURE • *Out of the Present* d'Andrei Ujică (95')

JEUDI 1/12

10 H TABLE RONDE • Réaliser un film à partir d'archives télévisuelles • Entrée
libre • Durée : 3 h • En partenariat avec l'INA

14 H 30 MASTER CLASSE • Radu Jude
En dialogue avec Susana De Sousa Dias • Entrée libre • Durée : 3 h

18 H 30 *Fordlândia Malaise** de Susana De Sousa Dias (41')
En présence de la réalisatrice

19 H 45 *The Exit of the Trains** de Radu Jude et Adrian Cioflâncă (173')
En présence du réalisateur

VENDREDI 2/12

11 H DÉBAT DU SPI • Produire du documentaire pour les réseaux sociaux
Entrée libre • Durée : 1 h 30

14 H 30 PRÉSENTATION DE PROJETS CINÉASTES EN RÉSIDENCE
• Entrée libre • Durée : 3 h

18 H 45 SÉANCE COURTS-MÉTRAGES • AVANT-PREMIÈRE
• *Motorrodillo** d'Alba Jaramillo (31') • *Retour à la rue d'Éole** de Maria
Kourkouta (14') • *Personne** de Christoph Girardet et Matthias Müller (15')
En présence d'Alba Jaramillo • En partenariat avec Cinémas 93

20 H 30 AVANT-PREMIÈRE • *Les Années Super 8**
d'Annie Ernaux et David Ernaux-Briot (61') • En présence d'Annie Ernaux

SAMEDI 3/12

11 H *Uppercase Print* de Radu Jude (128') • En présence du réalisateur

14 H 30 *48* de Susana De Sousa Dias (93') • En présence de la réalisatrice

16 H 45 *Rondò Final** de Gaetano Crivaro, Margherita Pisano
et Felice D'Agostino (51') • En présence des réalisateur.trice.s

18 H 30 *The Dead Nation* de Radu Jude (83') • En présence du réalisateur

20 H 45 AVANT-PREMIÈRE • *Rewind and Play** d'Alain Gomis (65')
En présence du réalisateur

DIMANCHE 4/12

11 H SÉANCE JEUNE PUBLIC • DIALOGUE MUSICAL
Avec les élèves du Conservatoire de Montreuil • Entrée libre • Durée : 1 h

14 H *La Télé* d'Henry Colomer (54')
En présence du réalisateur

15 H 45 *De l'air* (58') et *Du chiffre !** (52') d'Henry Colomer
En présence du réalisateur

18 H 30 *De la conquête** de Franssou Prenant (74') • En présence de Saad Chakali

20 H 45 *Garçons Sensibles** de Sébastien Lifshitz (30')
*Où sont nos amoureuses ?** de Robin Hunzinger (53')
En présence de Sébastien Lifshitz (sous rés.) et de Robin Hunzinger

LUNDI 5/12

19 H *Chaque mur est une porte** d'Elitza Gueorguieva (58')
En présence de la réalisatrice

20 H 45 *The Uprising** de Peter Snowdon (80')
En présence d'Ulrike Lune Riboni (Université Paris 8)

MARDI 6/12

18 H 30 *Photos d'identification** d'Anita Leandro (73')

20 H CLÔTURE • AVANT-PREMIÈRE • *In Viaggio* de Gianfranco Rosi (80')
En présence du réalisateur

VENDREDI 9/12

ÉPILOGUE I (HORS LES MURS) • Cinéma Rutebeuf (Clichy)

20 H 30 *La Chute de la dynastie Romanov* d'Esther Choub (67')
• Suivi d'un échange à propos du Matrimoine

JEUDI 12/01/2023

ÉPILOGUE II (HORS LES MURS) • Centre Georges Pompidou (Paris 4)

20 H *L'Histoire naturelle de la destruction*
de Sergei Loznitsa (112') • En présence du réalisateur
• Avec la cinémathèque du documentaire à la Bpi

VENDREDI 27/01/2023

ÉPILOGUE III • Cinéma Le Méliès (Montreuil)

20 H 30 *Odyssey* de Sabine Groenewegen (63') précédé de
Covert Action d'Abigail Child (10') • En présence de S. Groenewegen
• En partenariat avec Light Cone

remerciements

Vanina Vignal, pour ses conseils avisés et sa participation active à la programmation, Frédérique André, Pablo Feix (Atelier la galande noire) - Thomas Arbez, Sophie Morlon, Claire Mainfroy et Maryvonne Bruneau (INA) - Stephan Bauer - Ilinca Belciu (Hi Film Productions et Micro Film) - Mathieu Berthon (Météore Films) - Louise Bertin (FIDMarseille) - Charlotte Bolze (Les Films du Camélia) - François Bonifacj (Cinéma La Turbine à Annecy) - Céline Boogers et Marc Nauleau (Best Friend Forever) - Guilhem Brouillet (DOC-Cévennes) - Didier Butzbach - Philippe Cotte (CVB) - Caroline Châtelet, Eva Tourrent (Ténk) - Iulia Chealfa (Institut culturel roumain) - Claire Childéric - Léa Colin (Cinémas 93) - Gerald Collas - Ariane Doublet - Louise Doumerc (Gaumont Pathé archives) - Marie-Pierre Duhamel - Sophie Dufau (Mediapart) - Clément Dussart et Valentina Novati (Norte Distribution) - Bernard Eisenschitz - Barberine Feinberg (Festival Jean Rouch) - Mélinda Feuillepain (Tangente Distribution) - Manuela Frésil - Dominique Garnier (Librairie L'invit' à lire) - Gwendal Giguelay - Eleni Giotti, Mariya Nikiforova, Tillyan Bourdon (Light Cone) - Carole Grand - Arnaud Hée, Harry Bos, Bianca Mittereger, Marion Bonneau (Cinémathèque du documentaire à la Bpi) - Tina Iwasko et Dan Malapa - Stéphane Kahn, Elliot Lardenois (Agence du court-métrage) - Maya Kasterine (Atoms & Void) - Théo Laboulandine (Melocoton Films) - Esther Laurent-Baroux - Anita Leandro - Joanna Luzignant, Jeremy Verrier (La Marbrerie) - Anne Luthaud, Marie-Anne Campos (Le Grec) - Eva Markovits - Miljana Martinovic (Taskovski Films) - Emmanuelle Mauger, Sébastien Meunier, Manuelle Pefferkorn (SPI) - Vincent Marti (New Story) - Julien Meunier - Sophie Mirouze (Festival de La Rochelle) - Margaux Missika (Upian) - Benoit Pezzana, Annabelle Ravier (Bibliothèque Robert Desnos) - Béatrice Plumet - Ulrike Lune Riboni (Paris 8) - Federico Rossin - Elvis Sabin Ngaibino - Romane Segui et Thomas Marion (JHR Films) - Frank Sescousse (Cin'Hoche) - Ugo Simon - Peter Snowdon - Ania Szczepanska - Gaël Teicher (La Traverse) - Betty Tenne (Centre social Espéranto) - Bénédicte Thomas, Jeanne Le Gall (Arizona Distribution) - Peggy Vallet (Cinéma Rutebeuf à Clichy) - Paula Vélez Bravo - Caroline Zéau - Auste Zdanciute (Ambassade de Lituanie)

Les équipes du cinéma Le Méliès et de Périphérie et toutes celles et ceux qui nous ont aidés et soutenues de mille façons.

PÉRIPHÉRIE C'EST...

**UN CENTRE DE RESSOURCES
ET DE CRÉATION DÉDIÉ AU CINÉMA
DOCUMENTAIRE.**

Cinéastes en résidence

accueille chaque année des films au montage et permet aux résident.e.s de bénéficier d'un accompagnement technique et artistique. Ce dispositif est prolongé par un soutien à la diffusion et une action culturelle en Seine-Saint-Denis.

L'éducation à l'image

développe une activité d'ateliers scolaires et d'observatoires documentaires en milieu professionnel.

La mission patrimoine

valorise les archives audiovisuelles de la Seine-Saint-Denis et met ses compétences à disposition de différents acteurs culturels.

CRÉDITS

couverture & illustration

Louise Heugel

graphisme & maquette

Joëlle Dimbour

ÉQUIPE

PÉRIPHÉRIE **ASSOCIATION LOI 1901**

Co-Présidence

Daniel Cling

Caroline Zéau

Directrice

Agnès Jahier

Cinéastes en résidence

Abraham Cohen

Stagiaire

Corentin Grassin

Observatoires documentaires

Patrimoine audiovisuel

Julien Pornet

Ateliers d'éducation à l'image

Carole Grand

Service technique

Corentin Loterie

Dispositif La Passerelle

Arthur Chambrun

Communication et diffusion

Salomé Debord

PÉRIPHÉRIE / **LES RENCONTRES** **DU CINÉMA DOCUMENTAIRE**

Déléguée générale

Corinne Bopp

Coordinatrice

Sophie Walle

Stagiaires

Thea Dagher

Elise Sobkow

Périphérie

CINÉMA
DOCUMENTAIRE

UNE MANIFESTATION DE PÉRIPHÉRIE SOUTENUE PAR LE DÉPARTEMENT DE LA SEINE-SAINT-DENIS ET LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE, LA PROCIREP, SOCIÉTÉ DE PRODUCTEURS, LA SCAM ET LA CINÉMATHÈQUE DU DOCUMENTAIRE. ORGANISÉE AVEC LE CINÉMA LE MÉLIÈS À MONTREUIL, AVEC LE CONCOURS D'EST ENSEMBLE ET DE LA VILLE DE MONTREUIL.

où

AU CINÉMA LE MÉLIÈS
12, PLACE JEAN-JAURÈS
93100 MONTREUIL
tél. 01 48 58 90 13
www.meliesmontreuil.fr

> Dans le cinéma, un espace restauration et une librairie vous sont proposés.

ACCÈS

Ⓜ Mairie de Montreuil
/ ligne 9

BUS

arrêt Mairie de Montreuil
102 / 115 / 122 / 121 /
129 / 322 / N16 / N34

VÉLIB'

station 31022

RENSEIGNEMENTS

tél : 01 41 50 58 27

✉ lesrencontres@peripherie.asso.fr

web : www.peripherie.asso.fr

f [facebook.com/
lesrencontresducinemadeoc](https://www.facebook.com/lesrencontresducinemadeoc)

t twitter.com/Peripherie_

📷 [instagram.com/peripherie_/](https://www.instagram.com/peripherie_/)

