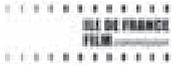


Couverture : photographie
du film *Babooska* de Tizza Covi
et Rainer Frimmel
© Centre Pompidou.
Conception graphique :
Ch. Bénéton, Direction
de la communication, 2008.

CINÉMA DU RÉEL 08

- 5 Éditoriaux
- 10 Jurys et Prix
- 15 Compétition internationale
- 45 Sélection française
- 59 Séances spéciales
- 69 Americana
- 99 En Asie du Sud-Est
- 125 Images/Prison : visions intérieures
- 139 Pour une histoire de la « vue » : figures du tourisme
- 180 English Translations
- 187 Festival International Jean Rouch
- 189 30 ans de Cinéma du Réel
- 192 Index (films, réalisateurs, producteurs, distributeurs)

Avec le concours de	<p>CNRS Images média</p> <p>Comité du film ethnographique</p>				
Partenaires					
					
			<p>The Florence Gould Foundation</p>		
Avec le soutien de				<p>Association frères Lumière</p>	
					
Avec la participation de				<p>Ambassade de France en Chine</p>	
			<p>Ambassade d'Indonésie</p>		
				<p>forum culturel autrichien™</p>	
					
				<p>SWISSFILMS</p>	
Partenaires media					
					
Lieux associés					
					
	<p>Cinéma Le Cyrano à Montgeron</p>	<p>Cinéma les Toiles</p>			
					
					

Avec les concours de

Comité du film ethnographique
CNRS Images

Les partenaires

CNC - Centre national de la cinématographie
Ministère de la culture et de la communication
- Direction du livre et de la lecture
- Direction de l'architecture et du patrimoine - Mission ethnologie
Ministère des affaires étrangères et européennes
Région Ile-de-France
Ville de Paris - Mission cinéma
Procirep - Société des producteurs de cinéma et de télévision
Scam - Société civile des auteurs multimédia
The Florence Gould Foundation
MK2 Beaubourg

Avec le soutien de

Ministère de la Justice - Direction de l'administration pénitentiaire
Ina
Archives françaises du film
Association frères Lumière
Arte
Arte Vidéo
Air France

Avec la participation de

Acrif - Association des Cinémas de Recherche d'Ile-de-France
Addoc
Alter Eco
Ambassade de France en Chine
Ambassade de France au Liban
Ambassade de France en Roumanie
Ambassade des Etats-Unis d'Amérique
Ambassade d'Indonésie
Ambassade des Philippines
Centre Wallonie Bruxelles
CIP - Cinémas Indépendants Parisiens
Comité régional du tourisme d'Ile-de-France
Commission du Film d'Ile-de-France
Forum culturel Autrichien
German Films
Goethe Institut
Institut Camêes
Ineo média system
Institut de México de Paris
Institut culturel Roumain
Institut Polonais
Musée d'art et d'histoire du Judaïsme
Softitrag.com
Swiss Film
L'Union Latine

Les partenaires média

France Culture
Le Monde 2
Fluctuat.net
Critikat.com
Les Cahiers du Cinéma
Ulysse
Vocabale
Bellefaye
Positif
Film-documentaire.fr

Les lieux associés

ASTI de Issy - les-Moulineaux
BDIC de Nanterre
CE de la RATP
Centre social SFM de Clichy
Ciné 104 à Pantin
Cine Sept à Elancourt
Cinéma Gérard Philippe

à Plessis-Robinson
Cinéma Jacques Becker à Plaisir
Cinéma Jean Renoir à Trappes
Cinéma Jean Vilár à Arcueil
Cinéma Le Cyrano à Montgeron
Cinéma Les Toiles à Saint-Gratien
Cinéma L'Etoile à la Courneuve
Cinéma Paul Eluard à Choisy-le-Roi
Cinéma Utopia à Saint-Ouen l'Aumône
Confluences
Documentaire sur Grand Écran
Ensba
Espace 1789 à Saint-Ouen
Espace Fleury - Goutte d'or
Espace Khiasma aux Lilas
Festival Corsica.doc
Institut Cervantes
Le Latina
Magic Cinéma à Bobigny

Cinéma du réel remercie tout particulièrement :

Le Centre National de la Cinématographie
La Direction du livre et de la lecture
La Direction de l'architecture et du patrimoine - Mission Ethnologie
Le Ministère des Affaires étrangères et européennes
La Région Ile-de-France
La Mairie de Paris
La Commission Télévision de la Procirep
La Scam
The Florence Gould Foundation
Yolande Simard-Perrault
MK2, Bertrand Roger, Caroline Leseur, et l'équipe du MK2 Beaubourg
Robert Laliberté, Association Internationale des Etudes Québécoises
Arte France, Unité Documentaires, Thierry Garrel,
Arte France, Céline Chevalier,
Angelina Medori, Olivia Olivi
Arte Développement, Marie-Laure Lesage
Arte Vidéo, Adrienne Fréjacques, Henriette Souk, Maud Lanaud,
Arte GEIE, Nadine Zwick
Hélène Tiberi, Air France
Ineo Média System, Sylvie Dao, Jean-Pierre Sakoun

Ambassade de France en Chine, Laurent Michelon, Rebecca Loviconi
Ambassade de France en Roumanie, Didier Montagné, Henri Lebreton
Ambassade de France au Liban, Mission culturelle, Fabien Philippe
ACRIF, Quentin Mével, Hélène Jimenez, Nicolas Chaudagne
Centro Sperimentale di Cinematografia, Cineteca Nazionale, Laura Argento, Antonella Felicioni
CIP, Françoise Bévérini, Isabelle Laboulbène, Claudine Castel
Comité régional du tourisme d'Ile-de-France, Laure Pollet, Dorothée Le Vot
Délégation générale et Centre Wallonie Bruxelles à Paris, Philippe Nayer, Louis Hélot
Forum Culturel Autrichien, Christa Sauer, Siegrid Bigot-Baumgartner
Dok Leipzig, Carl Danielsen
Viennale, Hans Hurch, Verena Teissl, Katharina Sekulic
German Films, Sandra Bouchta
Goldcrest Film
Goethe Institut, Gisela Rueb
Ma.ja.de Filmproduktion, Deckert
Distribution, Heino Deckert
Imcine, Alejandro Diaz San Vicente
Institut Camôes, Fátima Ramos

Instituto de Mexico, Carolina Becerril
Institut Polonais, Klaudia Podsiadlo
Institut culturel roumain, Magda Carneci, Simona Edwards
Union latine, François Zumbiehl, Mathilde Ollivier
ADDOC
Swiss Films, Francine Brücher, Micha Schiwow
Commission du film d'Ile-de-France, Olivier-René Veillon, Stéphane Martinet, Constance Cardon
RED, Réseau d'échange et d'expérimentation pour la diffusion du cinéma documentaire
Cinémathèque française, Gaëlle Vidalie, Emilie Cauquy, Pierre d'Amerval, Caroline Maleville
One World International Film Festival, Igor Blažević, Helena Zajcova, Tereza Porybna
Österreichisches Filmmuseum, Alexander von Horvath, Alessandra Thiele
Lycée Sophie Germain, Paris, Michel Vaudry, Alain Letoulat
Musée de l'Abbaye Sainte-Croix (Les Sables d'Olonne), Benoît Decron
Micheline Catti-Ghêrasim Luca
Librairie José Corti
Théâtre du Radeau
FIPA, Pierre-Henri Deleau, Jean-Michel Osseille
Sabine Ehrmann
Cathay Pacific, Nicolas Massé, Thomas Tsé
Office du Tourisme et des Congrès de Paris, Paul Roll
Softitrag, Fabian Terruggi
Crédit Coopératif, Céline Fiorentino
Filmair, Alexandra Vallez
Alter Eco, Carmen Yaacoub
Aéroports de Paris, Denis Bourienne
Titra Film, Pierre-Jean Bouyet

Les partenaires médias

France Culture, David Kessler, Marc Voinchet, Laurence Bloch, Caroline Cesbron, Gaëlle Michel
Le Monde 2, Claire Blandin
Cahiers du Cinéma, Jean-Michel Frodon, Ouadía Teraha
Positif, Baptiste Levoir
Fluctuat.net, Anaïs Peignier
Critikat.com, Clément Graminies
Ulysse, Jean-Christophe Rampal
Courrier International, Nathalie Pingaud
Vocabale, Claire Veziris
Editions Bellefaye, Olivier Dujol, Jérôme Boudet
Film-documentaire.fr, Samuel Petiot

Les salles et associations associés

Association SFM de Clichy, Dominique Mortreux, Sophie Lamotte
ASTI de Issy-les-Moulineaux, Farida Bouakkaz
BDIC Nanterre, Rosa Olmos
Centre musical Fleury Goutte d'or (Paris), Giulia de Vecchi, Aurélie Hugnet
Ciné 104 (Pantin), Arlène Groffe
Ciné Sept (Elancourt), Luc Beaucamp
Cinéma Gérard Philippe (Le Plessis-Robinson), Peggy Glaz
Cinéma Jacques Becker (Plaisir), Hélène Laval
Cinéma Jean Renoir (Trappes), Gaël Pineau, Emilie Desruelle
Cinéma Le Latina, Silvia Batea
Cinéma Les Toiles (Saint-Gratien), Séverine Rocaboy,
Cinéma Paul Eluard (Choisy-le-Roi), Gérard Gendrau
Cinéma Utopia (Saint-Ouen l'Aumône), Caroline Lonqueu, Karim Brouri

Comité régie d'entreprise de la RATP, Jean-Luc Begarie
Confluences, Ariel Cypel, Marion Moire, Véronique Rastocle
Documentaire sur Grand Ecran, Hélène Coppel, Laurence Conan
Espace Jean Vilár (Arcueil), Dominique Moussard
Espace Khiasma (Les Lilas), Nathalie Joyeux
Espace 1789 (Saint-Ouen), Stéphanie Debaye
Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Paris), Martine Markovits
Festival Corsica.doc (Ajaccio), Annick Peigné-Giuly
Institut Cervantes, Raquel Caleyá
L'Etoile (La Courneuve), Malika Chaghal
Le Cyrano (Montgeron), Sonia Brun de Géa
Magic Cinéma (Bobigny), Dominique Bax, Véronique Pouchard, Chloé Pantel
Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Corinne Bacharach, Marie Blanquet

Mmes

Françoise Foucault
Isabelle Santos-Strindberg
Sabine Lancelin
Sandra Palomar, Collectif Sanlikha
Emanuellee Fage
Vivianne Peretmuter
Brittmarie Hidalgo-Fritzinger
Renate Sachse
Véronique Godard
Marie Bonnel
Maria Bonsanti
Eve-Marie Cloquet
Heike Hurst
Vanina Vignat
Manuela Frésil
Francine Lutenberg
Martichka Bozhilova, Agitprop
Johanna Lunn, Wild East Productions
Maya Gallus, Red Queen Productions
Finnish Film Foundation, Marja Pallason, Jaana Puskala
Simonee Chichester
Frédérique Devillez
Federica Mei, Intramovies
Karla Stojakova, Axman Production

MM.

Jean Narboni
Laurent Pellé
Claude Guisard
Jean-Patrick Lebel
Chen Zhiheng
Zhu Rikun
Yuri Kubota, Unijapan
Jordi Ballo
Jean-Claude Rousseau
Patricio Guzman
Sergio Grmek Germani
Jacques Bouquin
Olivier Séguret
Sylvain George
Marcel Lozinski
Jean-Pierre Sniadecki
Philip Scheffner
Olivier Zabat
Giovanni Spagnoletti
Jürgen Ellinghaus
Sergio Fant
Roi Amit, Ina Editions
Toufik Ayadi, Les Films du Worsó
Alexander Furtula
Pierre-Olivier Bardet
Thierry Lounas
Jean-Pierre Thonn
Philippe Heumann

L'ensemble des réalisateurs, producteurs et distributeurs qui honorent le festival de leur confiance.

Cinéma du réel

Fondateurs

La Bpi, représentée
par son directeur,
Thierry Grognet
CNRS Images,
Jean-Michel Arnold
Comité du film ethnographique,
Jean Rouch †

Équipe

Marie-Pierre Duhamel-Muller
Direction artistique
et programmation

Elisabetta Pomiato,
chargée de la gestion
et du développement
Paolo Moretti, adjoint
à la direction artistique
Sylvie Astric, édition
Philippe Guillaume,
régisseur et site internet
Marie-Laure Narolles,
secrétaire administrative
Anne Bargain,
régie et sous-titrage
Raoul Barbet,
régie et sous-titrage
Julie Duthilleul, partenariat
médias et recherche de publics
Cécile Cadoux, accréditations
et « hors les murs »
Sigrid Hueber, Guest office
Louise Gay, catalogue,
Jury international
Solène Legendre,
accréditations et site internet
Hannah Mowat, régie,
site internet et vidéothèque
Julie Hautot, Guest office
Aude Servais, jury des Jeunes
Dan Weingrod, chauffeur
Florent Michel, photographe
Nicolas Rapin, photographe
Emmanuel Lamotte, webmaster

Pré-sélection

Corinne Bopp
François Christophe
Benoit Keller
Yann Lardeau
Luciano Barisone

Rédaction

Yann Lardeau (YL)
Marie-Pierre Duhamel-Muller

Presse

Vanessa Jerrom
Vanessa Fröchen
Claire Vorger
Jean-Charles Canu
Emmanuel Perret,
recherche de publics

Architecte

Karima Hammache

Graphisme de la manifestation

Christian Beneyton
Centre Pompidou
Anette Lenz

Catalogue

Impression : Axiom graphic
Graphisme : Dasein

« Journal du Réel »

Benoit Keller, rédacteur en chef
Christine André
Dorine Brun
Mariadèle Campion
Zoé Chantre
Jean-Briec Demeuse
Nicolas Giuliani
Ronan Govys
Gaia Guasti
Anja Hess
Michèle Humbert
Lucrezia Lippi
Boris Melinand
Caroline Olié
Maïté Peltier
Pauline Sellier
Yanira Yariv
Maïté Roisin-Raymond,
maquettiste

Traductions

Gill Gladstone
Michael Hoare

Avec l'aide de

L'ensemble des services de la Bpi
Catherine Blangonnet,
Pierre Dupuis, Bernard Fleury
Les amis du festival qui ont
accepté d'animer des débats,
les membres et correspondants
de l'association des Amis
de Cinéma du réel
Le Président
du Centre Pompidou
La Directrice générale
du Centre Pompidou
Le Département
du Développement culturel,
Roger Rotmann, Sylvie Pras,
Michèle Bargues et Vidéodanse
La Direction de la production,
Catherine Sentis-Meillac,
Hugues Fournier-Mangieux,
Yvon Figueras, Hélène Amar,
Daniel Le Gal, Myriam Bezdjian,
Yann Bellet, Didier Coudray,
Nicolas Joly, Veronica Ortega
Lo Cascio, Said Fakhoury,
Vahid Hamidi, Jess Perez
ainsi que les ateliers
du Centre Pompidou
La Direction du bâtiment et de
la sécurité et Denis Hochard,
André Martinez,
Patrick Lextraït,
Frédéric Marin, Ahmed Kartobi,
Moustapha Kilinc,
Elhadj El Ouardi et son équipe
La Direction de la
communication
Laurent Glépin,
Emmanuel Martinez,
Moustapha Bouhayati
La Direction de l'action
éducative et des publics
et Patrice Chazottes,
Muriel Venet, Jacques Parsi,
Josée Chapelle,
Marie-Christine Deschamps
La Direction des Systèmes
d'Information
et Télécommunication
et Vincent Meillat
La Caisse centrale
et Catherine Herbaux,
Yvan Gauthier, Gilles Abier,
Véronika Vukadinovic

Les agents d'accueil,
techniciens, projectionnistes
et caissiers du Centre
Pompidou, La Librairie
Flammarion
et Laurence Fruitier

**Un grand merci
à l'équipe
des bénévoles.**

Direction du livre et de la lecture

Pour sa trentième édition, le ministère de la culture et de la communication, soutient, avec la direction du livre et de la lecture, le festival *Cinéma du Réel* qu'organise la Bibliothèque Publique d'Information. Cette manifestation a instauré un dialogue fructueux entre les bibliothécaires et la création contemporaine du film documentaire. Partie prenante du festival, trois d'entre eux, sous la houlette d'un cinéaste professionnel, composent un jury des Bibliothèques qui, chaque année, décerne un prix à l'un des films de la compétition internationale ou de la production française.

En 2007, *En lo escondido* de Nicolás Rincón Gille a reçu les hommages de cette distinction professionnelle. Très beau témoignage, réalisé sous la forme d'une enquête, ce documentaire a initié les spectateurs aux rumeurs inquiétantes des légendes colombiennes et du panthéisme sud-américain. Avec une caméra discrète et intelligente, ce jeune réalisateur belge, né à Bogota, a révélé la richesse de la tradition orale colombienne et proposé ainsi une œuvre de mythologie contemporaine.

Comme ce film, chacun de ceux qui composent la sélection du festival révèle au public un pan du monde contemporain, lui raconte l'homme d'ici ou d'ailleurs, en associant à la précision du propos anthropologique, sociologique ou politique, la puissance du cinéma.

À l'heure où l'éducation artistique devient une priorité de l'action culturelle menée par les pouvoirs publics, nous ne saurions trop encourager l'essor d'une image capable, par le prisme d'un regard personnel et cinématographique, d'enseigner le réel par l'art. En invitant les publics scolaires à rencontrer les professionnels de *Cinéma du Réel*, en leur proposant d'exercer leur regard critique sur des images intelligentes et sensibles au sein d'un jury des Jeunes, cette manifestation œuvre à la pleine reconnaissance et au succès pérenne du film documentaire.

Benoît Yvert
Directeur
du livre et
de la lecture

Centre Pompidou

En 2007, le Centre Pompidou a célébré son trentième anniversaire. En 2008, c'est au tour de *Cinéma du Réel* de témoigner de sa jeune maturité en conviant à ce rendez-vous désormais rituel le public le plus large aussi bien que les professionnels à voir émerger de nouveaux talents et à redécouvrir des auteurs confirmés d'un domaine qui, en trois décennies, a pris un essor considérable : le documentaire.

Pionnier lors de sa création, le festival *Cinéma du Réel* a joué un rôle essentiel pour susciter l'intérêt envers le cinéma documentaire, trop longtemps perçu comme un genre à part et, pour tout dire, comme un genre mineur. En montrant que le réel avait également besoin d'un auteur et d'un point de vue pour être perçu dans toute sa complexité et sa force, ce festival a contribué à faire reconnaître le cinéma documentaire comme un domaine à part entière du septième art.

Aujourd'hui, le festival *Cinéma du Réel* continue d'accompagner ce cinéma et contribue - avec d'autres manifestations nées dans son sillage - à faire connaître et reconnaître les créateurs qui ont choisi d'illustrer ce genre.

Pour son trentième anniversaire, le festival a choisi de se tourner vers l'Asie du Sud-Est, le voyage, les itinéraires et le tourisme, de pénétrer aussi l'univers carcéral. De nouvelles descriptions du monde « vu par » quelques contemporains permettront de mieux le comprendre.

Inlassablement, *Cinéma du Réel* nous démontre que c'est par la subjectivité de l'auteur qu'on atteint le mieux la vérité du monde, une vérité qui n'est jamais univoque, qui ne cesse de s'interroger et de se chercher.

Alain Seban
Président
du Centre
Pompidou

Bibliothèque publique d'information

Thierry Grognet

Directeur
de la
Bibliothèque
publique
d'information

L'édition 2008 de *Cinéma du Réel* se distingue, une fois encore, par la diversité foisonnante de sa programmation, impression renforcée par le parti pris de privilégier, de préférence à l'habituelle rétrospective géographique, un ensemble thématique capable d'accueillir et de faire résonner ensemble les écritures de cinéma. Ouverture qui trouve aussi un écho dans les compétitions.

A l'écoute de la multiplication des formes d'expression et de l'effacement des frontières entre genres, la sélection crée des passerelles multiples entre le travail du documentaire et celui de la fiction, ce qui préserve l'intégrité des filmographies de nombreux créateurs, et qui permet de montrer que le documentaire, fait partie, comme le long-métrage de fiction, l'essai, le vidéo-art, de ce qui propose au spectateur plaisir et émotions.

C'est le cas notamment avec «Americana», magnifique occasion de redécouverte d'œuvres fameuses, notamment avec le double hommage rendu à Jim McBride et Shirley Clarke, qui débouchera sur plusieurs éditions DVD de films inédits.

Moment fort, exemplaire de la pluridisciplinarité qui prévaut au Centre Pompidou, la soirée consacrée au poète Ghérasim Luca rapproche les différents supports et modes d'expression (écriture, image et son) autour d'une œuvre importante.

Je souhaite que chacun trouve son bonheur dans le large choix offert par *Cinéma du Réel* pour son trentenaire, significatif de sa capacité à se renouveler.

Cinéma du Réel 2007 dans les bibliothèques publiques

And Thereafter II, Aus der Zeit, En lo Escondido, Malaak et le vaste monde, Maxi xuexiao (L'Ecole de cirque), *Moi aussi, je suis à bout de souffle*
Nisida, grandir en prison, Le Passé est mort (Li Fet Met), *Rêves d'ouvrières*
El Telon de azucar (Le Rideau de sucre), *Un fleuve humain*

Association des Amis de *Cinéma du Réel*

Sophie Goupil

Présidente
de l'Association
des Amis
de Cinéma
du Réel

Quoi de plus surprenant que ce regard toujours renouvelé que les cinéastes qui regardent notre monde nous proposent. La sélection de cette année nous en offre encore toute la richesse et toute la complexité qui font la force de la découverte de ce qui nous est étranger.

Cinéma du Réel est un moment important où il fait bon particulièrement d'accueillir les jeunes publics qui découvrent dans les films documentaires des univers et des sujets de réflexion qui favorisent le questionnement sur notre monde. Un moment aussi où ils peuvent échanger directement avec des professionnels, avec des gens qui pensent et qui fabriquent !

Le succès du festival se voit aussi dans la reprise chaque année plus importante d'une partie de sa sélection dans de nombreuses autres manifestations au cours de l'année. J'y suis très sensible car c'est une preuve de plus apportée à ma conviction que l'exigence contenue dans les thèmes de la sélection est source d'émotions que nous pouvons partager.

Cinéma du Réel, comme d'autres au du cette année lutter âprement pour maintenir certains financements lui permettant d'assurer à son public fidèle et curieux la diversité qui fait notre force. Heureusement, l'association peut compter sur des partenaires qui se sentent engagés, concernés par la nécessité que vive une si belle manifestation. Je les remercie encore de leurs efforts qui nous ont permis cette année de maintenir notre niveau d'exigence.

Je souhaite que cette année, dans un contexte pourtant difficile pour la culture, notre public exigeant trouve à *Cinéma du Réel* de quoi alimenter sa réflexion, son plaisir et ainsi assurer notre succès.

Liste des membres de l'association

Membres d'honneur

Chantal Akerman
Margot Benacerraf
Freddy Buache
Pankaj Butalia
Danielle Chantreaux
Bob Connolly
Vittorio De Seta
Judit Elek
Suzette Glénadel
Mani Kaul
Helena Koder
Marceline Loridan
Michel Melot
Marie-Christine de Navacelle
Nagisa Oshima
Nelson Pereira dos Santos
Pedro Pimenta
Yolande Simard-Perrault
Helga Reidemeister
Mario Simondi
William Sloan
Colin Young
Frederick Wiseman

Membres fondateurs

Bibliothèque Publique
d'Information
Comité du film ethnographique
C.N.R.S. Audiovisuel

Membres de droit

Le Directeur Général du Centre
National de la Cinématographie
Le Directeur
du Livre et de la Lecture
(Ministère de la Culture)
Le Directeur de l'audiovisuel
extérieur et des techniques
de communication (Ministère
des Affaires Etrangères)
Le Président
du Centre Pompidou
Le Président
de la Région Ile-de-France
Le Maire de la Ville de Paris
Le président de la Procirep
Le président de la Scam

Membres actifs à titre personnel

Thierry Augé
Nurith Aviv
Bernard Baissat
Jean-Marie Barbe
Pierre-Olivier Bardet
Jean-Louis Berdot
Jacques Bidou
Catherine Bizern
Marie-Clémence Blanc-Paes
Catherine Blangonnet
Claudine Bories
Dominique Bourgois
François Caillat
Christine Camdessus
Xavier Carniaux
Patrice Chagnard
Eve-Marie Cloquet
Gérald Collas
Jean-Louis Comolli
Richard Copans
Alexandre Cornu
Marielle Delorme
Raymond Depardon
Bernard Dubois
Marie-Pierre Duhamel-Muller
Christian Franchet d'Espèrey
Denis Freyd
Izza Genini
Evelyne Georges
Véronique Godard
Sophie Goupil
Dominique Gros
Claude Guisard
Patricio Guzman
Laurence Herzberg
Esther Hoffenberg
Catherine Humblot
Yves Jaigu
Martine Kaufmann
Catherine Lamour
Bernard Latarjet
Pascal Leclercq
Pierre Oscar Lévy
Georges Luneau
Marco Muller
Samba Félix N'diaye
Christian Oddos
Jean-Luc Ormières
Mariana Otero
Cesar Paes
Rithy Panh
Jean-Loup Passek
Annick Peigné-Giuly
Nicolas Philibert
Risto-Mikaël Pitkanen
Solange Poulet
Jérôme Prieur
Marie-Claire Quiquemelle
Paul Rozenberg
Abraham Segal
Michèle Soullignac
Godfried Talboom
Bertrand Van Effenterre
Joële Van Effenterre
André Van In
Simone Vannier
Patrick Winocour

au titre de leur institution

Véronique Cayla, directrice
générale du CNC
Jean-Michel Arnold, CICT
Guy Seligmann, Scam
Françoise Foucault, CFE
Thierry Garrel, Arte-France
Thierry Grognet, Bpi
Alain Morel, Direction de
l'Architecture et du Patrimoine
Alain Seban, Centre Pompidou
Christian Tison, Ministère des
Affaires Etrangères
Benoit Yvert, Direction du Livre
et de la Lecture
Annick Peigné-Giuly,
Documentaire sur Grand Ecran
Dominique Margot, Images en
Bibliothèque
Michèle Soullignac, Périphérie

Conseil d'administration Collège A

Jean-Michel Arnold
La Bpi représentée par
Thierry Grognet

Collège B

Le Centre Pompidou
représenté par Alain Seban
La Direction du Livre et de la
Lecture représentée par
Benoit Yvert
Le Ministère des Affaires
Etrangères représenté par
Christian Tison
La Scam représentée par
Guy Seligmann
La Direction de l'Architecture et
du Patrimoine représentée par
Alain Morel

Collège C

Jacques Bidou
Xavier Carniaux
Patrice Chagnard
Thierry Garrel
Véronique Godard
Sophie Goupil présidente
Claude Guisard,
Esther Hoffenberg
vice-présidente
Martine Kaufmann secrétaire
Patrick Winocour
vice-président et trésorier

La directrice
artistique du festival
Marie-Pierre Duhamel-Muller

Véronique Cayla
Directrice générale du Centre national de la cinématographie

Centre national de la cinématographie

En mettant en valeur l'exceptionnelle richesse du documentaire, le Festival *Cinéma du Réel* s'est imposé comme un rendez-vous majeur qui contribue à promouvoir, diffuser et défendre les productions à un rang international. L'événement est devenu, au fil des années, une fenêtre sur le monde où public et professionnels sont conviés, autour de projections, de rencontres et d'ateliers, à découvrir des nouveaux talents et à suivre des auteurs confirmés.

Par sa volonté de faire connaître des œuvres venues de tous les horizons, *Cinéma du Réel* démontre combien le film documentaire est un genre vivant, propice au dialogue entre toutes les cultures. À ce titre, le Festival rejoint une des ambitions du Centre national de la cinématographie qui s'engage résolument à défendre et à promouvoir la diversité culturelle en favorisant la circulation des œuvres cinématographiques de tous les continents.

À l'occasion de cette nouvelle édition, qui fête cette année son trentième anniversaire, je tiens à féliciter Sophie Goupil, la Présidente, et toute l'équipe organisatrice pour le formidable travail accompli. Tous mes vœux de réussite accompagnent cette édition 2008!

Ministère des Affaires étrangères

Le ministère des Affaires étrangères et européennes

La promotion de la diversité culturelle est au cœur de la diplomatie française et le soutien à une création audiovisuelle exigeante et audacieuse y tient une place toute particulière.

Le ministère des Affaires étrangères et européennes accompagne ainsi le festival *Cinéma du Réel* depuis plusieurs années pour son travail exemplaire de sélection des meilleurs documentaires de création mondiaux et de défrichage des nouveaux talents.

Le ministère tient à saluer encore cette année la programmation ambitieuse du festival, avec les compétitions nationales et internationales bien sûr, mais aussi avec des sections qui nous invitent à réfléchir sur l'histoire du documentaire («Americana»), à nous intéresser à la richesse de la création de certaines régions du monde (l'Asie du Sud-Est) et à nous interroger sur ce qui nourrit le genre documentaire («Les figures du tourisme dans le documentaire»).

Le ministère des Affaires étrangères et européennes décernera à nouveau le Prix Louis Marcorelles à un film de production française sélectionné parmi les films français en compétition nationale et internationale. Les droits en seront acquis par le Ministère pour une diffusion dans le réseau culturel français à l'étranger et le film édité sur support DVD multilingue.

Nous adressons à l'équipe du festival tous nos vœux de succès pour cette 30^e édition.

Le Cinéma du Réel à l'étranger

Le Prix Louis Marcorelles

Chaque année, le ministère des Affaires étrangères et européennes attribue un prix à un documentaire de production française présenté dans les compétitions internationale et française du Festival. L'objectif de ce prix étant de soutenir la diffusion du documentaire français à l'étranger, le ministère des Affaires étrangères achète les droits de diffusion non-commerciale du film et assure sa promotion dans le réseau culturel à l'étranger.

Prix Louis Marcorelles 2007 : *Le Rideau de sucre* de Camila Guzmán Urzúa

Diffusion des documentaires dans le réseau culturel français.

Le ministère des Affaires étrangères et européennes contribue à la diffusion du documentaire français à l'étranger, à travers une politique d'acquisition de droits et une programmation dans le réseau culturel de films présentés en version sous-titrée. Actuellement, le ministère gère un catalogue de plus de 3000 titres, représentatif de la production la plus récente comme du patrimoine, dans des domaines divers (culture, société, sciences). Le ministère envoie ainsi chaque année plus de 20 000 copies sur tous supports (35mm, 16mm, DVD) dans le monde entier.

Contact : Direction de l'audiovisuel extérieur
Bureau du documentaire / Nathalie Streiff
Tél : + 33 1 43 17 86 49 / Fax : + 33 1 43 17 90 04
nathalie.streiff@diplomatie.gouv.fr
www.diplomatie.gouv.fr

Société civile des auteurs multimédia

Hauteur d'homme

Si l'on admet que ce par quoi le langage touche au réel c'est précisément ce qui ne peut être mis en mots, le réel est ce qui échappe au langage et ne peut être verbalisé. Le réel fait effet et c'est bien de là, de ce qui lui échappe que le langage détient pour partie sa vérité.

Il en va sans doute de même du *Cinéma du Réel*. Il nous donne à voir aussi ce qui lui échappe et c'est bien en cela qu'il est documentaire du réel.

Le réel de la locomotive entrant en gare de La Ciotat (Lumière 1895) échappait aux spectateurs.

Cependant, l'image les en effrayait tant qu'ils reculaient devant l'écran par peur d'être écrasés par la machine à vapeur pourtant muette en ce temps-là. Le réel faisait son effet et c'est ce qui donne à son cinéma, à son image, son poids de vérité.

Dans une conversation rapportée par Régis Debray (in *Medium* n° 14), Julien Gracq explique qu'il préfère l'opéra au cinéma car « Les opéras échappent au coup de vieux parce qu'ils sont protégés du réel par les conventions propres au genre ».

Le réel, en effet, est rebelle à toute convention de langage et d'image ; ce qui lui est propre c'est de se glisser entre les mots, entre les images comme la vérité dans un lapsus. Filmer le réel, au risque de prendre « un coup de vieux » c'est être à hauteur d'homme, juste et seulement à sa hauteur, pour filmer sa vérité.

Depuis trente ans *Cinéma du Réel* nous présente des documentaires de cette vérité-là et c'est bien pourquoi, depuis longtemps, la Scam le soutient fidèlement.

Cette année le festival proposera entre autres « une histoire de la vue » celle du tourisme, son réel donc, nous donnant ainsi à voir ce qui échappe à l'innocent « filmeur » poussant le paradoxe jusqu'au « Jamais vu ». Marie-Pierre Duhamel-Muller a conçu une programmation du réel où il se manifeste dans sa radicale diversité. Émerveillements et frissons assurés !

Le réel nous émerveille depuis trente ans. Bon anniversaire !

Guy Seligmann
Président
de la Scam

Conseil régional d'Île-de-France

Les spectateurs ont toujours eu besoin d'ouvrir d'autres fenêtres sur le monde que celle de la fiction. Le public curieux a soif de films exigeants qui bousculent les habitudes, de films qui échappent aux clichés et au formatage télévisuel. Le Festival international de films documentaires *Cinéma du Réel* a su accompagner cette demande en proposant des films inédits, souvent refusés par les chaînes et les distributeurs, des films coups de poings, des films courageux sur des sujets de société qui passent rarement le cap du grand écran comme par exemple cette année les migrations ou la prison.

Depuis 30 ans, le Festival international de films documentaires *Cinéma du Réel* scanne avec ambition notre époque. Il remet en question nos idées reçues sur le cinéma en proposant une programmation de référence, mêlant valeurs sûres et révélations, mixant grand public et professionnels. Même si on croyait cela difficile, l'édition 2008 sera encore plus forte que celles des années passées : pour célébrer son anniversaire, le Festival *Cinéma du Réel* a ajouté à la compétition des rétrospectives et des programmes spéciaux. Différents hommages seront également rendus pour rappeler le rôle majeur joué par le Festival.

La Région Île-de-France aime et soutient tous les genres cinématographiques, avec depuis 2005, une véritable politique en faveur de l'œuvre documentaire. Nous accompagnons toutes les manifestations qui renforcent la diversité culturelle et favorise la création. Nous ne pouvions donc pas être absents de ce grand moment de cinéma. Surtout cette année. Un anniversaire, cela se fête. La Région ne pouvait pas manquer l'occasion de dire tout son attachement à un événement majeur de la production documentaire mondiale. Alors bon anniversaire ! 2008 va fourmiller d'espoirs et de promesses. Venez nombreux souffler les bougies de la trentième édition du Festival *Cinéma du Réel* !

Jean-Paul Huchon
Président
du Conseil
régional
d'Île-de-France

Jurys et prix

Un jury composé de cinq lycéens (Lycée Sophie Germain, Paris) et du cinéaste Pierre Oscar Lévy décernera :
PRIX DES JEUNES CINÉMA DU RÉEL
 avec le soutien du Centre Pompidou et de la Mairie de Paris, doté de 2 500 €

Pierre Oscar Lévy

Né en 1955, Pierre Oscar Lévy est diplômé de l'IDHEC. Il réalise des films depuis 1982. En 1992, il réalise *Premier Convoi*. De 1986 à 1990, il participe à l'émission d'Antenne 2, *Cinéma-cinéma*. Il a conçu et réalisé *Archimède* et *Pi=3,14*, magazines scientifique et technique d'ARTE et de France 5. Il a réalisé notamment : *La Grotte Chauvet, Dialogue d'équipe, 2003*
Dans le silence de la Grotte Chauvet, 2002
La Grotte Chauvet : devant la porte (doc.), 2000
L'Ombre d'Angkor, (doc.), 1996, Le refus, (doc.) 1995
Premier convoi, (doc.) 1992 (prix du documentaire de la LICRA), Yourodivy, (doc.), 1991
Zbig chef d'orchestre, (doc.) 1990, Déminage, (cm.) 1990, L'histoire du soldat, (doc.), 1989, Le cabinet d'amateur, (cm.), 1989, Premiers mètres, (cm.), 1984
Je sais que j'ai tort...mais demandez à mes copains, ils disent la même chose, (cm), 1982 (Palme d'or du court métrage, Cannes 1983)

Un jury de bibliothécaires composé de :

Julien Farenc

Bibliothèque nationale de France (Paris)

Thierry Maillot

Bibliothèque Kateb Yacine (Grenoble)

Dominique Rousselet

Bibliothèque de Villepinte (Villepinte) et du cinéaste

Vincent Martorana

décernera :

PRIX DES BIBLIOTHÈQUES
 doté de 6 000 € par la Direction du livre et de la lecture

Vincent Martorana

Né en 1958 en Tunisie, diplômé de l'IDHEC, pensionnaire à la Villa Médicis (Rome), et lauréat d'une bourse « Villa Médicis hors les murs » aux États-Unis, a réalisé notamment : *Esperando a la Virgen, 2007* [Cinéma du Réel – 2007]. *La Dérive des continents, 2005* (fic.). *Lampedusa, 2005* (cm.). *Signes de vie, 2001* (fic.). *Moi, l'année dernière, 2000* [doc.]. *Retour en Sicile, 1998* [doc.]. *Faux frère, 1991* [fic.] *Ragazzi, 1986* [doc.]. *Ragazzo, 1983* [cm doc.]

PRIX RÉALITÉS DE L'IMMATÉRIEL
 doté de 2 500 €, par la Direction de l'architecture et du patrimoine – mission ethnologie

Le Ministère des Affaires étrangères décernera :
PRIX LOUIS MARCORELLES
 à un film de production française

Le comité de sélection du festival attribuera :
BOURSE PIERRE ET YOLANDE PERRAULT
 à un jeune cinéaste,
 dotée de 2 500 €

Jury international

International Jury

décerner

GRAND PRIX CINÉMA DU RÉEL
doté de 8 000 € par la Bpi
avec le soutien de la Procirep

PRIX INTERNATIONAL DE LA SCAM
doté de 4 600 €

PRIX DU COURT MÉTRAGE
doté de 2 500 € par la Bpi

PRIX JORIS IVENS
à une première œuvre doté de 2 500 €
par l'Association Les Amis du Cinéma du réel



Lav Diaz Cinéaste (Philippines)

Né en 1958 à Mindanao aux Philippines, il vit entre Manille et New York. Cinéaste exigeant et indépendant, il est considéré comme un des créateurs majeurs d'aujourd'hui. Ses films ont été primés dans de nombreux festivals internationaux. Il a réalisé notamment : *Kagadanan sa banwaan ning mga Engkanto*, 2007, *Heremias*, 2006. *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino*, 2005, *Batang West side*, 2002, *Hesus rebolusyonaryo*, 2002, *Burger Boys*, 1999, *Hubad sa Ilalim ng Buwan*, 1999, *Serafin Geronimo : Kriminal ng Baryo Conception*, 1998.



Françoise Etchegaray Cinéaste (France)

Née en 1951 à Fort de France, elle a travaillé comme assistante avec Jean Eustache, Pierre Zucca, François Weyergans, Jean-Luc Godard, ainsi que pour l'émission « Ciné-regards ». Elle est depuis 1984 l'assistante et la productrice exécutive de Eric Rohmer, ainsi que productrice pour la Compagnie Eric Rohmer. Elle a réalisé plusieurs documentaires et longs métrages : *La Fabrique du Conte d'été*, 2007 (avec Jean-André Fieschi). *Portrait de Philippe Garrel*, 1997 (collection Cinéastes de notre temps). *Sept en attente*, 1995-primé à Locarno et à Belfort. *La Règle du Je*, 1991 *Haute Ecole*, 1986. *Le Cahier bleu*, 1982. *Des icônes dans le Vercors*, 1980.



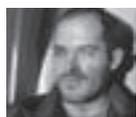
Gulya Mirzoeva Cinéaste (France) représentant la Scam

Gulya Mirzoeva est née et a grandi à Douchanbé, capitale du Tadjikistan. Après des études de lettres et de cinéma à Moscou, elle dirige la section poésie d'une revue littéraire de Douchanbé, publie des poèmes, traduit et écrit sur le cinéma. Avant de s'installer en France, elle a réalisé des documentaires et travaillé à Ostankino, première chaîne de télévision russe. Elle a réalisé notamment : *Où es-tu, Elvira ?* (avec Gisèle Rapp-Meichler), 2007. *Sept jours de la vie du Père Noël*, 2006. *Le Temps des frontières*, 2006. *Martin Gester : la passion du baroque*, 2001. *Retour à Douchanbé*, 2000. *Derrière la forêt*, 1999. *Angel*, 1992. *Shabbat*, 1991. *Dvoe (Duo)*, 1989.



Olaf Möller Critique (Allemagne)

Olaf Möller est né à Cologne en Allemagne en 1971, et y vit aujourd'hui. Son activité de critique, de sélectionneur (pour le festival de Oberhausen notamment) et de programmateur s'exerce un peu partout en Europe et aux États-Unis.



Eugenio Polgovsky Cinéaste (Mexique)

Né en 1977 à Mexico, il a étudié le cinéma et la photographie au Centro de Capacitacion Cinematografica de Mexico. Il a été lauréat d'un concours de photographies de l'Unesco en 1994. Il travaille aussi comme directeur de la photographie. Il a réalisé deux courts-métrages et un long-métrage : *Goodbye Marina*, 2001, *The Colour of his Shade*, 2003, *Tropico de Cancer*, 2004 (Prix Joris Ivens, Cinéma du Réel 2005)

Something is happening here... chantait Dylan en 1965. De cette curieuse certitude que la ballade laissait en suspens, il semblerait que les cinéastes du monde entier partagent quelques « pourquoi ? » et plus encore de « comment ? »...

Se seraient-ils donc donné le mot pour partir, si nombreux, sur d'improbables routes, à la rencontre de ces voyageurs qui sont le douloureux « sens contraire » de nos tourisimes ? Ce qui se passe, en tout cas, c'est bien ce déplacement, cette dilution des lieux et des places sous les coups de l'économie globale, cet effritement des cultures et des langages, ces ruptures d'avec l'Histoire. Du Mexique et de Moldavie, de Chine et du Sénégal, d'Asie centrale... ils partent. Et le cinéma documentaire veut raconter ces espoirs et ces déchirements, ces mémoires et ces gestes devenus fragiles, retrouver les traces, entendre les mots, rendre visibles les mécanismes et les devenir. Au contraire des programmes-conférences et des dossiers-leçons, du *sampling* généralisé des voix, des visages et des lieux où tout se perd, noyé dans les musiques au mètre de la très télévisuelle horreur du vide, les documentaristes provisoirement assemblés dans cette édition choisissent l'instabilité, l'incertitude, la recherche, ou même la perte, et le silence. Cinéma du déplacement, qui donne au spectateur, avec générosité, la liberté de chercher seul la suite des histoires interrompues.

Il sera donc aussi question du « voyage immobile » dont le cinéma a fait ses débuts, de ces images d'ailleurs et de cet « Autre » qu'il s'agirait de rencontrer. De la « vue » au *travelogue*, origines (fatalité ?) du documentaire, le tourisme, pratique majeure de nos temps, hante la prise de vue(s). Il est aujourd'hui indispensable de retrouver ces débuts un peu oubliés. Comme il l'est de voir le cinéma en incarner la critique, dans sa pratique comme dans sa relecture des images.

Histoires interrompues ou dissimulées, disions-nous : ce dont certains des plus passionnants cinéastes d'Asie du Sud-Est font la matière de leurs récits et de leurs recherches. Le grand Lav Diaz, incompréhensiblement ignoré des Français, alors que les cinéphiles allemands, italiens, néerlandais et suisses (pour ne parler que de l'Europe) l'ont approché et le suivent, déploie avec douceur et colère, patience et violence, les romans et poèmes d'un peuple, le sien, celui des Philippines. Qu'on ne l'enferme pas dans l'exotisme : ce dont il parle, avec son sens unique du cadre et de la durée, de l'inscription documentaire dans la fiction, du document et de l'entretien, c'est du divin désir de vivre et du chagrin de l'Histoire. Ce chagrin qu'évoque le titre d'un des films de son compatriote Raya Martin, jeune talent, créateur obstiné des images d'une histoire sans traces.

En Malaisie, Amir Muhammad, paraissant trouver dans ses démêlés avec la censure l'énergie de parler plus fort, raconte ce qui ne se dit pas, entre poésie épique et karaoké, enquête et mise en scène. L'Indonésien Garin Nugroho, dont le cinéma n'oublie jamais le raffinement énergique du théâtre javanais, interroge pour ses spectateurs, par les moyens de la culture qu'il partage avec eux, le devenir des promesses de l'indépendance.

Quand Dylan chantait la « ballade de l'homme mince », Shirley Clarke filmait, dans l'Amérique des années 60, ceux que la société blanche tenait à distance, aux marges de son monde. Son énergie se communiquait sans doute au jeune Jim McBride, prêt à inventer un cinéma qui ressemblerait à ses découvertes, et qui ne cesse depuis de construire son chemin dans un « système » qui n'apprend jamais assez à le voir.

Quand, en ces temps si lointains et si proches, la révolte contre la guerre (au Vietnam) et les discriminations se fit plus aigüe, les caméras 16 mm se mirent en mouvement, pour documenter, informer, dire en tous endroits, et aussi pour moquer et ébranler un régime trop sûr de n'avoir pas à changer. Elles étaient là aussi pour interroger les *movements*, exposer leurs doutes, les regarder durer ou revenir. Il était tentant de redonner au public français les films qui avaient, pour beaucoup, disparu de la distribution, ou qui n'en avaient jamais obtenu.

On ne saurait enfin évoquer ce qui « se passe » sans voir ou revoir les films que des détenus réalisent, grâce à des ateliers animés par des cinéastes, dans certaines prisons de France : écho discret et indispensable de ce dont le cinéma est capable pour combattre le tourisme des images.

C'est ainsi que se propose le 30^e festival *Cinéma du Réel*, en hommage à celles et ceux qui l'ont imaginé et qui l'ont fait durer : une invite aux spectateurs à composer leurs itinéraires dans un territoire que les formes du cinéma peuplent ensemble.

Marie-Pierre Duhamel-Muller

Directrice artistique

Compétition internationale



France **49 min** 2007 Vidéo couleur Réalisation/Image/Son **Idrissa Guiro**
Montage **Thomas Lallier** et **Idrissa Guiro** Production/Distribution **Simbad Films**



Brésil **72 min** 2007 Vidéo couleur Réalisation/Son **Julia Murat e Adario** et **Leonardo Bittencourt**
Image **Leonardo Bittencourt** Montage **Julia Murat e Adario** Production/Distribution **Taiga Films**

Barcelona ou la mort

Dans *People's War*, Robert Kramer montrait la construction d'une pirogue par des paysans vietnamiens, contribution modeste mais essentielle à la lutte contre l'impérialisme américain. Dans *Barcelona ou la mort* aussi, on construit une pirogue, de la coupe de l'arbre à la mise à l'eau. Et comme dans le film de Kramer, la pirogue est ici, au Sénégal, le symbole d'un combat et d'un peuple : celui de pêcheurs que la concurrence des chalutiers européens, japonais ou chinois, prive de leur gagne-pain et pousse à s'engager dans la voie périlleuse du transport de clandestins vers l'Espagne ; celui d'hommes risquant le tout pour le tout pour gagner l'Europe et subvenir aux besoins de leur famille. L'émigration est filmée non sous l'angle du voyage ou de l'exclusion dans le pays de destination, mais sous celui du départ, de ce qui est quitté, à commencer par des parents, des familles. Au Sénégal, on évoque les morts : fils, frères ou cousins, il n'est pas une famille qui n'ait perdu un proche dans un de ces périlleux voyages vers l'El-dorado. Deux récits courent en parallèle : celui d'un professeur revenu des États-Unis pour fonder une école et enseigner l'anglais, convaincu qu'il faut tout faire pour rester au pays, mais bien seul dans son combat ; celui d'un immigrant revenu au pays après un périple de douze jours en mer où il a failli périr, et qui s'apprête à repartir. Le candidat à l'exil écrit et lit un e-mail où il relate l'horreur de son voyage, un e-mail qui a tout de la lettre d'adieu. (Y.L.)

In *People's War*, Robert Kramer showed a pirogue being built by Vietnamese farmers, a modest but vital contribution to the fight against American imperialism. Here too, in *Barcelona ou la mort*, a pirogue is being built, from the tree-felling to its launching. As in Kramer's film, the pirogue symbolises a grassroots struggle, in Senegal... by fishermen whose livelihoods are threatened by competition from European, Japanese, and Chinese trawlers. They are driven to engage in the perilous activity of smuggling immigrants into Spain... men who risk all they have to reach Europe so as to provide for their families. Emigration is not filmed focusing on the journey or exclusion in the country of destination, but on the departure, on what is left behind, notably parents and families. In Senegal, the dead are remembered: sons, brothers or cousins. No family has escaped losing a member on one of the voyages to El Dorado. The film dovetails two stories. A teacher back from the USA to set up a school and teach English, convinced that every effort must be made to stay in the home country, but he leads a solitary fight. The other is of an immigrant back home after twelve perilous days at sea, during which he almost died, and who is getting ready to try again. The would-be emigrant writes and reads an e-mail in which he relates the horror of his journey, an e-mail that sounds much like his very last letter.

Idrissa Guiro est né au Sénégal, qu'il a quitté avec sa famille quand il avait 5 ans. À 17 ans, il entreprend un vaste tour du monde qui le mènera en Amérique du Sud, en Océanie, en Asie ainsi qu'en Afrique. À New York, il travaille à la School of the International Center of Photography. Il vit aujourd'hui à Lille où il poursuit des études à l'École Supérieure de Journalisme et s'oriente vers le documentaire. *Barcelona ou la mort* est son premier film.

Dia dos pais, de prime abord, se présente comme un *road movie* : une voiture remonte à vive allure une route vallonnée, sans s'attarder sur les paysages. Cette route l'amène dans cinq bourgades qui sont autant de villes mortes. Jadis, la culture du café avait fait la fortune de ces cités. L'architecture des vieilles demeures témoigne encore de cette splendeur passée. Mais depuis 1976, depuis que le train ne s'arrête plus, plus personne ne vient. Les fermiers sont morts, les commerces ont fermé. « Quand l'arbre était vivant, tout allait bien, mais quand l'arbre est mort, tous les enfants sont partis. » Ne sont restés que les vieux et les pauvres. Les vieux regardent les trains qui passent et ne s'arrêtent pas ; les jeunes pestent contre le prix trop élevé du bus scolaire et tuent le temps en jouant au foot. D'autres s'en remettent à Dieu et à la magie. Mais une région ne meurt jamais seule. Dans son agonie, elle emporte le monde avec elle. Pour ces ombres hors du temps, suspendues dans une durée sans action, un visiteur est une apparition. Même s'il annonce sa venue, celle-ci est inconcevable. L'un des plus beaux portraits du film, celui d'une infirmière restée auprès de sa mère malade, commence sur un quiproquo : l'une était persuadée que la réalisatrice ne viendrait pas, l'autre s'était perdue en route. Une adresse inconnue pour une rencontre impossible. C'est alors que le *road movie* bascule et nous plonge dans un univers faulknerien : un passé violent, la ruine d'une famille par son patriarche... la famille de la réalisatrice. (Y.L.)

At first sight, *Dia dos pais*, comes across as a road movie: a car speeds up a hilly road, oblivious to the landscape. The road leads through five small towns, each one like a ghost town. In the past, they had made their fortune from local coffee-growing and the architecture of the old mansions still recalls a splendour gone by. Yet, since 1976, since the train no longer stops there, no one comes to call. The farmers are dead, businesses closed. "When the tree was alive, all was well, but when the tree died, all the children left." Now only the elderly and the poor remain. The old folk watch the trains race by, while the youngsters complain about the price of the school bus and kill time playing football. Others simply trust in God and magic. Yet a region never dies alone. Its death also sweeps the world away. For these shadows, suspended in time devoid of action, a visitor is a phantom. Even an announced arrival is beyond belief. One of the finest portraits in the film, that of a nurse who has stayed on with her invalid mother, begins with a misunderstanding: one was convinced that the filmmaker would not come, the other got lost on the way. An unknown address for an impossible encounter. This is the moment the road movie takes a sharp turn and plunges us into a Faulkner-like world: a violent past, a family ruined by its patriarch... the filmmaker's family.

Dia Dos Pais Father's Day

Julia Murat e Adario est née en 1979. Diplômée de l'école de design de l'Université de Rio de Janeiro, elle a réalisé courts métrages, vidéos expérimentales et installations. *Dia dos pais* est son premier long métrage. **Leonardo Bittencourt**, né en 1981, est diplômé de l'Université catholique de la communication, et, en philosophie, de l'Université de Rio de Janeiro. Il travaille dans les domaines des arts plastiques et du cinéma : exposition à Retrato Falado (2006), à Horizonte (2007). *Dia dos pais* est son premier film. Il prépare un nouveau film, *Flamengo XVasco*.



Angleterre
14 min
2007
Vidéo couleur
Réalisation
John Smith
Image/
Montage/
Son/
Production
John Smith
Distribution
LUX



Mexique **90 min** 2007 **Vidéo couleur** Réalisation **Juan Manuel Sepúlveda** Image **Juan Manuel Sepúlveda** et **Victor Davila**
Montage **Roberto Bolado** Son **Armando Narváes** Production **Mexican Film Institute - Foprocine** Distribution **Mexican Film Institute**

Dirty Pictures

L'hôpital est un lieu privilégié pour étudier les plafonds, auxquels on ne prête guère attention dans la vie courante. Un plafond blanc est ainsi un signe clair que tout le monde va bien et vous pas du tout. Mais un plafond rose, dans un hôtel de surcroît, ne signifie pas nécessairement que la vie est de tout repos. Ici c'est même le contraire qu'il suggère : tout va bien pour vous, mais le monde autour s'écroule. À commencer par le plafond dont les dalles de placoplâtre sont prises de soubresauts intempestifs. Et la caméra dont l'objectif se sent soudain une vocation d'aspirateur. Ces petits tracas personnels ne sont rien au regard de la vue imprenable qu'offre la fenêtre : la vieille ville de Bethléem déchirée par le parcours tarabiscoté du mur érigé entre les Territoires palestiniens et Israël, la guerre. Autre hôtel : à Jérusalem-Est. Ici plus de plafond rose branlant, ni de muraille de béton sous le balcon. Mais des souvenirs plus horribles encore, plein la tête, du passage au check point entre Israël et les Territoires. (Y.L.)

Hospital is an excellent place for studying ceilings—which ordinarily attract little attention. A white ceiling clearly signals that the world is well, and you not at all. But a pink ceiling—what's more in a hotel—does not necessarily mean that life is secure. Here it even suggests just the opposite: all is fine for you, but the world around is collapsing. Starting with the ceiling, whose plaster slabs are sporadically shaken by jolts. As is the camera, with its lens suddenly taking itself for a vacuum cleaner. These small personal disturbances are nothing in light of the unparalleled view offered by the window: the old town of Bethlehem torn apart by the intricate path of the wall that was built between the Palestinian territories and Israel—war. Another hotel, another place: East Jerusalem. Here the shaky pink ceiling has disappeared, as has the horrible concrete wall below the balcony. But a headful of even more dreadful memories of the crossing at the checkpoint between Israel and the Territories.

John Smith vit et travaille à Londres. Il a développé depuis 30 ans une œuvre qui traverse les frontières entre fiction et réalité, toujours fondée sur les événements de la vie quotidienne. Beaucoup le connaissent grâce aux indispensables *Girl Chewing Gum* et *Worst Case Scenario*. Ses travaux ont fait l'objet de nombreuses rétrospectives.

La frontière entre le Mexique et l'Arizona monte un plateau qui s'étend à perte de vue. Les États-Unis ont entrepris de fermer cette terre de passage vers le rêve américain par un long mur de béton, un projet qui tient du délire despotique : l'infini ne s'enferme pas. Il s'enferme encore moins quand les épreuves qu'endurent les migrants avant d'arriver à ce point ultime, loin de les décourager, renforcent leur détermination. La frontière infinie n'est pas cette nouvelle grande muraille, mais les frontières intermédiaires, ces territoires immenses du Mexique que doivent traverser auparavant hommes, femmes et enfants du Salvador, du Honduras ou du Guatemala, mais les obstacles sans fin qu'ils rencontrent sur leur route en quête d'une vie meilleure. Juan Manuel Sepúlveda s'en est tenu aux haltes forcées de ces malheureux : la longue attente des trains, les cachettes dans les champs, les postes de police, les centres de rétention, les cliniques où les mutilés, victimes d'accidents, apprennent à vivre avec un ou deux membres en moins, la mort sous les balles des policiers. Ces haltes sont autant d'étapes d'un calvaire indéfiniment recommencé : on peut briser l'être humain, on ne détruit pas ses rêves. De ce chemin de croix, le train, hier emblème de quelques révolutions, est aujourd'hui une figure centrale. Une même image revient constamment : celle du paysage qui se découvre à l'avancée d'un train, toujours renouvelé, sans fin. Ce train de l'espoir ne mène nulle part. Sa seule destination est l'inconnu et la disparition. Une jeune fille au bord des rails se tord les mains : «Je suis seule, j'ai peur.» (Y.L.)

La Frontera infinita The Infinite Border

The frontier between Mexico and Arizona runs across a highland plain stretching as far as the eye can see. The United States have begun to close this area of crossings-over into the American dream by building a long concrete wall—a project that smacks of despotic madness, as the infinite cannot be confined. This is even more the case when the ordeals endured by the Mexican migrants to reach this frontier, far from discouraging them, actually reinforce their determination. The infinite frontier is not this large new wall, but the intermediate frontiers, the immense Mexican territories that men, women and children from Salvador, Honduras or Guatemala have to cross first... the countless obstacles that they encounter on their way to find a better life. Juan Manuel Sepúlveda only explored the forced halts of these unfortunate travellers: the long waits for trains, hiding places in the fields, police stations, detention centres, clinics where the maimed victims of accidents learn to live with one or two missing limbs, and death from police gunfire. These halts are the many stages of an eternal calvary: human beings can be broken, but their dreams cannot be destroyed. On these "stations of the cross", the train—yesterday the symbol of a few revolutions—is a central figure. The same image returns constantly: that of an endless, ever-renewed landscape unfolding as the train advances. This train of hope leads nowhere. Its only destination is the unknown and disappearance. A young girl waiting for a train wrings her hands: "I'm alone, I'm frightened."

Juan Manuel Sepúlveda est né à Pachuca (Mexique) en 1980. Diplômé du Centre d'études cinématographiques de l'Université nationale autonome du Mexique, il se tourne vers le cinéma documentaire. En 2006, il reçoit le prix Araiel du court métrage documentaire pour *Bajo la tierra*. Il dirige la société de production FraguaCine.



Belgique **43 min** 2007 Vidéo couleur Réalisation/Image/Production **Sofie Benoot**
Montage **Sofie Benoot** et **Nico Leunen** Son **Senjan Jansen**



Belgique/Tunisie
55 min
2007
Vidéo couleur
Réalisation/Image
Kamel Laaridhi
Montage
Nadia Touijer
Son
Faten Ghariani
Production
Gsara
Distribution
DISC

Fronterismo

La fin du *Pèlerin* confrontait Chaplin, évadé de Sing Sing, à un choix redoutable : passer la frontière du Mexique et recouvrer la liberté, mais perdre la femme aimée, ou rester au Texas près de son amour, et retourner au pénitencier. La peur de l'inconnu comme de la prison l'amenait à ne pas choisir et à longer la frontière mexicaine, un pas dans la liberté, un pas dans la prison, un pied de chaque côté d'une ligne invisible et d'autant plus absurde. Soixante-quinze ans après, l'absurdité administrative d'une frontière séparant en deux un territoire identique des deux côtés demeure. Elle s'est même renforcée. La clôture de la frontière entre le Mexique et les États-Unis est pour les autochtones, nantis ou misérables, une aberration, source d'un grave désordre socio-économique et d'une insécurité croissante. Cette frontière n'est pas pour eux une séparation, mais une identité. *Fronterismo* est une suite de portraits de frontaliers, typés et très différents les uns des autres, du cow-boy au *peone* et à la couturière. À chaque portrait correspond un aspect de la frontière : une ville divisée en deux où l'on aurait bien du mal à la situer, une voie de chemin de fer, une plaine aride, des falaises abruptes, les gorges du Rio Grande, une bourgade fantôme, une ligne de barbelés et de grillages couvrant l'écran... Des plans larges, amples, d'où ressortent la somptuosité et la diversité d'un paysage, la richesse et la complexité géologiques d'un territoire irréductible à la notion administrative de frontière. Filmer la frontière, ce n'est pas filmer une ligne de démarcation, un trait abstrait, mais un espace qui est d'abord un lieu de passage, c'est-à-dire un ensemble de ramifications, de liens entre une terre et les êtres. (Y.L.)

At the end of *The Pilgrim*, Chaplin, escaped from Sing Sing prison, is faced with a formidable choice: either cross the Mexican border thus regaining his freedom but losing the woman he loves, or stay in Texas near his loved one and return to the penitentiary. Fear of the unknown, like that of prison, prevents him from making a choice. He walks along the Mexican border, one foot in freedom, the other in prison, one foot on either side of a line that is invisible and thus all the more absurd. Seventy-five years on, the administrative absurdity of a border dividing a territory identical on each side still remains. It has even been reinforced. For the locals, rich or poor, the closure of the Mexican-USA border is an aberration, leading to serious socio-economic disorder and growing insecurity. For them, the border is not a separation but an identity. *Fronterismo* is a series of portraits of border folk, each with a typical look and very different from one another, from the cowboy to the *peone* and the dressmaker. Each portrait reflects an aspect of the border: a town split in two that would be hard to locate, a rail track, sheer cliffs, the Rio Grande gorges, a ghost town, a line of barbed wire and fencing filling up the screen... Ample shots reveal the landscape's impressiveness and diversity, the geological wealth and complexity of a territory that cannot be reduced to an administrative concept of 'border'. Filming the border is not filming a dividing or abstract line, but a space that is first and foremost a crossing place, a myriad of ramifications and links between a land and human beings.

Sofie Benoot est née à Bruges (Belgique) en 1986. Elle est diplômée de l'Université de Sint-Lukas à Bruxelles (Master Arts Audiovisuels, option documentaire). *Fronterismo* est son premier film.

Il en va de *Gharsallah* comme de Keyser Söje dans *Usual Suspects*. Tous en ont entendu parler, tous ont quelque anecdote terrifiante à raconter sur lui, ou vu des gens qui connaissaient des gens qui connaissaient... mais plus la légende enfle, plus le personnage reste insaisissable, irréel. À Dhibet, petit village de Tunisie, Gharsallah (« la semence de Dieu »), six ans après sa mort, reste un mystère. Bien plus, le mystère s'est fait légende. Fou errant ou prophète injuste, saint coléreux ou manipulateur patenté, éducateur ou despote, guérisseur ou charlatan, sage ou excentrique, possédé ou misanthrope, marabout redouté ou ermite caractériel, l'homme continue d'alimenter les conversations, de nourrir les récits et les fantasmes. Hommes et femmes le voient dans leurs rêves, les actes qu'on lui attribue relèvent du fantastique, du miraculeux, de l'épouvante ou de la provocation. Des conditions de naissance exceptionnelles ont réservé à Gharsallah un destin à part. Mais l'imaginaire et le réel, le flou des souvenirs et le goût du conte sont ici inextricablement liés et indémêlables. À vrai dire, la réalité de l'homme compte moins ici que la terre où il a vu le jour, et la mentalité des hommes qui l'habitent : une terre aride dominée par le mausolée que Gharsallah a construit à la fin de sa vie, un édifice refermé sur lui-même sans ouverture sur le monde extérieur, et une communauté au verbe riche, habile à traduire ses émotions, ses interrogations, ses peurs en des images puissantes, à recouvrir cette terre d'un manteau magique dont la nature l'a privée. (Y.L.)

Gharsallah is much like Keyser Söje in *Usual Suspects*. Everyone has heard of him, everyone has some terrifying story to tell about him, or seen someone who knows other people who know... but the more the legend grows, the more elusive and unreal the character becomes. In the small Tunisian village of Dhibet, Gharsallah ("God's seed") remains a mystery six years on from his death. Whether he was a wandering madman or unjust prophet, a wrathful saint or expert manipulator, a teacher or despot, a healer or charlatan, a wise man or eccentric, one possessed or a misanthropist, a dreaded marabout or disturbed hermit, the man continues to fire conversations and inspire stories and fantasies. Men and women see him in their dreams and the deeds attributed to him have a fantastic, miraculous, horrendous, or provocative dimension. The exceptional conditions of his birth set him out for a singular destiny. But here imagination and reality, the haze of memories and the liking for tales are inseparably intertwined. To be truthful, here man's reality counts for less than the land that witnessed his birth and than the mentality of its inhabitants: an arid land dominated by the mausoleum that Gharsallah built at the end of his life—a building closed in on itself with no opening onto the outside world—and a community of prolific words, skilled at translating their emotions, questioning and fears into powerful images and at covering the land with a magical cloak that nature did not provide.

**Gharsallah,
la semence de Dieu
Gharsallah,
God's Sowing**

Kamel Laaridhi est né en Tunisie. De 1990 à 1994, il étudie les mathématiques à la Faculté des sciences de Tunis et, de 1994 à 1997, le cinéma à l'Institut Maghrébin de Cinéma. Il a été assistant-opérateur de nombreux films. *Gharsallah, la semence de Dieu* est son premier film.



Suisse **75 min** 2007 Vidéo couleur Réalisation/Image Kevin Merz Montage Samir Samperisi
Son Riccardo Studer Production/Distribution Amka Film Productions



Pologne **70 min** 2007 Vidéo couleur Réalisation/Son Jacek Naglowski et Andrzej Dybczak
Image Patryk Jordanowicz Montage Jacek Naglowski Production Centrala Sp. Z o. o. Distribution Krakow Film Foundation

Glorious Exit

Dans *Kwaidan* de Masaki Kobayashi, un moine chantait si bien la bataille épique de deux clans que les fantômes de l'un et l'autre parti le requièrent pour la chanter devant leur assemblée. Il lui en coûta ses deux oreilles. Jarreth, métis, est acteur à Los Angeles quand il apprend la mort de son père au Nigéria. En tant que fils aîné, c'est à lui que revient la charge de l'organisation des funérailles. Bien qu'il ait peu connu son père et qu'il ignore tout des traditions africaines, il accepte cette mission impossible par respect précisément de ces traditions. Car ce qu'il ne mesure pas et que va lui cacher la chaleur de l'hospitalité de sa famille africaine, ce sont les enjeux sociaux de ces funérailles et la complexité des alliances qu'elles mettent en jeu. Il se retrouve ainsi au cœur d'un conflit entre deux clans où les menaces d'empoisonnement ne sont pas vaines. Le retour à ses racines confronte Jarreth à des problèmes d'autant plus redoutables qu'il en ignore les solutions. À commencer par le coût exorbitant des funérailles que personne ne peut payer et l'apprentissage d'un rituel qui ne laisse pas place à l'improvisation quand on en ignore le texte. Être acteur dans de pareilles circonstances donne de la ressource. (Y.L.)

In Masaki Kobayashi's *Kwaidan*, a monk sang so beautifully of an epic battle between two clans that their ghosts came to ask him to sing for their assembly... which cost him both ears. Jarreth, a métis, is an actor in Los Angeles when he learns his father has died in Nigeria. As the eldest son, he is responsible for arranging the funeral. Although he hardly knew his father and is unfamiliar with African customs, he accepts this impossible mission precisely out of respect for tradition. What he fails to realize and what will conceal the warmth of his African family's hospitality, are the social issues of the funeral and the complex alliances at stake. He thus finds himself at the heart of a conflict between two clans where threats of poisoning are not empty. This return to his roots brings Jarreth face to face with problems that are all the more dangerous as he has no solutions to hand. First there is the funeral's exorbitant cost that no one can pay, and then learning a ritual where there is no room for improvisation if you don't know your lines. Being an actor in these circumstances makes you resourceful.

Kevin Merz

Né en Suisse en 1978, il a étudié en 1998-1999 à l'Istituto Italiano di Fotografia puis à la Los Angeles Film School. Cameraman et réalisateur depuis 2003. Il a réalisé : *Shipwreck*, 2006, *Ghanaba*, 2005, *Sankora*, 2004, *Un Viaggio a Ginevra*, 2004, *Der Konkurs*, 2003, *Akwabaa*, 2001.

Dans le téléviseur, un homme se flatte d'avoir donné à ses administrés la volonté de vivre : le gouverneur de la Région Autonome de l'Evenka. « Le renne est aussi indispensable à l'Evenk que la voiture à l'homme civilisé. Il partage sa vie avec les rennes, il lui donne des petits noms - un fait incroyable, difficile à comprendre pour un homme civilisé. » Mais les rennes ont disparu, les Evenks ont quitté leurs tentes dans la forêt pour des maisons en rondins, avec la télévision, le rock, et la vodka. Jeunes ou vieux, hommes et femmes, ils en meurent, empoisonnés, comme les parents de Nela. Mais la vodka ne fait que détruire extérieurement des êtres déjà morts au plus profond d'eux-mêmes, parce qu'on les a privés de leur langue, de leur religion, de leurs grandes migrations pastorales, parce que la disparition de leurs chers rennes les a privés d'eux-mêmes. Nela est belle et jeune, mais veuve et dépressive. Elle est la seule à ne pas boire, mais l'hôpital la bourre de psychotropes. « C'est sans espoir. Nous avons au moins appris le mode de vie russe. » Les Evenks s'effacent, égarés, dans un double étonnement : devant le spectacle d'une terre qu'ils ne reconnaissent plus, pas même dans les célébrations folkloriques, tant elle s'est russifiée, et devant des images de leur monde d'avant la colonisation, celles d'une nature grandiose mais dont ils ont perdu jusqu'au souvenir, oubliant même que les rennes nageaient. Tout au plus reconnaissent-ils ici et là, dans les images de la propagande soviétique des années 60, des parents, des amis. (Y.L.)

On the TV screen, a man flatters himself for having given the local population the will to live: the governor of the Evenk Autonomous Area. "Reindeer are as vital to the Evenks as the car is to civilized man. He shares his life with them, gives them pet names—an incredible fact, hard to understand for a civilized man." But the reindeer have vanished, the Evenks have left their forest tents for log houses, with TV, rock music and vodka. Young and old, men and women, die from alcohol poisoning, like Nela's parents. Yet vodka merely destroys the outer shell of people already dead deep inside, as they have been starved of their language, religion and great pastoral migrations, and the disappearance of the reindeer has starved them of their souls. Nela is a young beauty, but widowed and depressive. She is one of the few not to drink, but the hospital crams her with psychoactive drugs. "It's hopeless. We've at least learnt the Russian way of life." The Evenks, now adrift, are slowly vanishing doubly bewildered, by the spectacle of a world so russified that they no longer recognise it, not even their festive traditions, and by vision of a grandiose natural world they have lost, amnesiac to the point of forgetting that reindeer can swim. At most, they recognize family and friends in odd scenes from the Soviet propaganda pictures of the '60s

Gugara

Jacek Naglowski

a étudié la philosophie, l'astronomie et le cinéma. En 2002, il écrit une pièce de théâtre *Le Goût de la vie* ainsi qu'un scénario *Catonia* d'après la bande dessinée de Wilhelm Sasnal. En 2004 il fonde, avec Agnieszka Janowska, la société Centrala, et en 2005, avec de jeunes réalisateurs polonais, l'Association Film 1, 2. *Gugara* est son premier documentaire. **Andrzej Dybczak** est né en 1978. Il est anthropologue et écrivain, son premier roman sera publié en 2008. *Gugara* est son premier documentaire.



Allemagne **88 min** 2007 **35mn couleur**. Réalisation **Volker Koepp** Image **Thomas Plenert** Montage **Béatrice Babin**
Son **Andreas Müche Niiesytka** et **Jens Pfuhrer** Production/Distribution **Vineta Film**

③警官憑甚麼撮取我們的像片？



Singapour **60 min** 2007 **Vidéo couleur** Réalisation **Tan Pin Pin** Image **Ryan Seet** Montage **Inez Ang** Son **Nigel Woodford** Production **Point Pictures**
Inscription ci-dessus : « Pourquoi la police nous prend-elle en photo ? »

Holunderblüte Elder Blossom

Annexée par la Russie après la deuxième guerre mondiale, peuplée par des colons venus de Russie ou des États Baltes, la région de Kaliningrad est aujourd'hui une enclave russe au sein de l'Union Européenne, entre la Pologne et la Lituanie. Jadis le village de Gastellovo était une foire importante pour les fermiers. Aujourd'hui, après le déclin de l'empire soviétique, c'est un village à demi éteint où la nature semble vouloir reprendre ses droits sur l'homme. Dans le film de Volker Koepp, cette terre triste, à l'abandon, oubliée de la « mère-patrie », se métamorphose en des paysages à la beauté envoûtante où les enfants, laissés à eux-mêmes, inventent, ensemble, dans les lieux désertés par leurs parents, un univers de jeux et une société utopique à la limite du fantastique, qui n'est pas sans rappeler le monde onirique des exclus du *Dodescaden* de Kurosawa. Chacun la peuple de ses rêves, telle la jeune fille sourde dont les aquarelles enchantent ses compagnons. Tous viennent y puiser l'énergie et la vitalité qui manquent tant dans le monde adulte : «... et c'était l'hiver, et une myriade d'images se réfléchissait dans le cœur et les yeux des enfants.» Cette puissance magique, cette force païenne de la terre cultivée, avec le retour du printemps, dans la cérémonie d'un mariage à laquelle les enfants s'invitent. [Y.L.]

Annexed by Russia after the Second World War, and settled by colons from Russia or the Baltic States, the Kaliningrad region is now a Russian enclave within the European Union, lying between Poland and Lithuania. Formerly, Gastellovo village was home to an important agricultural fair. Today, with the decline of the Soviet empire, the village is only half-alive and nature seems eager to regain its rights over man. In Volker Koepp's film, this sad, abandoned land, forgotten by the "motherland", is transformed into enchantingly beautiful landscapes where children, left to their own devices in the places their parents have deserted, invent a shared world of games and a Utopian society bordering on the fantastic and reminiscent of the dreamlike world of the outcasts in Kurosawa's *Dodescaden*. Each one peoples this world with their dreams, like the young deaf girl whose water-colours bewitch her companions. All of them go there to draw the energy and vitality that is so lacking in the adults' world: "... and it was winter, and myriad images were reflected in the children's hearts and eyes." With the return of spring, this magical power, the earth's pagan strength, culminates in a wedding ceremony to which the children invite themselves.

Volker Koepp

Né en 1944 à Stettin, il travaille comme documentariste à la DEFA à partir de 1970. Il réalise des dizaines de courts métrages, et des entreprises filmiques au long cours. Depuis 1992, il réalise et produit en indépendant de nombreux films. Parmi ses réalisations récentes : *Söhne*, 2007, *Dieses Jahr in Czernowitz*, 2004, *Kurische Nehrung*, 2001, *Uckermark*, 2001.

À l'origine du film, l'idée de filmer des gens attachés à rassembler une documentation sur Singapour, des personnes attachées à la ville. Film d'amour pour Singapour, qui ne se réduit pas au cliché de ses gratte-ciel. C'est aussi, avec le portrait d'un archéologue, d'un cinéaste amateur, d'un leader étudiant photographe, trois regards particuliers, l'expression de trois subjectivités si éloignées les unes des autres que l'image homogène de la cité n'y résiste pas. L'archéologue fouille des lieux oubliés de l'après-guerre, des casinos en ruine des années 50, en quête d'objets de la vie quotidienne. Pour lui, l'histoire réelle de la cité florissante se cache sous la terre, dans ses débris. Le cinéaste amateur, un médecin à la retraite, a filmé en 16 mm Singapour dans les années 50. Ses images sont aussi les premières images en couleur de Singapour. On y voit des sampans, des indigènes vivant au cœur de la forêt, des plages immenses, mais pas de ville. Le leader étudiant conserve des photos de la répression des manifestations contre la fermeture des écoles chinoises au début des années 60. Là encore, la ville est peu présente : ce que l'on remarque, c'est la violence d'un affrontement interracial, la brutalité de la répression policière envers la minorité chinoise. Si Singapour s'est développée sur une abrasion de son passé, ses mémorialistes doivent lutter avec les défaillances de leur propre mémoire. Les objets trouvés par l'archéologue parlent peu. Les étudiants des années 60, échaudés, ne tiennent pas à ce qu'on rappelle cet épisode, faussé dans l'histoire officielle : le but de ces luttes, d'une certaine façon, a été atteint. Le médecin, malade, a perdu la mémoire. Ses films, muets, s'entassent dans un capharnaüm dont il a perdu la clé. [Y.L.]

What first inspired this film was the idea of filming people with a love for gathering documentation on Singapore, people attached to the city. A love film for Singapore that goes beyond the cliché of skyscrapers. With portraits of an archaeologist, an amateur filmmaker and a student leader cum photographer, it also conveys three singular ways of seeing, and gives expression to subjectivities so different from one another that the homogeneous image of the city cannot resist. The archaeologist is digging forgotten post-war sites, ruined casinos from the '50s, searching for everyday objects. For him, the real history of this flourishing city is hidden underground, in its rubbish. The amateur filmmaker, a retired doctor, filmed the Singapore of the '50s in 16mm, and his images are also the first colour images of Singapore. They show sampans, indigenous people living deep in the forest, huge beaches, but no city. The student leader keeps photos of the crackdown on demonstrations against the closure of the Chinese schools in the early '60s. Once again, little sign of the city, but what is noticeable is the violence of an interracial clash and the police brutality against the Chinese minority. If Singapore's growth is based on the erosion of its past, its memorialists are struggling against their own lapses of memory. The objects found by the archaeologist reveal little. Students from the '60s do not relish being reminded of this episode, misrepresented by official history, as the goal of these struggles has in a sense been achieved. The ailing doctor has lost his memory. His films remain silent, piled up in a junk room to which he has lost the key.

Invisible City

Tan Pin Pin

s'est fait largement connaître à Singapour et dans d'autres pays avec son succès *Singapore GaGa*, sur les sons de Singapour, distribué de manière indépendante. Elle a aussi réalisé *Moving House*, plusieurs fois primé. Elle est diplômée en Fine Arts de la Northwestern University (États-Unis).



Autriche
10 min
2007
Vidéo couleur
Réalisation
Sasha Pirker
Image/
Montage/
Son
Sasha Pirker
Production/
Distribution
Sixpackfilm



Pologne-Danemark
27 min
2007
**Vidéo couleur et
noir et blanc**
Réalisation
Jacob Dammas
Image
**Marcin Sauter et
Kamil Plocki**
Montage
**Agnieszka
Kowalczyk et
Jacob Dammas**
Son
Stefan Thorsson
Production
**Graniza/ Andrzej
Wadja Master
School of Film**
Directing
Distribution
Graniza

John Lautner – Desert Hot Springs Motel

Une voix off continue, le désert et, tapis dans le désert, trois petits bâtiments refermés sur eux-mêmes : le Desert Hot Springs Motel dessiné par John Lautner. « Je venais de finir un roman pornographique quand je rencontrai William Burroughs... » C'est ainsi que commença une fructueuse collaboration entre le narrateur, Steven Lowe, et l'auteur de *Festin nu*. C'est aussi ainsi que commence ce court métrage qui est à la fois une belle méditation sur l'écriture et un hommage à Steven Lowe disparu l'année dernière. Steven Lowe avait racheté le Desert Hot Springs Motel et l'avait reconverti en cité d'écriture pour romanciers et scénaristes en quête d'un lieu où se retirer du bruit du monde. L'architecture de John Lautner caractérisée par une fermeture de l'intérieur à l'extérieur (« Le refuge est le besoin le plus fondamental de l'homme ») lui semblait parfaitement correspondre au besoin d'isolement et de concentration de l'écrivain. Écrire est un acte invisible – et donc infilmable – qui présuppose l'effacement du monde. Burroughs déjà, pour écrire, s'enfermait dans une pièce sombre, sans ouverture, qui avait pour tout mobilier une chaise, une table et une machine à écrire. (Y.L.)

A continuous voice-off, the desert and, hiding in the desert, three small buildings turned in on themselves: the Desert Hot Springs Motel designed by John Lautner. "Ten days after I stopped writing pornographic stories, I met William Burroughs..." This was the beginning of a fruitful collaboration between the narrator, Steven Lowe, and the author of *Naked Feast*. It is also the beginning of this short film, which is both a fine meditation on writing and a tribute to Steven Lowe, who died last year. Steven Lowe had bought the Desert Hot Springs Motel and converted it into a writing "city" for novelists and screenwriters in search of a place away from the noise of the world. John Lautner's architecture, typified by an inner and outer privacy ("Shelter is the most basic human need" according to him) seems perfect for a writer's need for isolation and concentration. Writing is an invisible—thus unfilmable—act that presupposes the evaporation of the world. When he was writing, Burroughs already shut himself away into a dark room, with no opening, the only furniture being a chair, table and typewriter.

Sasha Pirker
Née à Vienne en 1969.
Elle a étudié la linguistique et l'architecture.
Elle travaille comme artiste indépendante et organisatrice d'expositions.

Meuble massif de rangement et d'ostentation, impossible à déménager, la crédence est le miroir immuable de l'unité et de la pérennité de la famille. Toutes les bonnes familles en Allemagne et en Pologne en possédaient une. Les grands-parents maternels du réalisateur avaient aussi la leur et elle faisait leur fierté et leur joie. Mais l'Histoire est passée par là : en 1968, à la suite d'une campagne antisémite du parti communiste, la famille est chassée de Pologne, laissant derrière elle le précieux buffet. Et le symbole de la réussite bourgeoise s'est mué en blessure muette : celle de l'exil, celle de la dispersion de la famille entre Israël et le Danemark. Le destin du buffet s'est perdu dans un silence familial que le réalisateur n'a jamais réussi à lever malgré son obstination. Le voici donc parti en Pologne, contre l'avis de sa mère, sur les traces de la fameuse crédence, comptant sur les Polonais pour lui donner les réponses que sa famille lui refuse, bien décidé à retrouver le buffet et à le remporter au Danemark. Ce qui donne un film à deux temps, plein d'humour malgré la cruauté de son propos : des appels quotidiens à maman qui ne manque pas une occasion de passer un savon à son fils ; et, après de longues heures d'attente devant des portes obstinément closes, un inventaire des formes multiples de l'antisémitisme, du nom écorché aux interrogations sournoises sur la religion, en passant par les compliments ambigus. (Y.L.)

Kredens

The credenza, a massive piece of furniture for storage and display, impossible to move, is the unalterable mirror of family unity and continuity. All respectable families in Germany and Poland own one. The filmmaker's maternal grandparents also had theirs, as their pride and joy. But History came along and, in 1968, in the wake of an anti-Semitic campaign led by the Communist Party, the family was forced to leave, abandoning their precious sideboard. And this symbol of bourgeois success changed into the silent hurt of exile and the family's dispersion between Denmark and Israel. The sideboard's fate is buried under a family silence that the filmmaker has never managed to lift, despite his persistence. So, against his mother's advice, he sets off to Poland in search of the famous credenza, hoping that the Poles will furnish the answers his family withhold from him and determined to find the sideboard and bring it back to Denmark. This produces a film with a dual edge: one that is full of humour despite the cruelty of the subject matter. Daily calls to mother who never fails to give her son a telling off, and after long waits outside doors that remain obstinately closed, an inventory of the multiple forms of anti-Semitism, from the mispronounced name to the sly questioning about religion, not forgetting the backhanded compliments.

Jacob Dammas
Né en 1977 à Copenhague, enfant d'émigrés polonais, il a étudié le cinéma à l'École Andrzej Wajda de Varsovie, où il réside depuis 2005. Il a précédemment étudié le cinéma et la sociologie des médias au Danemark et au Canada. Il a co-fondé la société Graniza. Il a réalisé notamment : *Dokumenty*, 2006, *Simons Tilstand*, 2005, *Radio Karen*, 2004.



Lituanie

26 min

2007

Vidéo couleur

Réalisation

Oksana Buraja

Image/

Montage/

Son

Oksana Buraja

Production

Studija 2000



Portugal **71 min** 2007 **Vidéo couleur** Réalisation/Image/Montage **Antonio Borges Correia**
Son **Vitor Ribeiro** Production/ Distribution **Antonio Borges Correia**

Kretos Sala Crete Island

L'un danse, l'autre chante. De ces deux-là, habités par le théâtre et la force des éléments, la puissance du mythe et le lyrisme de la terre, du maître ou du disciple, de l'âme en peine ou de l'ami secourable, de Kestes ou de Gintas, on ne sait lequel est le plus fou – ou le plus poète. Kestes est lituanien. Il n'a qu'un rêve, se rendre en Crète, un rêve impossible à réaliser, que son ami s'empresse de concrétiser. Il a la solution, il l'a lui-même éprouvée. Il suffit de rêver, de rêver très fort. Et la Crète viendra, emportée par le vent, la neige et la toute-puissance des idées... Il n'y aura qu'à se baisser... Mais Kestes est un sceptique incorrigible... (Y.L.)

One dances, the other sings. Between these two, both inhabited by theatre and the forces of nature, by the power of myth and the earth's poetry, between the master and disciple, the suffering soul and the helping friend, Kestes and Gintas, it is unsure which is crazy – or a poet. Kestes' only dream is to go to Crete, an impossible dream that his friend is trying to make come true. He has the solution, one he has already tested. You only have to dream, dream very hard, and Crete will happen, swept by wind, snow and the all-powerfulness of ideas... But Kestes is an incurable sceptic...

Oksana Buraja

Née en 1972
à Vilnius, diplômée
de l'Académie
lithuanienne
de musique
et théâtre,
comédienne célèbre
et réalisatrice,
elle travaille depuis
2000 auprès
des studios Studija.
Elle a réalisé :
Sœurs
et jumelles, 2004,
Journal, 2003,
Vapna, 2002, *Mère*, 2001.

O Lar Endgame

Dans un village au nord du Portugal, une maison de retraite, la Résidence Santa Catarina. La plupart des pensionnaires sont des paysans. Il y a aussi un prêtre, un poète, une commerçante... ils sont suivis par des médecins et des psychologues. Certains font de la gymnastique avec des kinésithérapeutes. Parfois, la clinique organise des excursions. Enfin, il y a la messe, récurrente...

Mais le fonctionnement de l'institution n'est pas le propos du film. Ce parti pris est si rigoureux que le personnel, cadré en amorce ou de dos, ou encore filmé de loin, n'a ici pratiquement pas de visage.

Les courtes scènes relatives à la vie de l'établissement sont des pauses, des ponctuations, des respirations par rapport à ce qui est l'essentiel : les relations entre patients. Les vieillards de la résidence Santa Catarina ne sont pas filmés comme des malades impotents et fragiles, mais comme des personnes à part entière, qui, à ce stade ultime de la vie, réfléchissent non seulement sur leur existence, mais aussi sur le concept d'existence, le sens de la vie – et bien sûr de la mort. Et ce qui pourrait être la simple description d'une condition se transforme alors en une véritable pièce de théâtre aux dialogues savoureux et aux monologues denses, où les uns flirtent ou méditent sur leur conjoint, tandis que d'autres méditent, comme chez Bergman ou De Oliveira, sur l'amour, la solitude, l'absence, Dieu et la création littéraire. Cette dimension théâtrale est encore accentuée par la précision d'un cadre aux lignes très pures et par le soin de la mise en images : ces personnages s'adressent toujours à quelqu'un. (Y.L.)

In a village in northern Portugal, a retirement home, the Santa Catarina Residence. Most of the residents were farmers. There is also a priest, a poet, a lady shopkeeper... They are followed by doctors and psychologists. Some do gym with the physiotherapists. Sometimes, the clinic organizes outings. And then, the church mass comes round, again and again. Yet, the film's intention is not to show how the institution functions. This choice is so firmly present that the staff, filmed from behind or from a distance, are practically faceless. The short scenes of life in the home are pauses or breathing points in relation to the essential: the relationships between the patients. The old people in the Santa Catarina home are not filmed as powerless and fragile, but as people in their own right, who, at the final stage of their life, are thinking not only about their existence, but also about the concept of existence, the meaning of life—and of course about death. What could have been no more than the simple description of a human state becomes an actual play with savoury dialogues and dense monologues, where some flirt with or speak ill of their partner, while others meditate, like in Bergman or De Oliveira, on love, solitude, absence, God and literary creation. This theatrical dimension is further accentuated by a precise and watchful framing: these characters are always talking to someone.

Antonio Borges Correia

De 1989 à 1992,
a poursuivi des
études de cinéma
au Conservatoire
de Lisbonne.
Il a réalisé
récemment :
*Antes de a vida
começar*, 2005,
*Uma trilogia
do desencontro*, 2003,
Desvio 45, 2002



Inde **76 min** 2007 Vidéo couleur Réalisation/Montage Arghya Basu Image Arghya Basu et Manas Bhattacharya
Son Subhadeep Sengupta Production/Distribution Seasongray



États-Unis **18 min** 2007 Vidéo couleur Réalisation/Image/Montage Cynthia Madansky et Angelika Brudniak
Son Medianoise Production Madangel

Listener's Tale

Listener's Tale est le récit d'un triple voyage. Un voyage aux confins de l'Inde et du Tibet d'abord, au Sikkim ; un voyage dans le temps ensuite, puisqu'il s'agit de remonter le cours de l'histoire de la naissance du royaume du Sikkim et de son peuple, les Lepchas ; un voyage initiatique enfin puisque l'art (la peinture, la musique, la danse, l'architecture) et la religion (le bouddhisme) en sont des vecteurs essentiels. C'est en définitive un seul et même voyage, irréel, circulaire et majestueux, dans un enchevêtrement de matières, d'images, de couleurs, de sons, de textes et de prières, de paysages et d'objets, de traces et de dates, d'hommes, de divinités et de lieux. Le Sikkim, dans son histoire tourmentée d'alliances et de trahisons, d'invasions, de libérations et de prophéties, s'y dévoile et se dérobe, se diffracte et se célèbre. Ce conte nous vient de plusieurs sources : du vent, de la pluie, de l'humidité et de la moisissure sur les parois des montagnes, du ruissellement des torrents au fond des vallées, des chevaux de prières et des plaintes des branches, des tankas peints aujourd'hui dans les ateliers et des grandes fresques aux couleurs rongées, sur les murs des temples et des grottes, de la végétation luxuriante et des brûlis sur le site de la première capitale du royaume, de la prière des moines, des interrogations de l'historien, de la puissance protectrice de « la montagne-déesse ». Du réalisateur lui-même, enfin, au centre de cette tempête. Multiple et fragmentaire, incomplet et épique, merveilleux et sanglant, il n'a pas d'auteur, il n'existe pas lui-même. Seul celui qui l'entend peut en reconstituer le mouvement. (Y.L.)

Listener's Tale is the story of a triple journey. First, a journey in Sikkim. Next, a journey in time, tracing back the course of history from the birth of the kingdom of Sikkim and its people, the Lepchas. Finally, an initiatory journey, with art (painting, music, dance, architecture) and religion (Buddhism) as its main vectors. It is actually one and the same unreal, circular and majestic journey, within a web of materials, images, colours, sounds, texts and prayers, landscapes and objects, traces and dates, men, gods and places. With its tormented history of alliances, betrayals, invasions, liberations and prophecies, Sikkim is revealed, concealed, diffracted and celebrated. This story comes to us from various sources: the wind, rain, the humidity and mold on the mountain slopes, the babble of streams deep in the valleys and the branches' wailing, the tankas now painted in workshops, the large frescoes with eroded colours on temple and cave walls, the lush vegetation, the stubble-burning on the site of the kingdom's first capital, the monks' prayers, the historian's questions, the powerful protection of the "mountain goddess". And finally from the filmmaker himself, in the eye of this storm. Multiple and fragmentary, unfinished and epic, it has no author, it doesn't itself exist. Only someone who hears it can reconstitute its movement.

Des voix, des travellings sur des paysages. Une ville du Dakota : maisons pimpantes, *diners* un peu glauques, routes et pistes de plaine. Ce que disent les voix d'invisibles habitants, c'est justement ce qui ne se voit pas, ou ce qu'il est interdit de voir : les 150 missiles nucléaires enfouis sous terre, toujours prêts pour un conflit international. Une base de l'U.S. Air Force. Inquiets, résignés, indifférents, convaincus, habitants de la petite ville et employés de la base vivent au jour le jour sur une terre qui n'est qu'apparence. Alors, quand un gamin échappé d'un film de Gus Van Sant saute sur un trampoline, dans son jardin, on frémit de ce qui pourrait lui arriver s'il touchait terre.

Minot, nicknamed the Magic City, is the proud home of a U.S. Air Force base guarding 150 nuclear missiles buried underneath the ground in North Dakota. These weapons of mass destruction were placed here almost fifty years ago and are still aimed at Russia. *Minot, North Dakota* shows this nuclear landscape and how Minotians deal with living on top of these bombs in their backyard.

Minot, North Dakota

Cynthia Madansky, artiste, graphiste et cinéaste, travaille à New York. Elle a notamment réalisé : *We at her*, *Internal Combustion*, *Treyf*, *Past Perfect*, *Still Life*, *The PSA Project* (Cinéma du Réel 2005), *Numbers 1-15*, *Elle*, *Alex and José*.

Angelika Brudniak, cinéaste autrichienne, vit à Istanbul. Elle a notamment réalisé : *Beni Cek (Shoot Me)* et *Summertime in Vienna*. Cynthia Madansky et Angelika Brudniak, («Madangel») travaillent à un nouveau projet sur le nucléaire, *Complex 2030*, et à un documentaire sur les femmes activistes.



Russie **35 min** 2007 Vidéo couleur Réalisation **Bakur Bakuradze** et **Dmitry Mamuliya** Image **Nikolay Vavilov**
Montage **Sergey Dogorov** Production/Distribution "Salvador-D" Company



Liban
10 min
2007
Vidéo noir et blanc
Réalisation
Maher Abi Samra
Image/
Production
Maher Abi Samra
Montage
Ammar Albeik
Distribution
Muzna Al Masri

Moskva

Le quotidien d'une famille kirghize à Moscou : les travaux précaires sur les chantiers, des salaires dérisoires, le tribut des marchands de travail, le manque d'argent, les relations difficiles avec les voisins... Toute la famille vit dans une pièce de 8 m². Ces 8 m² sont son monde, un monde dont elle ne sort pas et sur lequel règne sans partage la mère. De ses trois enfants, seul le dernier travaille. Maçon, il est la seule source de revenus de la famille. La fille aide aux tâches ménagères. Son mari, blessé à la main, ne travaille pas. Le fils aîné ne trouve pas de travail. Il n'y a pas le cœur non plus : les filles sexy des publicités, les jeux et les walkmans des jeunes Moscovites lui rappellent cruellement qu'il n'est pas de ce monde. À Moscou sans y être. Le jeune homme se console en regardant des films qui sont le miroir de sa propre condition : *Le Bouc* de Fassbinder, *Rocco et ses frères* de Visconti... (Y.L.)

The daily life of a Kirghiz family in Moscow: casual labour on worksites, paltry wages, pay-offs to job-mongers, the lack of money, difficult relations with neighbours... The entire family lives in an 8m² room. These 8m² are their whole world, a world they never leave and where the mother's rule is indivisible. Only the youngest of her three children works. As a building-site mason, he provides the family's sole income. Her daughter helps with the housework, but the husband, who has a hand-injury, is unemployed. Her eldest son cannot find work. He is not too keen anyway: the sexy girls on the ads, the games and walkmans of the Muscovite youth are a cruel reminder that he doesn't belong to their world. Living in Moscow, without being there. The young man finds entertainment and comfort in the films that mirror his own plight: Fassbinder's *Der Katzelmacher*, Visconti's *Rocco e i suoi fratelli*...

Bakur Bakuradze
Diplômé du VGIK de Moscou, élève de Marlen Hutsiev, il a participé à différents succès commerciaux, avant de se tourner vers des œuvres plus personnelles.
Dmitri Mamulia
Diplômé en philosophie de l'Université de Tbilissi, il termine ses études supérieures de cinéma. Il travaille plus particulièrement le vidéo-art.

Quatre plans-séquences en noir et blanc, comme un faire-part de deuil, séparés par un noir sur les désastres de la deuxième guerre du Liban à Beyrouth, à l'été 2006. Des hommes fouillent des décombres à la recherche de corps, certains le visage couvert d'un masque à gaz ; une route, la nuit, dont le tracé a subsisté aux bombes, mais qui est bordée de ruines et de gravats ; des hommes qui chargent des cercueils dans une camionnette... Tous ces plans sont muets, troués de temps en temps par un bruit de pierres déplacées par les secours, ou de cercueils heurtés contre la porte de la camionnette. Muets comme une plainte sans fin. Le film commence par une citation de Jean Genet : « Si l'on regarde attentivement un mort, il se passe une chose curieuse, l'absence de vie dans ce corps équivalait à une absence totale de corps. » (*Quatre heures à Chatila*). Il n'y a pas de cadavres dans ces plans ni l'odeur de la mort qui n'impressionne pas, comme on sait, la pellicule, mais à la place un silence omniprésent. Beyrouth de l'extérieur, filmé du pont d'un navire de guerre étranger avec au fond, perdue dans la brume, la ville, seul plan qui ne soit pas muet. Le capitaine s'adresse par radio à son équipage pour « se préparer à évacuer nos ressortissants ». (Y.L.)

Four sequence shots in black and white, like a memorial card, separated by black on the disasters of the second Lebanese war in Beirut in summer 2006. Men, some with faces covered by gasmasks, search the ruins for bodies; a roadway at night, its outlines still visible despite the bombing, but now flanked by ruins and rubble; men loading coffins into a van... All these shots are silent, occasionally punctured by the thud of stones shifted by the relief workers or the bump of a coffin against the van door. Silent, like an endless lament. The film opens with a quote from Jean Genet: "If you look closely at a corpse, an odd phenomenon occurs: the absence of life in this body corresponds to the total absence of the body [...]" (*Four Hours in Shatila*). There are no corpses in these shots, nor a smell of death, which as we know leaves no mark on the film negative, but rather an omnipresent silence. Beirut from afar, filmed from the bridge of a foreign warship, with the town in the background, lost in the mist, the only shot that is not silent. Over the radio, the captain tells his crew to "get ready to evacuate our nationals".

Moujarad Raiha
Merely a Smell

Maher Abi Samra
Diplômé en études théâtrales de l'Université libanaise, puis en études audiovisuelles à l'Ina, il a travaillé comme photographe, écrit et réalisé plusieurs documentaires, dont *Femmes du Hezbollah*, 2000, *Rond-Point Chatila*, 2004 (Cinéma du Réel, 2005), *Mon ami*, 2003.



Roumanie **87 min** 2008 **35 mn couleur** Réalisation/Image **Thomas Ciulei** Montage **Alexandra Gulea**
Son **Marin Cazacu** Production **Europolis Film** Distribution **Ciulei Films**



Belgique - France
72 min
2008
Vidéo couleur
Réalisation
Olivier Meys
Image
Yang Jin
Sun Weiwei
Zhang Ya Xuan
Montage
Leroy Yannick
Son
Song Yuzhe
Production
Limited Adventures
Distribution
Centre
de l'Audiovisuel
(Bruxelles)

Podul de Flori Flower Bridge

«J'ai l'impression de leur voler leur jeunesse. Ils n'ont pas de temps pour jouer.» Dans cette ferme, comme dans beaucoup d'autres en Moldavie, la femme est partie travailler à l'étranger, pour combler les dettes, payer les études des enfants, réparer la maison, laissant le père seul à la maison avec les enfants. Costica Arhir met un point d'honneur à bien élever ses enfants. Il surveille leurs études, leur coupe les cheveux, leur fait la lecture et les mobilise pour les travaux de la ferme, le ménage, la cuisine. L'éloignement de la mère est pallié par une organisation collective du travail. Mais *Podul de Flori* est plus qu'une chronique de la vie en autarcie de cet homme seul avec ses enfants, au jour le jour, il est aussi un film pédagogique. Pas une de ses actions que le père n'explique à ses enfants, pas un ordre dont il ne donne les raisons. Il fait de sa vie une pièce de théâtre où les corvées se muent en jeux, et dont ses enfants sont à la fois les spectateurs et les acteurs. La mère se rappelle à sa famille de multiples façons : par l'arrivée d'un colis, par la brièveté d'une communication téléphonique, par un dessin au coin d'une porte la représentant avec une robe et un grand chapeau noirs sous un soleil flamboyant, par la durée même du film étalé sur plusieurs saisons. Parfois, Costica parle seul devant la caméra, tirant le bilan des actifs et des passifs de la journée. Le film change alors de statut et nous donne sa clé : si, pour le réalisateur, il est initialement une description émouvante de la dégradation de la situation des paysans en Moldavie, pour Costica, c'est le moyen le plus astucieux d'écrire à sa femme et de lui donner des nouvelles des siens. Le film s'inverse alors : vu par la mère, il est tout ce qui lui manque. (Y.L.)

"I feel I'm robbing them of their youth. They've got no time to play." On this farm, as in many others in Moldavia, the wife has left to work abroad, to repay debts, pay for the children's studies, repair the house... leaving the father alone. Costica Arhir stakes his honour on bringing up his children well. He supervises their studies, cuts their hair, reads to them and mobilises them for the farm work, housework and cooking. The mother's absence is offset by this collective organisation of work. But *Podul de Flori* is not just a daily chronicle of the self-sufficient life of a man with his children. It is also a pedagogical film. Not one of the father's actions goes unexplained, not one order given without a reason. He transforms his life into a theatre play, where chores become games, where his children are both actors and audience. The family has many reminders of the mother's existence: a parcel in the post, a short phone conversation, a drawing showing her in a black dress and large hat in blazing sunshine, and by the length of the film itself stretching over several seasons. Sometimes, Costica talks alone in front of the camera, listing the day's good and bad results. In these moments, the status of the film changes and gives us the key: if, for the filmmaker, it is initially a moving description of the Moldavian farmers' worsening situation, for Costica, it is the cleverest way of writing to his wife and giving her news of the family. The film then becomes a mirror: seen by the mother, it is everything she misses.

Thomas Ciulei
Né en 1965
à Bucarest, il étudie la photographie et le cinéma à New York et Munich. Il a réalisé :
Asta E, 2001,
Face Mania, 1997,
Gratian, 1995
[Cinéma du Réel 1996], *Comme un oiseau sur une barrière*, 1992.

Qianmen qian Dans les décombres

Un homme téléphone au gouvernement d'une cabine publique : il proteste avec véhémence parce que sa maison vient d'être détruite sans même qu'il ait été prévenu. On lui répond que c'est une erreur, que les ouvriers analphabètes qui viennent de la campagne ont mal lu les ordres. Les *hutong* étaient le vieux Pékin : petites maisons au fond d'une cour fermée par un mur en briques grises, rues étroites, une vie de voisinage et de petits métiers. Y vivent des petites gens, des Pékinois qui étaient une mémoire de la ville et de ses événements – non la mémoire officielle de la Cité Interdite, mais celle d'un peuple. La préparation des Jeux Olympiques leur est fatale. Les derniers *hutong* de Qianmen, au sud de la Cité interdite, disparaissent sous les coups des pelleteuses pour qu'un Pékin flambant neuf accueille les Jeux. Les expropriations sont brutales, les indemnités insuffisantes (calculées sur les prix de 2001), les protestations vaines. La police veille, la presse est absente. Les *hutong* ne sont plus qu'un amas de gravats – un paysage de ville détruite par un bombardement. De longs plans-séquences montrent la colère des habitants, leur révolte contre le montant des indemnités et la spéculation foncière, leur angoisse parce qu'ils ne savent où loger et n'ont pas l'argent nécessaire, la tristesse des relégués dans des tours de banlieue où ils ne connaissent personne, la détermination à rester jusqu'au bout : dans sa maison en ruine, une famille s'apprête à dîner à la lueur d'une chandelle tandis que les enfants font leurs devoirs. Un vieil homme interpelle les responsables du chantier : «Que viendront voir les touristes quand vous aurez détruit les *hutong* ? Des tours qu'ils ont déjà chez eux ? » Trop tard, un mur décoré «à l'ancienne» a déjà caché les ruines. (Y.L.)

A man calls the government from a phone box: he protests vehemently as his house has just been destroyed without his even being forewarned. He is told it was a mistake, that the workers, illiterate country folk, misread their instructions. The *hutong* made up old Beijing: small houses around a courtyard closed in by a grey brick wall, narrow alleys, a neighbourhood with small trades. Ordinary people, old Pekinese carrying the memory of the city—not the official memory of the Forbidden City, but the memory of a people. For them, the Olympic Games preparations are fatal. The last *hutong* of Qianmen, south of the Forbidden City, are disappearing under the excavators, so that a brand-new Beijing can welcome the Games. The expropriations are brutal, indemnities insufficient (based on 2001 house prices), protests are vain. The police keep watch, the press are nowhere to be seen. The *hutong* are nothing but rubble—a landscape of a bombed-out town. Long sequence shots show the inhabitants' anger against the low indemnities and real-estate speculation, their anguish at not having a roof over their heads, the discontent of those re-housed in suburban apartment blocks where they know no one. An old man challenges the worksite foremen: "What will the tourists come to see when you've destroyed the *hutong*? The tower blocks they already have back home?" Too late, a wall decorated "old style" already hides the ruins.

Olivier Meys
est né à Bruxelles (Belgique) en 1974. Après des études de réalisation radio et film à l'Institut des Arts de Diffusion, il réalise des reportages radiophoniques, dont la trilogie *Identité : paysan/ouvrier* (Grand prix Scam 2007). Il a réalisé en 2006 avec Liping Weng le documentaire *Vies nouvelles*. Il vit et travaille en Chine depuis 2005.



Argentine **88 min** 2007 Vidéo couleur Réalisation/Image Carlos Echeverría Montage Alejandro Brodersohn, Jose Luis Romano
Son Alexis Jorquera, Laura Linares Production Carlos Echeverría



Autriche
26 min
2007
Super 8 mm
sur 35 mm
couleur et
noir et blanc
Réalisation
Astrid Ofner
Image/
Son
Astrid Ofner
Montage
Renate
Maragh-Ablinger
et Astrid Ofner
Production/
Distribution
Sixpack Film

Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia

Dear Mara, Letters From a Trip Through Patagonia

Ces lettres sont celles d'un travailleur saisonnier à sa femme. Parti pendant six mois travailler dans les grandes fermes de Patagonie, sur la « route de la laine », il y relate son quotidien : d'interminables voyages, tassé au fond d'un bus, toujours plus loin dans une terre dénudée et glacée, à tondre des moutons et encore des moutons pour un salaire de misère, à dormir comme une bête dans une grange, l'arrogance et l'avarice des propriétaires, les ententes sur son dos entre les intermédiaires et les propriétaires. Il y décrit ses compagnons d'infortune : la plupart originaires de la province de Corrientes, l'une des plus pauvres d'Argentine ; quelques descendants des Indiens Mapuches aussi, décimés par l'armée au XIX^e siècle, faciles à bernier parce qu'ils ne savent pas lire. Cette découverte de l'immensité d'une terre et de ses paysages grandioses et inhospitaliers, de la côte aux montagnes enneigées, en passant par la reconstruction ahurissante d'un chalet suisse, est aussi un voyage dans l'histoire du peuplement de l'Argentine et de ses luttes sociales. C'est surtout un terrible constat d'échec : celui d'une immigration qui n'a pas tenu ses promesses, qui s'est soldée par un appauvrissement des familles quand elle aurait dû les enrichir, et qui pousse aujourd'hui les hommes à émigrer de nouveau dans les terres les plus reculées du pays, et sans perspective d'enrichissement. Un minibus perdu dans l'infinitude d'un paysage quasi désert, sur une route qui ne mène nulle part : c'est la désolation d'un paysage intérieur que nous décrivent ces lettres. C'est aussi la tristesse d'un visage défilé : celui de l'Argentine en ce début de siècle. (Y.L.)

Letters from a casual worker to his wife. Absent for six months to work on the large Patagonian farmsteads along the "Wool Road" he talks about his daily life: the endless journeys squeezed up in the back of a bus, travelling ever onwards into a bare, icy land to shear sheep and then more sheep for a paltry wage, sleeping in barns like an animal, the owners' arrogance and greed, agreements between owners and intermediaries at his expense. He describes his chance companions, most of whom are from Corrientes, one of the poorest Argentine provinces. There are also a few descendants of the Mapuche Indians massacred by the Argentinian army in the 19th century and, being illiterate, easy to swindle. The journey, which is also the discovery of an immense territory and grandiose but inhospitable landscapes—from the coastlands to the snowy mountains, passing by the mind-boggling reconstruction of a Swiss chalet—is a journey into the settling of Argentina and its social struggles. It is above all a terrible statement of failure, of an immigration that has not kept its promises, that has ended up impoverishing families when it should have enriched them, and which now forces people to migrate yet again into the farthest corners of the country, with no hope of betterment. A minibus lost in a limitless, almost deserted landscape on a road leading nowhere. The desolation of an inner landscape is revealed in these letters. It is also the sadness of a haggard face... the face of Argentina at the beginning of this century.

Carlos Echeverría.
Né à San Carlos de Bariloche en 1958.
Études de cinéma à Munich. Il s'installe définitivement en Argentine en 1987, et réalise jusqu'en 1996 reportages et documentaires. Réalisateur et producteur, il dirige également l'école municipale de cinéma de Bariloche depuis 1996. Il a réalisé notamment : *Pacto de silencio*, 2006, *Los chicos y la calle*, 2001.

En juillet 1920, Franz Kafka passe quatre jours à Vienne, où il retrouve Milena Jesenská. Si la relation passionnée et impossible de Kafka et de Milena nous est bien connue par *Les Lettres à Milena* et le *Journal*, ces quatre jours sont restés un secret. C'est ce vide entre les lettres qu'a cherché à combler Astrid Ofner en associant des extraits des lettres de Kafka à des images Super-8 tournées à Vienne par des amateurs ou par elle-même. Ces images tremblantes de la ville et de ses environs, des images de plans d'eau et de berges, de rues, de trains, de pique-niques dans un parc, aux couleurs passées et brumeuses ou au noir et blanc éthéré, comme si un excès de lumière soudain brûlait l'image, nous emmènent moins sur les pas imaginaires de Kafka et de Milena dans Vienne qu'elles ne retracent, dans leur ton mélancolique, dans leur tonalité crépusculaire, le mouvement de cet amour qui renonce à lui-même dans le temps même où il se déclare, le vacillement de cette paix que ronge l'angoisse, l'affaiblissement trompeur de cette nuit qui dévore l'aurore. « Ecrire des lettres, c'est se mettre nu devant les fantômes ; ils attendent ce moment avidement. Les baisers écrits ne parviennent pas à destination, les fantômes les boivent en route », écrivait Kafka à Milena. Ce sont les restes des agapes des fantômes qu'a filmé Astrid Ofner. (Y.L.)

In July 1920, Franz Kafka spent four days in Vienna, where he joined Milena Jesenská. While much is known of their passionate, impossible relationship through Kafka's *Letters to Milena* and *Diary*, these four days remain secret. It is the spaces between the letters that Astrid Ofner is trying to fill in by associating extracts from Kafka's correspondence with Super-8 images shot by amateurs in Vienna or by herself. The trembling images of the city and its surroundings—stretches of water and their banks, streets, trains, picnics in a park, either in faded, misty colours or black and ethereal white, as if a sudden excess of light was burning the image—, rather than following the imaginary footsteps of Kafka and Milena in Vienna, retrace, in a melancholy tone and twilight shades, the movement of a love that renounces itself the very moment it is declared, the wavering and anguish-ridden peace, and the deceptive dwindling of night that devours dawn. "Writing letters is like getting undressed in front of ghosts; they await this moment avidly. Written kisses do not arrive at their destination, the ghosts drink them down on the way," wrote Kafka to Milena. What Astrid Ofner films is the leftovers of this ghosts' banquet.

Sages mir Dienstag

Tell Me On Tuesday

Astrid Ofner
Réalisatrice, essayiste et comédienne (*Antigone* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, 1991-1992), elle a réalisé : *Ins Leere*, 1993, *Jetzt und alle Zeit*, 1993, *Savannah Bay*, 1989



Chine **93 min** 2007 Vidéo couleur Réalisation **Du Haibin** Image **Liu Ai'guo** Montage **Du Haibin, Mary Stephen, Zang Jiali, Fang Lei**
Son **Sun Yuanqiang** Production/Distribution **CNEX Limited**



Brésil **15 min** 2007 35 mm noir et blanc Réalisation **Afonso Nunes** Image **Roberto Saúde**
Montage **Silvia Pinheiro** Production/Distribution **Orapronobis Filmes**

À Shanghai, une écolière sous la pluie tente en vain de réparer son parapluie, avant d'y renoncer et de traverser tête baissée, au pas de course, l'avenue. Quand on a un parapluie mieux vaut se tenir dessous qu'au dehors, au centre que sur les bords. Le parapluie symbolise ici l'enrichissement phénoménal du pays dont les bénéficiaires, supposés retomber sur toute la population, en laissent en réalité un grand nombre sur le carreau, à commencer par la paysannerie, clé de voûte de la société traditionnelle. *San* relate cette ruée vers l'or en cinq tableaux correspondant aux « cinq strates » de la sociologie officielle : une usine dans la province du Guangdong, où des ouvriers et des ouvrières, payés à la pièce, produisent à la chaîne jour et nuit des parapluies pour un salaire de 800 yuans (80 euros) ; un centre commercial, dans la province du Zhejiang, où une famille généreusement indemnisée pour la vente de ses terres tient une boutique de parapluies, tandis que d'autres filles de la campagne se battent pour gagner un yuan (dix centimes) en cirant les chaussures des riches clients ; une école professionnelle à Shanghai où l'on se rue pour une formation qui ne garantit aucun emploi, tant la concurrence est rude, mais dont les frais de scolarité ruinent les familles ; une garnison de l'Armée populaire de libération où jeunes gens et jeunes filles des campagnes s'engagent, séduits par la sécurité du salaire et de l'emploi ; enfin, un village dans la province du Henan où un vieux paysan confronté à la sécheresse, voit sa récolte de blé perdue : les jeunes partis en ville reviennent de moins en moins aider aux moissons, le coût des semences, des pesticides, des machines, est devenu si élevé qu'il ne lui permet plus de subsister. (Y.L.)

In Shanghai, a schoolgirl in the rain is vainly trying to mend her umbrella, then gives up and rushes head-down across the avenue. When you have an umbrella it's better to stay under it, rather than beside it, in the middle and not to one side. Here the umbrella is a symbol of the country's phenomenal growth of wealth, the profits of which are supposed to flow down to all of its population, but which actually leave a good many out in the cold, primarily the peasant class, which is the corner stone of traditional society. *San* recounts this gold rush in five tableaux, that correspond to the "five strata" defined by official sociology: a factory in Guangdong province where male and female workers paid at piece rate, on a round-the-clock production line make umbrellas for a salary of around 800 yuan (80 euro); a shopping mall in Zhejiang province, where a family generously compensated for the sale of their land runs an umbrella shop, while other country girls struggle to earn one yuan (10 centimes) by polishing rich customers' shoes; a vocational school in Shanghai, where there is a rush to enrol for training that offers no guarantee of work, as the competition is so tough, while families ruin themselves paying the fees; a Popular Liberation Army barracks; and a village in Henan, where an old farmer is facing drought and risks losing his wheat crop: the youngsters now live in town and come back less and less to help with the harvesting, while the cost of seed, pesticides and machinery has become so high, he can no longer make ends meet.

Du Haibin

Né au Shanxi en 1972, Du Haibin a étudié l'image à l'Institut du cinéma de Pékin. Il a réalisé notamment : *Montagnes de pierre*, 2006, *Une enfance avec le cinéma*, 2004, *Beijing Minutes*, 2003, *Au pied des gratte-ciels*, 2002, *Le long des rails*, 2000.

Au Brésil, la sentinelle accompagne les agonisants dans leur passage dans l'au-delà, elle les aide à faire ce dernier pas quand le corps est trop faible, le souffle trop court pour l'accomplir. La sentinelle a de multiples visages : celui, visible, d'un chœur d'hommes et de femmes, de parents et d'amis rassemblés en prière au chevet du malade, celui d'un grand livre où sont consignés les rites et les prières, celui de pas foulant au ralenti l'herbe entre les tombes, celui d'objets rituels, de grigris réunis sur un autel, de la flamme tremblante des cierges, celui surtout, invisible et flottant, d'une puissance spirituelle, ombre et souffle errant à la surface des visages, dans les rides et les plis de la peau et que chacun cherche vainement des yeux sans le voir, tant il s'identifie au regard de la caméra. (Y.L.)

In Brazil, the vigil accompanies the dying as they cross into the other world, helping them take the final step when the body is too weak, and breath too short to take the leap. The vigil has many faces: the visible face of a choir of men and women, of family and friends gathered in prayer at invalid's bedside, that of a great book containing the rites and prayers, that of slow steps treading the grass between the gravestones, of ritual objects, of amulets laid on the altar, of the candle's quivering flame, but above all, of an invisible, floating spiritual power, shade and breath wandering over the surface of faces, over wrinkles and folds of skin, and which each of us seeks in vain without seeing it, as it has become the camera's eye.

Afonso Nunes

Né à Pernambuco en 1969, il a participé à de nombreux ateliers de cinéma. Il a réalisé notamment : *Subtracção*, 2007, *Filhos de Adão*, 2001, *Adão*, 2001.



Mexique **56 min** 2007 Vidéo couleur Réalisation/Montage **Matias Meyer** Image **Gerardo Barroso Alcalá**
Son **Alejandro de Icaza** Production **Axolote Cine** et **IMCINE** Distribution **Axolote Cine**



États-Unis **18 min** 2007 Vidéo couleur Réalisation/Image **Maryann De Leo** et **Christophe Bisson**
Montage **Flavia Fontes**, **Jeremy Stulberg** Son **Maryann De Leo** Production/Distribution **DTVD**

Wadley

Wadley commence là où finit *The Curse of the Demon (Rendez-vous avec la peur)* de Jacques Tourneur : une voie ferrée qui se perd dans la nuit et, du fond de cette nuit, une silhouette qui surgit à pas rapides. Mais pas de démon ici, juste un jeune homme chargé d'un volumineux sac à dos et pressé de quitter le bourg où il vient à peine d'arriver. Ses pas nous conduisent au terme de son voyage : un vaste plateau désertique, couvert d'épineux et de cactus, fermé à l'horizon par une sierra aux reflets mauves, surmonté d'un ciel émeraude et d'énormes nuages blancs pareils à des montagnes, loin de toute civilisation. Et là, au cœur de cette nature grandiose, enfoui dans la terre, minuscule, à peine visible, l'objet du périple, un cactus guère plus gros qu'une balle de ping-pong : le peyotl. Commence alors un deuxième voyage, nocturne et sur place, où à la monotonie du désert se substituent le grouillement de l'infiniment petit, les têtards au fond d'une mare, la danse d'un ver sur le dos d'une main, la vermine dévorant le cadavre d'une chèvre décapitée, les herbes agitées par le vent, les aboiements des coyotes, la course des chevaux, l'embrasement sanglant du ciel, une nuit de pleine lune traversée de colonnes de feu, où l'être et le cosmos fusionnent dans une même passion. *Wadley* finit là où commence *The Curse of the Demon* : un être difforme, gesticulant et hurlant, à la démarche saccadée et bancale, surgissant d'on ne sait où et semant le chaos sur son passage. [Y.L.]

Wadley begins where Jacques Tourneur's *The Curse of the Demon* finishes: a railroad that disappears into the night. And out of the depths of this night, springs a fast-paced silhouette. But no demon here, only a young man laden with a cumbersome backpack and eager to leave the town where he has only just arrived. His steps lead us to the end of his journey: a vast and deserted plateau, covered with thorn bushes and cacti, a horizon closed in by a mauve-tinted sierra, an overhanging emerald green sky and huge white mountain-like clouds, far from all civilization. There in the heart of awe-inspiring nature, buried in the ground, tiny and scarcely visible, lies the reason for this journey, a cactus barely larger than a ping-pong ball: peyotl. A second voyage then begins, in the night and on the spot, where the desert's monotony slowly gives way to a swarming of the infinitesimal, tadpoles at the bottom of a pond, a worm dancing on the back of a hand, vermin devouring the corpse of a decapitated goat, grass swaying in the wind, the barking of coyotes, horses racing, the bloodied blaze of the sky, a night with a full moon shot through by columns of fire, where soul and cosmos fuse in the same passion. *Wadley* finishes where *The Curse of the Demon* begins: a misshapen being gesticulates and screams, staggers forward joltingly, surging up from somewhere unknown and spreading chaos as it passes.

Matias Meyer

Né à Perpignan en 1979, il vit au Mexique depuis 1987. Il a étudié le cinéma à Paris, puis la photographie au Mexique. Il a été l'assistant de Paul Leduc et Arturo Ripstein. Il a terminé ses études au Centro de Capacitación Cinematográfica de Mexico en 2006. Il a réalisé notamment : *Moros y cristianos*, 2007, *Verde*, 2006, *El Pasajero*, 2004.

Une longue route à travers des paysages enneigés, ponctuée par des barrages militaires. Un jeune homme revient sur les traces de son enfance, dans le HLM où il vivait le jour de la catastrophe, où il n'est jamais revenu depuis et où il ne reviendra pas. Dans cet immeuble désert, aux murs décrépits, les souvenirs affluent, que nourrissent l'affiche chérie d'un cheval blanc, un cuisinier dessiné sur une vitre, un petit ballon - trop intenses pour que les mots puissent les dire. Un paysage blanc, gris, vert, bleu, désolé, désert, des barres d'immeubles d'une tristesse infinie, et, bien visible depuis les fenêtres, la masse sombre du réacteur nucléaire de Tchernobyl. L'espace est sinistre, mais il a pour le jeune homme les couleurs d'un paradis perdu dont il n'admet pas la perte, se cramponnant à sa balle comme « Citizen » Kane à son « Rosebud ». [Y.L.]

White Horse

A long road crossing snowy landscapes, interrupted by army checkpoints. A young man returns to the traces of his childhood, to the block of council flats where he was living the day of the disaster, where he had never returned and will never return. In the deserted building, with crumbling walls, memories come flooding back, amplified by the beloved poster of a white horse, a cooker drawn on a window, a little ball—too intense to put into words. A landscape white, grey, green, blue, desolate, deserted, the infinitely dismal apartment blocks, and from the window, a clear view of the dark mass of Chernobyl's nuclear reactor, the area is sinister, but for the young man, it holds the colours of a lost paradise, whose loss he cannot accept, clinging to his ball like "Citizen" Kane to his "Rosebud".

Maryann De Leo

Née à Brooklyn en 1952, elle a réalisé de nombreux documentaires pour NBC et HBO, dont *Bellevue Inside Out* (2001). Elle est aussi photographe. Elle a créé en 1994 sa compagnie Downtown TV Documentaries. **Christophe Bisson** est peintre. *White Horse* est son premier film.



Allemagne **60 min** 2007 Vidéo couleur Réalisation Gerd Kroske Image Susanne Schüle Montage Karin Gerda Schöning
Son Fritz Hartthaler Production Realistfilm Distribution Deckert Distribution



France **20 min** 2007 Vidéo noir et blanc Réalisation/Image/Montage Manon Ott Son Grégory Cohen
Production Université d'Evry/ Master Image et société

Wolfgang «Wolli» Köhler est un personnage fassbindérien. Transfuge de l'Allemagne de l'Est, hier propriétaire d'un cinéma porno et d'un bordel, citant volontiers Marx et Lénine, «maquereau bolchevique» comme il se définit lui-même, aujourd'hui poète et peintre, il est une de ces figures atypiques du miracle économique allemand qu'affectionnait l'auteur de *Lola*. Ne manque même pas dans son parcours l'épisode du fonctionnaire amoureux d'une fille et décidé à la remettre sur le droit chemin.

C'est *Portrait of Jason* qu'évoque Gerd Kroske à propos de son film. Si son film est plus découpé, on y retrouve ce même talent d'acteur et ce même esprit dissocié qui, hier, firent le succès du Jason filmé par Shirley Clarke. Tourné pendant un jour et une nuit dans son petit appartement de la banlieue de Hambourg, avec sa femme, Linda, convertie à l'ésotérisme, Wolli raconte avec verve les étapes pittoresques et sordides de son irrésistible ascension, les choix qui ont présidé à sa destinée, du refus de l'armée au rejet du capitalisme, des femmes à la prévoyance thésaurisatrice. Si la société voit en lui un maquereau, lui se préfère en esprit libre et indépendant, en père soucieux de l'avenir de ses «filles», bref en bienfaiteur de l'humanité, dispensateur de bonheur quand d'autres établissent leur honorabilité sur le commerce des armes ou des produits alimentaires trafiqués. En somme, un homme heureux. (Y.L.)

Wolfgang "Wolli" Köhler is a Fassbinder-like character. A refugee from East Germany—yesterday, a porn cinema owner and brothel manager, quoting readily from Marx and Lenin, he defines himself as "a Bolshevik pimp", and today, a poet and painter—he is one of the atypical figures of the German economic miracle much appreciated by the author of *Lola*. His life course even includes the famous episode of the civil servant in love with a prostitute who is determinedly to set her on the right path. When talking of his film, Gerd Kroske refers to *Portrait of Jason*. We find here the same acting talent and the same distant approach that previously made Shirley Clarke's Jason a success. Filmed over one day and night in his tiny apartment in the Hamburg suburbs, together with his wife Linda, who has converted to esotericism, Wolli recounts with brio the picturesque and sordid steps in his unstoppable ascension, and the choices that ruled his destiny... from his refusal of the army to the rejection of capitalism, from women to his money hoarding foresight. If society sees him as a pimp, he prefers to see himself as a free and independent spirit, a father who worries about his "girls'" future, in short, a benefactor for humankind, someone who hands out happiness whilst others stake their honour on trading arms or illegal food products. In a nutshell, a happy man.

Gerd Kroske.
Né à Dessau (ex-RDA) en 1958, ouvrier puis étudiant en arts, il entre au studio DEFA en 1987. Il réalise des documentaires depuis 1989. Il a réalisé notamment : *Kerhaus Wieder*, 2006, *Autobahn Ost*, 2004, *Der Boxprinz*, 2002, *Kehrein kehraus*, 1997, *Bahnhof Brest*, 1994, *Leipzig im Herbst*, 1990.

Exilée en France, Yu, une jeune infirmière birmane, a entrepris des démarches auprès de l'OFPPRA (Office Français de Protection des Réfugiés et des Apatrides) pour obtenir le statut de réfugiée. Dans l'attente de la décision de l'OFPPRA, elle vit dans la peur, peur d'un retour en Birmanie, où elle craint la prison, peur d'un refus de sa demande d'asile, peur de la précarité dans laquelle elle survit aujourd'hui. Si la France est une terre d'asile riche d'espérances, elle tient peu ses promesses : les publicités du métro et les émissions de télévision exaltant la femme moderne, dynamique et gagnante, offrent moins des horizons nouveaux à la jeune exilée qu'elles ne creusent la distance entre leur univers et sa situation réelle, qu'elles n'opposent à son désir d'intégration une barrière infranchissable. Yu au fil des jours voit son monde se rétrécir. La Birmanie s'éloigne sans que la France ne se rapproche. Les ponts coupés avec l'une n'ouvrent pas les grilles de l'autre.

Contre l'adversité, Yu dispose de peu de moyens, mais précieux : une association qui l'aide dans la constitution de son dossier, la bénédiction d'un bonze, une pochette porte-bonheur contenant un échantillon de la robe du moine de son village et un médaillon représentant un lion, symbole de son jour de naissance. (Y.L.)

Exiled to France, Yu, a young Burmese nurse, has applied to the French Office for the Protection of Refugees and Stateless Persons for refugee status. Waiting for the decision, she lives in fear... she is fearful of returning to Burma where she risks jail, fearful that her application will be refused, fearful for her currently precarious situation. Although France is a land of shelter, full of hopes, it scarcely keeps its promises: metro billboards and television glorifying the dynamic image of modern alpha woman narrow down the young exile's horizons, as they deepen the divide between their world and her actual situation and oppose an insurmountable barrier to her desire to assimilate.

As time goes by, Yu sees her world shrinking. Burma is receding but France is no nearer. Cutting ties with home does not suffice to open the gates of France. Against adversity, Yu has few, but precious means: an association that helps her to put together her dossier, the blessing of a bonze, a lucky-charm bag containing the snippet of the robe of a monk from her village and a medallion bearing the image of a lion, the emblem of her birth date.

Yu

Manon Ott.
Photographe et documentariste, Manon Ott est diplômée du Master « Image et société » d'Evry, co-fondatrice du collectif « Les yeux dans le monde ».

Sélection française



52 min
2007
Vidéo, couleur
Réalisation
Anna Zisman
Image
Gertrude Baillot
Montage
Claire Delannoy
Son
Benjamin Laurent
Production/
Distribution
Avenue B
Productions



85 min 2007 **Vidéo couleur** Réalisation/Image **Pierre Boccanfuso** Montage **Monique Dartonne**
Production **Gédéon programmes**

C'est beau les vacances !

« On dit que c'est le plus beau métier du monde, d'accord, mais l'hiver, quand il fait froid et qu'on a les pieds dans la boue, c'est pas toujours l'extase ! » Maryse n'aime pas le travail de la terre, ni la vie isolée qu'il implique. Alors, pour faire venir la ville à la campagne, elle a ouvert un gîte. Pour voir du monde et un peu le monde. Pour s'évader tout en restant sur place. L'accueil des estivants se prépare par un rituel immuable : des fleurs sur la descente de lit et sur la table de nuit, une pensée bucolique sur l'ardoise au mur, une bouteille de cidre et un panier de friandises sur la table du séjour, autant d'offrandes au dieu de l'hospitalité pour chasser les peurs du « premier contact ». À chaque famille, Maryse sert le même plat : la transformation de la grange en gîte, la cheminée ancienne, les sites à visiter, cimetière américain ou Mont Saint-Michel, et une invitation à venir prendre l'apéritif local, le pommeau, au cours duquel on racontera invariablement les mêmes anecdotes. La répétition des scènes, des gestes et des mots sont éminemment comiques, mais le burlesque ici (comme tout bon burlesque) surfe sur un fond tragique : la soupe familiale, loin de sortir Maryse de son ennui, ne fait que l'y plonger un peu plus. Sous sa fenêtre, il y a toujours le méandre pré à l'herbe humide et à la barrière entrouverte, avec son ruisseau bruyant et ses nuances dans les verts au gré de la brume qu'elle aime tant. Un petit coin de terre immuable et paisible, l'histoire de toute une vie entre deux nuances de vert. (Y.L.)

"They say it's the best job in the world, right, but in winter, when it's cold and your feet are in the mud, it's not always bliss!" Maryse dislikes farm work, and the isolated life that goes with it. So, to draw the town to the countryside, she has opened a holiday cottage. To see people and a bit of the world. As an escape, while staying put. Preparing to welcome the holidaymakers is a steadfast ritual: flowers on the bedside mat and table, a bucolic proverb on the wall, a bottle of cider and a basket of delicacies on the lounge table... all offerings to the god of hospitality so as to fend off the anxiety of "first meetings". Maryse dishes out the same menu to each family: the barn's conversion, the old chimney place, the sights to see, the US cemetery or the Mont Saint-Michel, and an invitation to taste the local aperitif, *pommeau*, during which the same anecdotes are invariably told. The repeated scenes, gestures and words are highly comic, but here the burlesque (as good burlesque should be) surfs on a tragic undercurrent: the family soup, rather than nudging Maryse out of her boredom, drags her down a little more. Under her window, there is still the same damp meadow with the half-opened gate and its noisy stream, and the shades of green changing in the mist she dearly loves. A small patch of land, changeless and peaceful, the story of a life spent between two shades of green.

Anne Zisman
est née en 1966.
D'abord journaliste,
puis chercheur en
anthropologie
contemporaine, elle
évolue tout naturelle-
ment vers le cinéma
documentaire.
*Rien n'a changé, j'ai
tout revu*, 13', 2007.
Scénariste du film
À côté, 92', réalisé
par S. Mercurio, Prix
du Film français et
Prix du Public au
Festival EntreVues
2007 (Belfort), 2006.
C'est simple, non ?,
29', 2004.

Dans l'île de Palawan, aux Philippines, une communauté indigène des montagnes a bien du mal à préserver ses traditions de l'influence moderne des Visayas, venus des îles voisines. Les Visayas tiennent l'administration de l'île et son commerce, ils lorgnent les terres fertiles de Palawan. Face à cette « invasion », Medsinu, nouveau chamane de la communauté palawan, peine à se faire entendre des jeunes générations que la ville attire. À commencer par son neveu, Issad, un mari volage qu'il a fallu remettre au pas et qui, à présent qu'il est tombé malade, n'a qu'une idée : se faire soigner dans l'hôpital « étranger » d'où, dit-on, on ne reviendrait que les pieds devant. Issad veut bien respecter la coutume, il a d'ailleurs racheté des terres que son père avait vendues aux Visayas. Mais il souffre trop pour respecter les interdits de son oncle. Et puis le monde moderne ne semble pas si noir que ça, quand il fait miroiter un emploi et un revenu stables, une carrière dans la police municipale avec un bel uniforme noir. Et quand il prend le visage du Capitaine, un homme jeune et plein d'avenir, proche de ses subordonnés. Le Capitaine a de grands projets pour le district (interdire l'ivresse publique) et pour lui-même (ouvrir un karaoké où la bière coulera à flots). Le Capitaine est à moitié palawan : les Palawans ont donc leur place dans le monde des Visayas. Si entre Medsinu et le Capitaine, l'ancien et le nouveau, le cœur d'Issad ne balance pas, sa raison, elle, trébuche. (Y.L.)

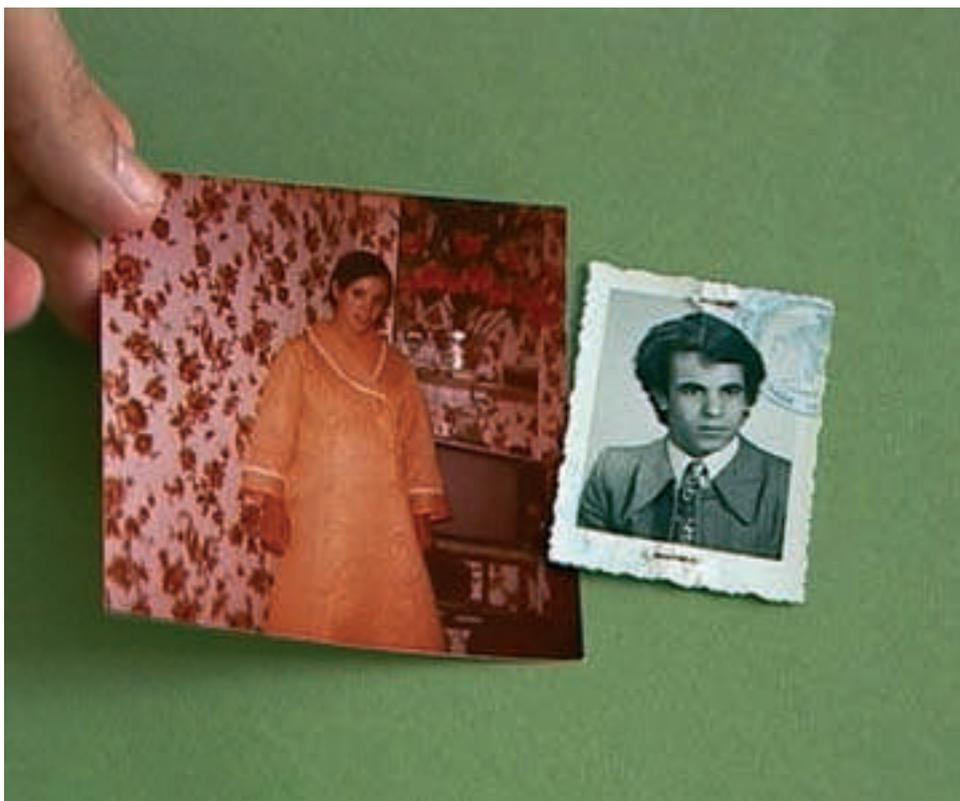
On Palawan Island in the Philippines, an indigenous mountain community is struggling to save its traditions from the onslaught of the modern world, embodied by the "Visaya", their cousins from a neighbouring island who are now settled in the Palawan coastal areas. The Visaya already have administrative and commercial control of the island, and now are eyeing its fertile lands. Faced with this "invasion", Medsinu, the community's new shaman, finds it hard to make himself heard by the younger generations, attracted by town life. First, his nephew Issad, a fickle but now chastened husband who has fallen ill, has just one idea in mind: to get treated at the "foreign" hospital, from where, rumour has it, you only leave feet first. Issad is not against tradition, and has even bought back the lands his father had sold to the Visaya. But his suffering is too great to respect the taboos laid down by his uncle. After all, the modern world doesn't look that black, offering as it does a stable job and income, a career in the local police force with a smart black uniform. Especially when it takes on the face of the Captain, a promising young man, close to his subordinates. The Captain has grand designs for the district (banning public drunkenness), and for himself (opening a karaoke serving rivers of beer). The Captain is half Palawan, proving that the Palawan have a place in the Visaya world. If Issad's heart does not hesitate between Medsinu and the Captain, his reason is definitely faltering.

Le Chamane, son neveu et le capitaine

Pierre Boccanfuso
est d'abord monteur
pour Luc-Henri Fage
puis assistant-
réalisateur
pour Chris Hook.
Il a réalisé :
*1000 enfants pour
l'an 2000*, 1999,
*Les Deux Fils du
Chaman*, 1994/1998.



47 min 2007 Vidéo couleur Réalisation/Image/Production **Guillaume Bordier**
Montage **Saul Mémeteau** et **Guillaume Bordier** Son **Christophe Dauder**



France
20 min
2007
Vidéo couleur
Réalisation/
Image/
Montage/
Production
Benjamin Serero
Dublin Films

De Herat, « Perle du Khorassan », haut lieu de la Route de la Soie, objet de toutes les convoitises, hier comme aujourd'hui, *L'Empreinte* choisit de ne nous montrer que l'aspect le moins exotique, mais aussi le plus vivant : la pression du travail sur les hommes dans une boulangerie. Hors de ce lieu clos qu'est la boulangerie, pas d'image, seulement des bruits, le vrombissement des motos, le ronronnement des voitures, les inévitables coups de klaxon, des rires d'enfants... Rien du dehors ne vient perturber le rythme effréné du travail, pas même les allées et venues des clients. La boulangerie, ici, n'est pas un commerce, mais un centre de production vétuste aux murs verts, roses ou bleus, une petite usine fermée sur son activité et qui impose son rythme, sa respiration et ses cadences, aux hommes qui y vivent comme à la caméra. Si les phases s'enchaînent, du pétrissage au façonnage et à la cuisson, si les gestes se répondent d'un poste à l'autre, chacun en même temps est enfermé dans la répétition de son geste, replié sur soi, si bien qu'à l'enfermement de la boulangerie sur elle-même répond un deuxième enfermement des boulangers sur eux-mêmes. Même les pauses ne les rassemblent pas : chacun semble perdu dans ses pensées, l'un prise du *naswar*, qui apporte l'ivresse et le plaisir, un autre savoure son thé. Les quelques mots qu'ils échangent alors concernent surtout le réalisateur et ce pays si lointain, si différent, d'où il vient. Le hors-champ, pour eux, ce n'est pas Herat et au-delà, l'Afghanistan, mais la France et nous, les spectateurs. (Y.L.)

Of Herat, "the Pearl of Khorassan", one of the Silk Road's chief cities and much coveted today as in the past, *L'Empreinte* chooses to show us the city's less exotic, but also livelier side: the pressure of work on men in a bakery. Outside the bakery's closed interior, not a single image, only sounds... the roar of motorbikes, the purring of cars, the inevitable hooting of horns, children's laughter... Nothing from outside perturbs the frantic rhythm of work, not even the customers' comings and goings. Here, the bakery is not a shop but a dilapidated production centre with green, pink and blue walls, a small factory absorbed by its own activity, imposing its rhythm, its respiration and its pace on the men who live there, as well as on the camera. Although production is chained, from the kneading to the shaping and then the baking, although gestures follow on from one work station to another, still, each is turned in on himself, a prisoner of his own repeated gesture, so much so that the bakery's self confinement is echoed in the bakers' own. Even their breaks fail to bring them together: each seems lost in his own thoughts, one chews *naswar*, which procures inebriation and pleasure, another savours his tea. The few words they exchange are mainly about the filmmaker and his home country, so far away, so different. For them, what is "off screen" is not Herat and beyond, Afghanistan, but France and us, the viewers.

Guillaume Bordier
est né en 1978.
En 2004,
après plusieurs
mois passés
en Afghanistan, il
tourne son premier
film : *J'ai pas tué
Saddam!*, 2005.
Projet en cours :
portrait d'un homme
vivant seul dans un
château et un essai
sur la frontière
au cours d'une
traversée de l'Asie.

Court métrage réalisé par une classe dans un lycée professionnel, *En France* nous montre par le menu combien les photos d'identité, les passeports, *a fortiori* les tests ADN, constituent un processus d'identification par négation des personnes. Le principe de ce film est simple : une table sur laquelle sont posés quelques objets auxquels tiennent les élèves, des photos en noir et blanc ou couleurs, anciennes ou récentes, de parents, d'amis, de fêtes familiales, de la première voiture, un cahier mêlant écrits, photos, dessins, cartes et lettres de proches, des dessins inspirés de la calligraphie, un carnet scolaire, le contenu d'un sac à main, une brosse à cheveux, un petit miroir, un stick, un passeport, des plans d'une maison au pays, d'un appartement ici, etc. - des objets disparates riches d'une histoire intime, parfois dramatique, déposée en eux et qu'ils dissimulent tout en la perpétuant. Tous ces enfants sont issus de l'immigration, mais le monde qu'ils portent en eux n'est pas géographique, ce n'est pas davantage le produit d'une double culture, c'est une coquille fragile de souvenirs qu'ils habitent et qui les relie au monde. (Y.L.)

A short film made by a class from a vocational high school, *En France* sets out the menu, should it be necessary, of the extent to which ID photos, passports, and a fortiori DNA tests, are a form of identification through negation of the individuals. The idea behind the film is simple: a table laid out with the pupils' treasured objects ... recent or not so recent photos, in colour or black and white, of parents, friends, family celebrations, a first car, a notebook with texts, photos, drawings, postcards, letters from dear ones, drawings inspired by calligraphy, a school report book, the contents of a handbag, a hairbrush, a small mirror, makeup, a passport, plans of a house in the home country, a flat here, etc. A medley of objects reflecting a rich personal, and sometimes dramatic, history, deposited inside them and which they hide away while carrying it on. These children are all from immigrant backgrounds, but their world within is not geographical, neither is it the result of a double culture, it is a fragile shell of memories, which they inhabit and which links them to the world.

Benjamin Serero
est né en 1975. Il est
diplômé du départe-
ment image de la
Femis (2000). Depuis
2002, il encadre des
ateliers de réalisa-
tion documentaire,
notamment avec
le lycée profes-
sionnel Edmond
Rostand (Paris). Il a
réalisé deux films :
En France, 2007 et
*Je me marie tu te
maries*, 2005, et,
indépendamment
des ateliers, *Mer-
credi*, fiction, 2007,
*Il y a longtemps
que je t'aime*, 2007,
*Les cheveux
blancs*, 2005,
La Retraite, 2003
[« Brouillon
d'un rêve » Scam]



France **80 min** 2007 Vidéo couleur Réalisation/Image/Montage/Son Sylvain Bouttet
Production Aligal Production, France 3 Ouest Distribution Aligal Production



62 min
2007
Vidéo couleur
Réalisation/Son
François-Xavier
Drouet
et Boris Carré
Image
Bartek Woznika
Montage
Agnès Bruckert
Production
Superlux

A Guingamp, le quotidien d'un centre médico-social : femmes battues, SDF, toxicomanes, chômeurs, enfants placés, entretiens, dossiers, thérapies de groupes, aide juridique, réunions de bilan... La maladie, les problèmes de famille, les difficultés financières, la dépression, la solitude conjuguent leurs nuisances pour détruire les personnes et leur interdire toute possibilité de réinsertion. La tâche semble insurmontable. Et elle l'est d'une certaine façon, tant on sent ici, dans le statisme des situations, l'immobilisme de la société. Le seul moment de délivrance vient d'une intervention extérieure, imprévue, une femme soudain joyeuse parce qu'elle a rencontré l'amour et pu par la même occasion quitter son mari. Pour le reste, il faut avoir un moral de sage. Malgré les obstacles et les handicaps, les échecs et les doutes, le personnel s'accroche, se bat, conseille, réconforte et trouve même parfois, au milieu de ce grand désordre et de tant de détresse, l'occasion de rire. Car de l'humour aussi, il en faut. Sur le fronton de ce « Centre Médico-Social », la lettre C est tombée. Le bâtiment est sombre et ne paie pas de mine, comme s'il fallait le rendre le moins visible possible. À l'intérieur par contre, pas la moindre ombre, pas la moindre décoration, des cloisons nues et une lumière crue, écrasante, si dure qu'elle flashe les visages, même si on les filme en gros plan, le seul cadre permis ici, comme si la société ne concevait l'octroi de son aide à ceux qui la sollicitent qu'en leur retirant préalablement leur dernier bien : un miroir où ils pourraient s'aimer. (Y.L.)

In Guingamp, the daily life of a medical and social center: abused women, the homeless, drug addicts, the unemployed, foster children, interviews, files, group therapy, legal aid, appraisal meetings... Sickness, family problems, financial hardship, depression and solitude combine their ills to destroy people and banish any chance of their rehabilitation. The task seems insurmountable. And in a certain way, it is, as we can't help but feel all the weight of society's inertia in these paralyzing situations. The only moment of relief comes from the outside, unexpectedly: a woman is suddenly joyful as she has found love, and the courage to leave her husband. Despite the obstacles and handicaps, the failures and doubts, the staff persevere, fight, advise, comfort and sometimes, amidst all the disorder and so much distress, even find the chance to laugh. The "C" has fallen off the outside sign, "Social-Medical Centre". The building is dark and nondescript, as if it had to be made as invisible as possible. Inside, however, not the slightest shadow, the slightest decoration, bare walls and a harsh, overpowering light, so strong that it flashes faces, even in close-ups, the only frame allowed here... as if society could only image giving its help to those who ask for it by taking away from them their last possession: a mirror in which they could love themselves.

Sylvain Bouttet

est né en 1960. Photographe et cinéaste, il a réalisé : *Aux portes de l'Arse*, 2006, *Un homme à la mer*, 2005, *Sacha et l'acteur*, 2004, *Ça tourne à la campagne*, 2004, *Quand on est mort, c'est pour combien de dodos ?*, 2003, *Le Regard de Natacha*, 2002, *Vies en chantier*, 2001, *Planète zanzan*, 2001, *Un jour la rue*, 1999, *Au piano*, Didier Squiban, 1999, *Café bouillu*, 1996

Dans un hôtel au décor surchargé de la région parisienne, les élèves d'une classe préparatoire se préparent à l'épreuve décisive des concours d'entrée en école de commerce : l'entretien de personnalité. Ces trois jours d'entraînement intensif sont moins un enseignement qu'une mise en condition qui tient autant des aboiements de l'adjudant que de la méthode Coué. L'initiation ici se transforme en son contraire : la transmission on ne peut plus à ras de terre d'un dogme (l'appât du gain) et un passage en règle sous les fourches caudines (« Si vous voulez vendre, commencez par vous vendre vous-mêmes ! »). Si les professeurs exigent de chacun qu'il s'affirme avec force, ce n'est qu'afin de mieux rentrer dans le moule. Le « battant » de demain apprend ici à se déposséder de lui-même pour mieux répondre au profil de l'entreprise, à mépriser en lui tout ce qui n'est pas susceptible d'intéresser son patron de demain. Tout discours managérial contient sa propre critique : à force d'être trop confiant, il finit par tomber le masque. (Y.L.)

In an over-decorated hotel in the Paris area, students from post-baccalauréat prep course are preparing for the final stage of business school entrance exams: the individual interview. These three days of intensive training resemble less a learning process than a fitness course that relies as much on the sergeant's barking as on methods of autosuggestion. Here, initiation changes into its contrary: transmission of a dogma (the lure of gain) and root-and-branch submission ("If you want to sell, then begin by selling yourself!") If the teachers demand forceful self-assertion from each one, it is only to ensure a better fit into the mould. Here, tomorrow's "fighters" learn to dispossess themselves to match a corporate profile more closely, to despise in themselves everything that is unlikely to interest a future boss. All managerial discourse bears the seeds of its own critique: by dint of excessive confidence, it eventually lets drop its mask.

L'Initiation

François-Xavier Drouet

est né en Normandie en 1979. Étudiant en sciences politiques et en anthropologie. Suit, en 2004, le Master de réalisation de documentaire de création de Grenoble 3/Lussas. Il a réalisé : *Tchado*, 2007, *Acouphènes*, 2004.

Boris Carré est né à Paris en 1979. Il intègre en 2006 le Master de réalisation de documentaire de création de Grenoble 3/ Lussas. *L'initiation* est son premier film.



45 min 2008 Vidéo couleur Réalisation Khady Sylla et Charlie van Damme Image Charlie van Damme Montage Emmanuelle Baude
Son Gwenn Nicolay Production Athénaise, Karoninka Sénégal Distribution Athénaise



7 min 2007 Vidéo couleur Réalisation/Image/Montage Alix Didrich
Production/Distribution Zadig Productions

Le Monologue de la muette

La muette, c'est la bonne, personnage nouveau à Dakar. Corvéable et révoqué à merci, souffredouleur de patrons capricieux, soumise à toutes les pressions, à toutes les menaces, à tous les arbitrages, sans défense, sans droits, condamnée à obtempérer et à se taire, la bonne cristallise les aberrations de la transformation de la société sénégalaise, les contradictions de la mondialisation : la chosification de l'être humain, une précarité d'emploi source d'angoisse et de douleur, des villages qui se dépeuplent de leur jeunesse, des femmes qui travaillent à la place d'hommes devenus incapables de nourrir leur famille, une croissance exemplaire et une population qui ne cesse de s'appauvrir. « Ce que je ne fais pas à autrui, je ne veux pas qu'on me le fasse. Tout le monde peut se retrouver à faire la bonne. Celle qui nous paye est bonne à sa manière. Il y a toujours un patron pour payer. » (Ou pour ne pas payer.) Exploitée à la ville, elle l'est aussi au village, par les siens. Alors la muette hurle sa colère en brisant les codes, en faisant feu de tout bois : en témoignant simplement avec ses mots ou en montant sur la scène, en mêlant le théâtre au documentaire, le jeu aux situations objectives de travail, la fiction au décor réel des taudis, en séparant le son de l'image, en étendant son message au pays entier, de Dakar aux villages les plus reculés, en faisant résonner la cruauté du verbe sur la beauté de son visage si digne dans son silence. (Y.L.)

Khady Sylla, écrivain et réalisatrice, elle a publié des nouvelles et un roman, *Le Jeu de la mer* (L'Harmattan) qu'elle a adapté avec Jean Rouch pour le cinéma. A réalisé avec Charlie van Damme *Une fenêtre ouverte*, 2005, et *Colobane Express*, 1999. **Charlie van Damme** a dirigé le département Image de la Fémis de 1995 à 2000. Directeur de la photographie d'une vingtaine de longs métrages (A. Resnais, A.Varda...), il réalise en 1994 un long métrage de fiction *Le joueur de violon*.

The girl with no voice is the maid, a new character in Dakar. At the master's bidding and dismissible at will, a scapegoat for capricious bosses, subject to all kinds of pressures, threats and arbitrariness, defenceless, without rights, condemned to silent obedience, the maid crystallises the aberrations of a changing Senegalese society and the contradictions of globalisation: the reification of the human being, a precarity of work with the resulting anxiety and suffering, the youngsters' exodus from villages, women taking on the work of men who can no longer feed their families, exemplary growth and an increasingly impoverished population. "What I don't do to others, I don't want people to do to me. Everyone can be in a maid's position. The one who pays us is a kind of maid. There's always a boss who pays." (Or doesn't pay.) She is exploited in town, but also by her family back in the village. So the girl with no voice shouts her anger, breaking codes, using all means: recounting with words or acting on a stage, mixing theatre with documentary, acting with objective work situations, fiction with real slum settings, by separating sound and image, spreading her message country-wide, from Dakar to the furthest villages, and by letting the cruelty of words resonate over the beauty of her face, silent with dignity.

Au Japon, de jeunes mariés et leurs parents posent pour immortaliser sur la pellicule ce fugace instant de bonheur promis peut-être à devenir un lointain souvenir. Mais la photographie de l'harmonie est une tâche ardue qu'il faut cent fois reprendre sur le métier. L'image du bonheur et la chose se doivent ici de coïncider parfaitement. Hélas, il y a toujours un détail qui cloche, trop d'ombre par ci, trop de lumière par là, un profil disharmonieux, un col écorné, une cravate mal nouée, un reflet inopiné, des corps trop loin les uns des autres, des visages qui en dissimulent d'autres, et par-dessus tous ces défauts d'autant plus traîtres qu'ils sont invisibles au profane, l'horrible bruit des pas du photographe sur le gravier si proprement ratissé, pour repositionner et embellir des invités de plus en plus crispés et congestionnés. Enfin tout est prêt... (Y.L.)

Portrait of a Wedding Day (detail)

In Japan, newly weds and relatives pose for the camera to immortalise that fleeting moment of happiness, destined perhaps to become a distant memory. Yet a photo of harmony is a laborious task that needs to be reworked a hundred times over. The image of happiness and the actual subject must coincide perfectly. Alas, there is always a detail out of place, too much shadow here, too much light there, a disharmonious profile, a dog-eared collar, a badly-folded tie, an unexpected reflection, bodies too distant from one another, faces hiding other faces, and above all those defects that are all the more treacherous as they are invisible to the inexperienced eye, the awful crunching of the photographer's steps on the meticulously raked gravel, as he positions and beautifies the increasingly tense and cramped guests. At last, everything is ready...

Alix Didrich est née à Paris. Diplômée en sciences politiques, réalisatrice autodidacte, elle réalise des courts métrages expérimentaux dont 3 est *Un, Robe de Saison, La haute Saison*, son premier documentaire *Comme si rien n'était* en 2006, et actuellement son premier court-métrage de fiction (pour France 3) *La Saison des mutants*, adapté d'une nouvelle de Robert Silverberg.



90 min 2007 Vidéo couleur Réalisation Laurence Doumic Roux et Eric Tachin Image Eric Tachin Montage Michèle le Guernevel
Son Grégoire de Mareuil Production Cine on/ Image in Production Distribution Europe Images



83 min 2007 Vidéo couleur Réalisation Robert Nugent Image Laurent Chevallier et Robert Nugent
Montage Andréa Lang Son Erik Menard Production Trans Europe Film, Looking Glass Pictures (Australie)

Section enfants sauvages

Laurence Doumic Roux, après des études de lettres, s'initie à la vidéo à Londres où elle obtient un Master « Films and video » (Middlesex Polytechnic). D'abord monteuse, elle réalise ensuite des documentaires dont : *Elles sont vraiment phénoménales*, *Prisonniers de leur timidité*, *Revivre*.
Éric Tachin, d'abord photographe de mode et de publicité, travaille depuis 2002 comme cadreur et réalisateur. Réalisations : *PJJ*, 2005, *Les Bergers en Seine*, 2005, *Les jeunes et la loi*, 2004, *Le théâtre pour rebondir*, 2003, *Bella Ciao*, 2001.

Les sections d'enseignement général et professionnel adapté (SEGPA) accueillent des enfants en situation d'échec scolaire. Dans un collège de La Courneuve, un professeur de français chargé d'une de ces classes, décide d'initier ses élèves au théâtre afin de les aider à sortir d'eux-mêmes et de les ouvrir au monde. Il fait appel à un comédien, également metteur en scène, qui, tout en étant ferme sur le travail et la discipline, tout en comprenant le mal-être des enfants, les séduit et les convainc qu'il y a un au-delà de la cité, qu'ils peuvent réussir, qu'au-delà de la pièce qu'ils montent ensemble, le théâtre leur permettra de s'affirmer, de prendre confiance en eux et de supporter l'insupportable : le regard d'autrui. Les enfants se prennent au jeu et petit à petit la carapace tombe, les rires fument, la complicité s'établit, la communauté se soude. Au terme de l'expérience, chacun éprouve un véritable sentiment de délivrance. Si les enfants changent, notre perception aussi se modifie. Découpé en trois actes (l'apprentissage du jeu et de l'improvisation, l'apprentissage du texte, la représentation), le film a aussi pour trame le journal du professeur pendant les répétitions. *Section des enfants sauvages* est d'abord un film sur le regard. (Y.L.)

Classes of general and adapted teaching (SEGPA) welcome children that are failing at school. In a lower secondary school at La Courneuve in the Paris suburbs, a French teacher in charge of one of these classes decides to initiate his pupils to theatre in order to help them open up their minds and discover the world. He brings in an actor-director who, while remaining firm on work and discipline, understanding the children's anxiety, seduces them and convinces them that something exists beyond their rundown housing estates, that they can succeed, that beyond the play they are preparing, theatre can help them assert themselves, gain confidence and put up with the unbearable: how other people see them. The children change, as does our own perception. Presented in three acts (learning how to act and improvise, learning lines, performance), the film also follows the teacher's diary of the rehearsals. *Section des enfants sauvages* is first and foremost a film on ways of seeing.

Tout l'or du monde

Tout l'or du monde est d'abord le portrait croisé de deux hommes : un vieil ingénieur en fin de carrière, passionné par son métier et qui n'a pas d'au-delà, et un vieux griot attaché à transmettre la vérité de sa terre. L'un a réussi professionnellement mais échoué dans sa vie, l'autre dans la perpétuation de son monde. L'or, pas plus que l'argent, ne fait le bonheur. Le film confronte deux rapports inconciliables à l'or, le matérialisme et la cupidité de l'Occident, la tradition et les valeurs spirituelles de l'Afrique. « Dieu a créé l'or, mais les Blancs en connaissent l'usage. Les Noirs l'ignorent. Nous ne savons que l'admirer. Les Blancs connaissent son prix et son importance sur terre et au-delà. » C'est moins un affrontement entre Noirs et Blancs, pauvres et riches, paysans et industriels, village et technologie que filme Robert Nugent, qu'une incompréhension majeure du capitalisme face à tout ce qui ne lui ressemble pas. A Bornéo ou en Guinée, la compagnie se comporte de la même manière, elle a le même rapport utilitariste à la terre. La compagnie minière se veut écolo et sociale, soucieuse de la protection de l'environnement et porteuse de progrès pour les territoires qu'elle contamine. Mais elle ignore les objections et le mécontentement croissant de paysans chassés *manu militari* de leurs terres : les routes coupées qui les empêchent d'aller travailler dans les champs, les conséquences pour les familles de l'interdiction de l'orpaillage, la non-emploi sur le chantier des paysans, la non-redistribution du travail et des richesses. Elle ne mesure pas l'ampleur du changement qu'induit sa présence. Les villageois disent la fin d'un monde miné par la misère et l'appât du gain : « Avant on faisait de l'or des bijoux. Aujourd'hui, des voleurs vous couperaient les oreilles... Nos esprits protecteurs nous ont abandonnés. » (Y.L.)

Robert Nugent est né à Albury en Australie. Après avoir obtenu un diplôme en gestion des ressources naturelles, il travaille pour l'ONU en Afghanistan et au Cambodge. Après avoir quitté l'ONU, il obtient le Master Documentaire à l'Australian Film Television and Radio School. Il fonde l'entreprise « Visible Impact Assessment » qui étudie l'usage du film par des communautés afin d'évaluer le changement.

Tout l'or du monde is above all a contrasting portrait of two men: an elderly engineer, close to retirement, who loves his job and has no future plans, and an old griot intent on handing down the truth of his land. One has succeeded professionally but failed in his personal life, the other in perpetuating his world. Gold does not buy happiness, any more than money. The film compares two irreconcilable relationships with gold: the West's materialism and greed, and Africa's traditions and spiritual values. "God created gold, but the Whites know how to use it. The Blacks don't. We only know how to admire it. The Whites know its value and importance on earth and beyond." What the film portrays is not so much a confrontation between Blacks and Whites, poor and rich, farmers and industrialists, village and technology, as capitalism's chronic inability to understand anything different from itself. In Borneo or Guinea, the company behaves in the same way, with the same utilitarian relationship with the land. The mining company sees itself as ecological and socially responsible, protecting the environment and bringing progress to the land it contaminates. Yet it is unaware of the growing discontent of farmers, who are forced off their land: roads cut, which prevents them accessing their fields; gold-washing prohibited, with disastrous consequences for their families; no hiring of farmers on the work sites and no redistribution of work or wealth. The company fails to appreciate the extent of the changes its presence causes. The villagers speak of the end of a world, undermined by poverty and the lure of profit: "Before, we used gold for jewellery. Today, thieves would even cut off your ears... Our protective spirits have abandoned us."



48 min 2007 Vidéo couleur Réalisation/Image/Montage Erik Bullot Son Jean-François Priester
Production/Distribution Capricci Films



33 min 2007 Vidéo couleur Réalisation/Image/Montage Christelle Lheureux Son Mikael Barre
Production/Distribution Third Home

Trois
faces

Dans *La Glace à trois faces* de Jean Epstein, trois femmes aimant le même homme en dressent un portrait si dissemblable que de l'une à l'autre il en devient méconnaissable, disparaît sous son reflet. Un gros plan des lentilles d'un phare, récurrent, est un autre hommage à Epstein et à ses jeux optiques. Comme chez l'auteur de *Finis Terræ*, ce phare trop lumineux, cette lumière trop forte nous renvoie à un point aveugle. *Trois Faces* juxtapose trois portraits de villes méditerranéennes (Barcelone, Marseille, Gênes), en interroge les similitudes et les différences, l'identité européenne et la dimension frontalière, des joueurs de dominos aux joueurs de cartes, du guidage GPS à l'architecture assistée par ordinateur, du plan esquissé sur un coin de table au relevé des géomètres, des points de vue panoramiques aux touristes maniaques du presse-bouton, du poète catalan à l'urbaniste génois. Ces portraits tiennent parfois de la carte postale. C'est que la carte postale illustre et cache à la fois, elle enrobe et détourne le regard, elle rend le visible invisible : une langue qui se meurt à Barcelone, un centre de rétention introuvable à Marseille, un développement urbanistique virtuel à Gênes, pivot entre l'Europe du Nord et l'Afrique du Nord. D'une ville à l'autre, le film met le doigt sur une même contradiction : des villes de passage et de frontière, carrefours des continents et centres opaques de disparitions. (Y.L.)

In Jean Epstein's *The Three-Sided Mirror*, three women in love with the same man build such dissimilar portraits of him that he becomes unrecognisable and disappears under his reflection. A recurring close-up of lighthouse lenses also pays tribute to Epstein and his optical effects. As with the author of *Finis Terræ*, this excessively luminous lighthouse, this over-powerful light, leads us into a blind spot. *Trois Faces* juxtaposes three portraits of Mediterranean cities (Barcelona, Marseilles, Genoa), explores their similarities and differences, European identity and frontier areas, from domino to card players, from GPS locating to computer-assisted architecture, from the plan sketched out on the corner of a table to the land surveyors' readings, from panoramic views to camera-mad tourists, from the Catalan poet to the Genoese town planner. These portraits are sometimes akin to postcards. In fact, a postcard simultaneously illustrates and conceals, it enrobes and distracts the eye, it makes the visible invisible: a dying language in Barcelona, a retention centre in Marseilles impossible to find, a virtual town planning project in Genoa, a pivot between northern Europe and North Africa. From one city to another, the film pinpoints the same contradiction: cities of transit and frontiers, crossroads for continents and obscure centres of disappearances.

Érik Bulloz, né en 1963. Études à l'École nationale de la photographie (Arles) et à l'Idhec (Paris). Auteur de nombreux films, il a publié un roman *Tombeau pour un excentrique* et un essai *Jardins-rébus*. Cofondateur de la revue *Antigone*, « revue littéraire de photographie », il collabore à *Trafic*, *Cinéma*, *L'image*, *le monde*. Parmi ses réalisations, citons : *Visible Speech*, 2006, *La Parole électrique*, 2005, *Glossolalie*, 2005, *La Belle étoile*, 2004, *Le Singe de la lumière*, 2002, *Cryptogramme*, 2002, *Oh oh oh !*, 2002, *L'Attraction universelle*, 2000, *Le Calcul du sujet*, 2000

À Saïgon, une femme regarde un mélodrame à la télévision : le récit d'un enfant parti, avec un camarade, à la recherche de son père disparu pendant la guerre d'indépendance – la fable édifiante d'un engagement où la conscience politique s'éveille au contact de la terreur du régime de Diem et de l'occupant américain, de la solidarité des paysans au Front National de Libération et de la révolte des bonzes. Vietnam, tour, détour deux enfants. De cette histoire peu d'images nous parviennent, des vignettes au fond d'un téléviseur, des insertions avec des fondus enchaînés, un travail graphique qui leur donne le caractère irréel, présent et diaphane à la fois, d'un rêve, de résurgences inopinées du passé dans le présent. Ce qui porte ce récit en fait, c'est une voix, la voix mélancolique d'une femme dont les accents ne sont pas sans évoquer les chants de « l'armée des longues chevelures », des femmes engagées dans la résistance. La femme qui regarde ces images est jeune. Elle n'a pas connu la guerre. Elle ne dit mot. Ce récit lui semble venir d'un autre monde. Ce sont les images de son quotidien, de sa famille, de Saïgon aujourd'hui qui servent de substrat au voyage initiatique des deux enfants sur le Mékong, qui donnent un corps à cette voix de fantôme. (Y.L.)

In Saïgon, a woman is watching a TV soap opera about a child that sets out with a friend to find his father who went missing during the war of Independence—the edifying fable of commitment, in which political awareness is born out of contact with the Diem regime of terror and American occupiers, peasant solidarity in the National Liberation Front and the bonzes' revolt. Vietnam/Tour/Detour/Two children. We see few images of this story... some vignettes on a TV set, inserts with cross fades, graphic effects giving the images the unreal aspect—both concrete and diaphanous—of a dream and of unexpected resurgence of the past into the present. What in fact carries this story is a voice, a woman's melancholy voice whose accents are reminiscent of the songs of the "long-haired army", of those women that joined the resistance movement. The woman watching the images is young. She did not experience the war. She remains silent. The story seems to come from another world. Images of her daily life, her family, of Saïgon today underpin the two children's initiatory journey on the Mekong, and give flesh to the woman's body.

Water
Buffalo

Christelle Lheureux, née en 1972, est artiste et cinéaste. Elle enseigne le cinéma à l'École des Beaux-Arts de Genève et crée « Third Home Films » avec Antoine Segovia en 2006. Elle réalise des installations vidéo et des films depuis 1997. Elle réalise plusieurs résidences en Asie et collabore avec des artistes, cinéastes, architectes et écrivains. Parmi ses travaux récents : *Je cherche en moi ce qui n'est pas moi* (2006), *The Busters* (2006), *A Carp Jumps in his mind* (2005), *Ghosts of Asia* (2005, avec Apitchapong Weerasathakul).

Séances spéciales



© Ma. Ja. De.

Dust / Poussière

« La poussière. Partout, toujours là. Conglomérat des plus fines particules mises en mouvement dès que les objets restent immobiles. Elle est combattue et nettoyée mais pourtant revient sans cesse même quand elle est chassée. Celui qui tente de la vaincre est un Sisyphe. La poussière se loge dans les tapis et les greniers. Elle envahit les laboratoires et s'installe sur les œuvres d'art. Elle est expulsée dans l'air par les cheminées des usines, et loge dans la moindre goutte d'eau. La poussière est cause de maladie, le cosmos en est fait. C'est le plus petit, le plus indiscernable sujet de film. Hartmut Bitomsky suit le chemin de la poussière. En mouvements symphoniques, par associations, il la poursuit à l'endroit où elle se pose, et va à la recherche de ceux qui la défient. Bataillons de nettoyeurs dans leur combat quotidien pour la propreté, inventeurs de produits à purifier l'air, scientifiques qui enquêtent sur les conséquences néfastes des poussières fines et de l'uranium des stocks de munitions américains... botanistes, météorologues, astronomes et artistes. Nous n'en avons jamais fini avec elle. La poussière ne part pas. » (Du dossier du film)

« Un grain de poussière est à peine perceptible pour l'œil humain. C'est le plus petit sujet visible dont un film peut traiter. Un moyen de disparition et un critère de perception. Où que nous allions, il nous a déjà battus; où que nous allons, il nous suit. Il est notre passé, notre présent et notre futur. Il est universel, et il a un nom dans chaque langue. Il occupe nos ménagères comme nos scientifiques, nos inventeurs, nos artistes, et des pans entiers de l'industrie. On l'accuse de propager les parasites et d'être cause de maladies. Il prend possession de nos propriétés, il pénètre les laboratoires, il crée des planètes et des galaxies. Nous en sommes entourés, il entre en nous, nous l'abritons... il niche au cœur du désespoir de sa propre existence. » (H. Bitomsky)

« La pellicule n'est rien d'autre que de la poussière fixée sur un film transparent. Le film est de la poussière qui brille dans l'obscurité d'une salle de cinéma. » (H.B.)

Biofilmographie

Hartmut Bitomsky (né en 1942) est cinéaste et producteur, écrivain et essayiste (dernier ouvrage paru : *Kinowahrheit*, 2002). Il est aussi enseignant : après avoir dirigé l'école de film et vidéo de CalArts, il a pris la direction de l'Académie du film et de la télévision (Dffb) de Berlin. Il a animé un atelier sur son travail à *Cinéma du Réel* en 2007, dans le cadre de la rétrospective « Histoire(s) allemande(s) ».

Dans son importante filmographie :

B-52 2001

Imaginäre Architektur. Der Baumeister Hans Scharoun Architecture imaginaire 1993

Die UFA La UFA 1992

Das Kino und der Wind und die Photographie Le Cinéma et le vent et la photographie 1991

Flächen Kino und Bunker Surfaces, cinéma, blockhaus 1991

Der VW Komplex Le Complexe Volkswagen 1989

Das Kino und der Tod Le Cinéma et la mort 1988

Deutschlandbilder Images allemandes 1983

90 min
2007
35 mm couleur
Image
Kolja Raschke
Montage
Theo Bromin
Son
Gerd Metz
Production
Ma.Ja.De
Filmproduktion
Coproduction
Big Sky Film,
Dschoint
Ventschr
Filmproduktion,
WDR, ARTE,
SF DRS
Distribution
Deckert
Distribution

Bernardo Bertolucci

La via del petrolio



© ENI - Cineteca Nazionale

L'ENI (Ente Nazionale Idrocarburi) commande à Bernardo Bertolucci un film qui raconterait le chemin du pétrole de l'Iran à l'Europe. La première partie observe la terre d'origine de l'or noir. La seconde accompagne le voyage d'un navire pétrolier vers Gênes, et s'attache aux personnages de l'équipage. La troisième met en scène un journaliste sud-américain qui rédige ou raconte le journal de son enquête, de Gênes à l'Allemagne, alors que le pétrole circule sous terre, devenu invisible.



© ENI - Cineteca Nazionale



© ENI - Cineteca Nazionale

Ce documentaire aux dimensions insolites prend les chemins les plus inattendus et utilise les moyens les plus divers. Réalisé dans la période de reflux émotionnel et idéologique qui sépare *Prima della rivoluzione* d'*Agonia*, épisode peu connu avec le Living Theater, dans l'étrange va-et-vient où se trouve alors Bertolucci – partagé entre son attirance pour l'*underground* et son besoin de spectacle – *La via del petrolio* atteste une continuité d'auteur, une obstination à faire du cinéma. Il est marqué par la conscience forte de la nature interventionniste, mise en scène, du film de non-fiction. Par moments, on pourrait être devant un manifeste du « cinéma de poésie » pasolinien – où les rimes sont dans le filmage et le montage plus que dans l'histoire racontée – qui se croiserait, détour paradoxal, avec le grand projet rossellinien (« les choses sont là », etc.). La non fiction avait à l'époque deux références : Rouch et l'école du « direct » (canadien par exemple). Loin de l'un et de l'autre, Bertolucci inscrit dans le documentaire de commande son attitude devant la fiction. Il le fait par les procédés les plus anti-rosselliniens qui soient, suggérés par la Nouvelle Vague et Godard : discontinuité, journal d'un cinéaste, citation littéraire, musicale, cinématographique (directe ou indirecte, par mimétisme), collage... Ainsi, dans le premier épisode, *les Origines*, le cinéaste dramatise les forces élémentaires à l'œuvre dans la naissance du pétrole, organise oppositions et contrastes entre la nature et les hommes. Le film, dédié « aux enfants persans », joue surtout sur un aller-retour incessant entre présent et passé : gros plans d'enfants et coups de feu dans la nuit, informations documentaires et évocation des *Mille et une nuits*... Le mouvement d'appareil lyrique, figure la plus identifiable de l'écriture de Bertolucci, ne manque pas avec ses descriptions de paysages en hélicoptère. Dans le *Voyage*, deuxième épisode, il filme, selon son récit, « les perforateurs comme s'ils étaient les pionniers d'un western archaïque, et les pilotes d'hélicoptère comme des héros anarchistes et individualistes, comme les personnages solitaires de Godard ou de *Seuls les anges ont des ailes* ». La troisième partie, en nette rupture de ton, se dote d'un narrateur, personnage tantôt ironique, tantôt respectueux, tantôt légèrement ridicule, qui – tel les soldats de *Paisà* – remonte vers le nord, dans la lumière des *Fioretti* (mais c'est aussi celle de *Prima della rivoluzione*). Plus qu'au « beau voyage » de l'auteur d'*India*, c'est à un voyage sentimental qu'il renvoie, à Sterne ou à Baudelaire. L'évolution ultérieure du cinéaste suggère après coup une autre lecture, plus italienne qu'européenne : le goût pour l'exotisme, l'interrogation sur des cultures autres, où Bertolucci réconcilie ces deux figures tutélaires, le Pasolini des divers *Sopraluoghi* (repérages) et Rossellini versant encyclopédiste.

Bernard Eisenschitz
Janvier 2008

155 min en trois époques : *Le origini, Il viaggio, Attraverso l'Europa*
1967 16 mm noir et blanc Restauration numérique des laboratoires Cinetecità Digital et report sur 35 mm, coproduction Cineteca Nazionale en collaboration avec l'ENI
Scénario/Réalisation/Commentaire **Bernardo Bertolucci** avec le conseil de **Alberto Ronchey**
Image **Giorgio Pelloni, Ugo Piccone, Louis Saldanha, Maurizio Salvatori**
Son **Giorgio Pelloni** Montage **Roberto Perpignani**
Musique **Egisto Macchi** Production **Giorgio Patara** Film pour ENI

Raoul Sangla Ghérasim Luca Comment s'en sortir sans sortir

55 min 1988 vidéo couleur

Récital télévisuel de

Ghérasim Luca

réalisé par

Raoul Sangla

Caméra **Michel Zarebsi**

Lumière **André Diot**

Son **François Bonfanti**

Production

CDN Productions,

La Sept, FR3



Photographie de Gilles Ehrmann. Ghérasim Luca

Ghérasim Luca dit huit poèmes : « Ma déraison d'être », « Auto-détermination » et « Héros-limite » (du recueil *Héros-limite*), « Quart d'heure de culture métaphysique », « Le Verbe », « Passionnement » (du recueil *Le Chant de la Carpe*), « Prendre corps » (du recueil *Paralipomènes*) et « Le Tangage de ma langue » (inédit). Autour de la projection, François Tanguy, Laurence Chable et Mady Tanguy (Théâtre du Radeau) lisent quelques textes de Ghérasim Luca.

« Entendre, voir, lire Ghérasim Luca, c'était redécouvrir le pouvoir primordial de la poésie, sa puissance oraculaire et sa vertu de subversion », écrivait André Velter après la disparition du poète en février 1994. Né à Bucarest en 1913, résidant à Paris depuis 1952, Ghérasim Luca était un rebelle et un solitaire, même s'il fut proche d'André Breton et de certains surréalistes comme Victor Brauner et Wifredo Lam. De Ghérasim Luca, Gilles Deleuze a écrit qu'il était le plus grand poète français vivant. Pour ceux qui assistèrent aux récitals qu'il donnait de loin en loin, ou qui le découvrirent dans *Comment s'en sortir sans sortir*, récital télévisuel réalisé par Raoul Sangla, sa présence était une transe calme, un envoûtement unique, inoubliable. Le film de Raoul Sangla vient d'être édité en Dvd par José Corti et Héros-Limite, accompagné du livret des poèmes récités. Les œuvres de Ghérasim Luca sont éditées par José Corti.

Soirée organisée avec l'aimable autorisation et le concours de Mme Micheline Catti- Ghérasim Luca, de la librairie José Corti, de M. Thierry Garrel et du Théâtre du Radeau.

Confusion

Août 1968. Les troupes du Pacte de Varsovie envahissent la Tchécoslovaquie : la réaction des étudiants, le 14^e Congrès du Parti communiste tchèque, des blessés, des rues bouleversées... images de la fin brutale d'un printemps. Ce document bouleversant ne put être montré qu'à partir de 1990.

Evald Schorm (disparu en 1988) s'était fait connaître comme un des auteurs du printemps cinématographique, avec notamment *Du courage pour chaque jour*, 1964 et *Le retour du fils prodigue*, 1966.

35 min Tchécoslovaquie 1968 – Tchéquie 1990 35 mm noir et blanc

Evald Schorm Image **Stanislav Milota, Jaromir Kallista** Montage **Vlasta Styblikova** Production **Kratky film**

Evald Schorm Zmatek

Les Affinités électives



D. R.

Du 15 au 30 mars 1968, Karel Vachek tourne 6 heures de matériel qu'il monte pour raconter les 14 jours menant à l'élection présidentielle en Tchécoslovaquie. C'est au moment où les reporters arrêtent leurs caméras que Vachek déclenche la sienne, pour un portrait des figures du Printemps de Prague (Alexander Dubček, Ludvík Svoboda) qui traduit l'énergie unique d'un moment historique.

Cinéaste, poète et philosophe, Karel Vachek est l'un des auteurs les plus originaux du cinéma tchèque, le créateur non-conformiste de « romans filmiques » qui entraînent ses personnages dans les trébuchements du tournage et le travail de la réflexion.

Tchécoslovaquie 85 min 1968 35 mm noir et blanc

Karel Vachek Image **Jozef Ort-Šnep** Son **Zbyněk Mader**

Montage **Jiřina Skalská** Production **Krátky film**

Karel Vachek Spřizněni volbou



La Tentation du paradis

Ce serait l'histoire d'un homme qui a disparu au cours d'un séjour touristique dans un domaine pour vacanciers aux Bahamas.

Ce serait l'histoire d'un autre homme qui refait le voyage pour reconstituer le séjour du disparu et comprendre ainsi les raisons de sa disparition.

Ce serait l'histoire d'un troisième homme, un explorateur, qui aurait débarqué sur la même île en 1492, émerveillé par ce qu'il découvre. L'histoire de Christophe Colomb dans sa quête de l'Amérique.

Il y aurait donc trois voyages et trois manières de voyager. Celle du touriste, celle du découvreur et celle de l'enquêteur...

Le film pourrait s'appeler *La tentation du Paradis*.

Il essaiera de s'approcher de ce foyer intime qui nous pousse à voyager. Fuite en avant ? Poursuite d'un rêve impossible ? Nostalgie contemporaine, propre à l'Occident ou inhérente à l'espèce humaine ?

La nostalgie du paradis...

A l'origine de ce projet, il y avait un questionnement sur le tourisme et le désir de le mener à l'endroit même où l'aventure du Nouveau Monde aurait commencé. Avec l'intuition que la découverte de l'Amérique aurait ouvert une ère nouvelle dont le tourisme de masse serait l'aboutissement affolé.

Et s'il y avait quelque chose de commun entre le projet utopique de Colomb et cette frénésie des voyages qui s'est aujourd'hui emparée de nous ? Si les deux moments de cette histoire s'éclairaient l'un l'autre ?

Si, au-delà du ridicule apparent de certaines situations ou de comportements touristiques stéréotypés, il y avait de profondes aspirations, des fêlures et des questionnements ?

La découverte d'une parenté entre l'aventurier magnifique d'autrefois et le touriste ordinaire d'aujourd'hui n'évincerait pas le constat d'un écart manifeste, vertigineux et l'insistance d'une question : « Qu'avons-nous fait de nos voyages ? »...

Les deux auteurs sur scène rêveront à tout cela, s'interrogeant sur la manière de construire leur scénario.

Cette lecture sera le récit de sa fabrication, une tentative pour faire de ce processus une expérience scénique.

Entre un projet de film et sa réalisation, d'étranges allers-retours avec le monde extérieur ont lieu. Avec le Réel. Une oscillation.

On s'imprègne puis on tamise. On s'approche puis on s'éloigne.

On imagine d'abord, puis on confronte au terrain. On s'isole à nouveau et on imagine encore et...on mélange les rêves et la réalité.

Il y aura en fait un quatrième voyage : celui des deux auteurs, avec les images qu'ils rapporteront de leurs repérages sur l'île et qu'ils projetteront sur l'écran.

Il y aura des sons aussi. Des orages qui grondent, la mer, la nature, mais aussi les sons que font les humains en voyage. Comme ces musiques d'ambiances qui flottent dans l'air jour et nuit, par peur du vide et du silence, sur fond de plage déserte et de lagons aux eaux turquoises.

On sentira ainsi les bifurcations encore possibles de leur histoire, le va et vient entre réel et imaginaire.

Il est possible qu'ils envisagent même de raconter l'histoire tout autrement : qu'il n'y ait plus deux personnages mais un seul. Ce serait alors l'histoire d'un homme qui a un jour éprouvé le besoin de disparaître et maintenant qu'il est réapparu, cherche à comprendre pourquoi. Ou encore l'histoire racontée du point de vue de l'île de San Salvador, depuis la présence des indiens Lucayans jusqu'à celle des touristes d'aujourd'hui...

Sur un côté de la scène, les deux auteurs seront assis à une table, éclairés par une lampe de travail, rêvant à haute voix leur film. A certains moments, ils diront « essayons » et la lumière de leur table s'éteindra. Alors, à l'autre bout de la scène, un comédien apparaîtra pour incarner une séquence, parfois différentes versions de la même séquence.

Il donnera son corps et sa voix. Sa silhouette viendra se découper sur les images projetées au fond de la scène. Comme s'il voulait entrer dans les images, comme si elles l'attendaient, comme si de ces deux matériaux, le corps des images et celui de l'acteur-personnage, la chair du réel et le souffle de l'imaginaire, il faudrait n'en faire qu'un.

Ce serait comme une succession de tableaux préparatoires.

Comme un peintre préparant sa palette.

François Christophe et Vivianne Perelmuter

Ce projet a reçu l'aide du Fonds à l'Innovation audiovisuelle du Centre National de la Cinématographie. Un scénario de **François Christophe** et **Vivianne Perelmuter** Avec l'aimable participation de **Bruno Putzulu** Lumière et mise en espace **Olivier Oudiou** Remerciements : **Hervé Cohen, Isabelle Ingold, Sylvia Minem-Christophe, Gilles Padovani.**



Tropical Islands Marie Voigner

« Bonjour chez vous » est un projet de film qui a comme point de départ un lieu singulier : Tropical Islands. Construite en rase campagne dans le Nord-Est de l'Allemagne, sur une ancienne base militaire allemande puis soviétique, cette gigantesque capsule abrite désormais un parc d'attractions tropicales où règne une température moyenne de 25°C et une eau à 32°C, bordée par une forêt tropicale.

"Amener les tropiques à domicile" était l'idée fondatrice des investisseurs, les amener là où on les attend le moins. Le film, entre essai et récit de voyage immobile, explore divers contrastes aux limites de l'absurde : le paysage, ses habitants et leur histoire à "l'extérieur"; les décors, les acteurs et les représentations de l'exotisme à "l'intérieur".

L'installation présentée au *Cinéma du Réel* propose une version à la fois expérimentale et transitoire de ce film en cours.

Somewhere 1-6 Cheng Xiaoxing



Quelque part... mais où ? Un grand parc (en Chine) suffirait peut-être à regrouper tous les « quelque part » possibles. Ce qui compte, c'est que le monument y soit, le costume « traditionnel », et le site pour se faire prendre en photo.

30 min 2008 vidéo couleur

No Comment Vincent Leduc

D'après la série diffusée par *Voyage* : scènes d'un voyage universel, d'un grand théâtre des images et des spectacles de « l'Autre », d'un grand appétit de « rencontres » qui se dissout dans le troc, la photo déjà prête, la mise en décor de la nature.

10 min 2004-2008

Under Construction Liu Zhenchen



Pour suivre la planification actuelle du gouvernement et des promoteurs immobiliers de Shanghai, une centaine de milliers de familles sont contraintes, chaque année, de déménager. Composé de photos animées avec des vidéos documentaires, un plan-séquence à travers la destruction d'un quartier de Shanghai : travelling avant dans les relocalisations du plan gouvernemental et des promoteurs immobiliers.

10 min 2007 vidéo couleur Production **Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains**

Courts métrages proposés par Paul Ouazan

Producteur de *Die Nacht / La Nuit*, Atelier de recherche d'Arte France.

Il était une fois un voyage. Ou des vacances.

Des palmiers, des îles, des nuits, des hôtels, des touristes.

Des vues pas vraiment « comme les autres ».

Réalisations de **David Guedj, Lionel Charrier, Serge Mâtho, Thierry Augé.**

« Une télévision publique sans publicité : sans publicité : mythe ou réalité ? » Avec le concours de la Scam

Que pouvons-nous attendre d'une télévision publique dégagée de la contrainte de l'audimat mais pas de l'audience ? Les contraintes imposées par la publicité ont toujours été synonymes de formatages et de standardisations de la création. La fin de ces contraintes pose au cœur du débat la question des missions de ce service public.

Avec **Monique Dagnaud**, sociologue, directrice de recherche au CNRS, **Fabrice Puchault**, secrétaire général de l'antenne et des programmes de France 2, **Marie-Laure Sauty de Chalon**, CEO Aegis Media France (sous réserve), **Guy Seligmann**, président de la Scam. Modérateur **Serge Lalou**, producteur

Haute définition, Sound Design... Vers un réel « virtuel » ?

Une des caractéristiques de la haute définition, dont on sait la rapide avancée, concerne le point. Le point « partout », une image dont la netteté, le piqué et la finesse étalés dans le plan posent de passionnantes questions au « cinéma du réel ». Cinéastes, chefs opérateurs et ingénieurs du son nous aident à comprendre et interroger l'impact de la HD sur l'expression filmique, les implications stylistiques de cette image nouvelle. Le sound design du cinéma (il vient de la scène) ressort de l'enregistrement, du montage son et du mixage, mais essentiellement d'une « sur-composition ». Il aboutit à l'organisation d'une bande sonore cohérente, dont certains éléments préexistent parfois au tournage, et il est placé sous la responsabilité « unifiante » d'un chef d'équipe son. Le documentaire est gagné par une pratique où la sophistication technique, la richesse des créativité comme l'infini des possibles effets questionnent sa relation au « réel ».

Animé par **Olivier Séguret**, journaliste à *Libération*

Rencontre proposée par l'Association des cinéastes documentaristes (ADDOC) Le plan et sa durée, la séquence et son souffle

« Le rythme d'un film ne réside pas dans la succession métrique de petits morceaux collés bout à bout, mais dans la pression du temps qui s'écoule à l'intérieur même des plans. Ma conviction profonde est que l'élément fondateur du cinéma est le rythme, et non le montage comme on a tendance à le croire (...). C'est avant tout à travers ce sens du temps, à travers le rythme, que le réalisateur exprime son individualité » **Andréi Tarkovski**, *Le temps scellé*, Éd. Cahiers du cinéma.

Au cœur de tout cinéma, la question de la durée du plan et du rythme du film. Au cœur du cinéma documentaire, celle de l'articulation entre la durée filmée du plan et sa durée mont(r)ée. Comment chacun de nos films est-il travaillé par ces questions ? Comment fabriquons-nous nos propres réponses au fur et à mesure que le film s'élabore ?

Chantal Akerman raconte, à propos de son film *Là-bas* : « J'avais loué un appartement. J'ai commencé à écrire tout ce qui me passait par la tête et puis soudain j'ai trouvé un plan. J'ai posé ma caméra et voilà, ça a commencé comme ça. Je suis revenue avec des dizaines d'heures de rushes. Je ne savais pas s'il y allait y avoir un film au bout, mais j'ai appelé ma monteuse, **Claire Atherton**, et je lui ai dit : « Voyons ». Et ça s'est monté comme ça, comme ça s'est tourné. (...). Ça ne s'explique pas, ça ne se dit pas, de voir soudain un plan. Et c'est la même chose au montage : pourquoi choisir celui-ci plutôt que celui-là, pourquoi leur donner telle longueur, ça ne s'explique pas (...). Par exemple, prenez un plan, la longueur d'un plan. On regarde et toutes les deux, on tape sur la table au même moment : on sait en même temps quand il faut s'arrêter. (...) C'est fou ! Car ce n'est pas théorique, on ne fait que le sentir. Il n'y a rien de logique dans la longueur d'un plan ». **Chantal Akerman**, « *Là-bas* ou ailleurs », *Vacarme*, n°39.

À chaque film et à chaque réalisateur sa manière propre d'être traversé par ces questionnements.

Rencontre et débat avec **Chantal Akerman**, **Lav Diaz** (sous réserve), **Claire Atherton** (monteuse), **Daniel Deshays** (ingénieur du son), **Denis Gheerbrant**, autour d'extraits de leurs œuvres.

Séances
Hors les murs

Pour la troisième année, des cinémas d'Île-de-France s'associent à *Cinéma du Réel* en reprenant des films sélectionnés par le festival et invitent leurs réalisateurs à venir discuter avec le public. Plusieurs films en compétition, internationale et française, ainsi que certains programmes hors compétition, font l'objet d'une séance supplémentaire au cours des mois de mars et avril 2008.

Une reprise du palmarès aura lieu à la Scam, ainsi qu'au festival Corsica.doc à Ajaccio

L'INJEP avecDocumentaire sur grand écran

En France de Benjamin Serero
Yu de Manon Ott
11 rue Paul Leplat
78 160 Marly le Roi
www.doc-grandecran.fr

Musée d'Art et d'Histoire du judaïsme

Voyages d'Emmanuel Finkiel
KZ de Rex Bloomstein
Hôtel de Saint-Aignan
71 rue du Temple
75 003 Paris
Tél : 01 53 01 86 53
www.mahj.org

Le Latina

La Frontera infinita
de Juan Manuel Sepulveda
20, rue du Temple
75 004 Paris
Tél : 01.42.78.47.86
www.latalina.com

L'Utopia à Saint-Ouen l'Aumône

Glorious Exit de Kevin Merz
1 place Mendès France
95 310 Saint-Ouen l'Aumône
Tél : 01 30 37 75 52
www.cinemas-utopia.org

Institut Cervantes

Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia
de Carlos Echeverría
7 rue Quentin Bauchart
75008 Paris
Tél : 01 40 70 92 92
www.paris.cervantes.es

Cinéma Jean Renoir à Trappes

Glorious Exit de Kevin Merz
1 rue de l'Abreuvoir
78 190 Trappes
Tél : 01 30 69 84 62
www.jeanrenoir.free.fr

Le Cyrano à Montgeron

London de Patrick Keiller
114 avenue de la République
91 230 Montgeron
Tél : 01 69 03 82 41
www.montgeron.fr

Cinéma Jacques Becker à Plaisir

Minsk de Cheng Xiaoxing
Centre commercial Grand Plaisir
78 370 Plaisir
Tél : 01 30 81 90 46
www.ville-plaisir.fr

Cinéma Gérard Philippe

au Plessis-Robinson
London de Patrick Keiller
2 rue André Le Nôtre
92 350 Le Plessis-Robinson
Tél : 01 46 01 44 74
www.plessis-robinson.com

Théâtre Cinéma Paul Eluard

à Choisy-le-Roi
Minsk de Cheng Xiaoxing
Disneyland, mon vieux pays natal
d'Arnaud Des Pallières
4 avenue de Villeneuve-Saint-Georges
94 600 Choisy-le-Roi
Tél : 01 48 90 01 70
www.theatrecinemachoisy.fr

Confluences

Cédipe mon frère
de Marie Hélène Fabra
Balardi de Mirjam Kubeschka
Tête d'or de Gilles Blanchard
Prisonniers de Beckett de Michka Saal
190 boulevard de Charonne
75020 Paris
Tél : 01 40 24 16 46
www.confluences.net

L'Étoile à La Courneuve

La Machine panoptique
de Pascal Kané
Les Prisons courtes peines,
Les Prisons longues peines
de Frédéric Pottecher
et Charles Brabant
Moi, un voyou
de Hubert Knapp et Pierre Desgraupes
Le Détenue de Michel Mitrani
1 allée du Progrès
93 120 La Courneuve
Tél : 01 49 92 61 95
www.ville-la-courneuve.fr

Ciné sept à Elancourt

London de Patrick Keiller
Centre commercial des 7 mares
78 990 Elancourt
Tél : 08 92 68 03 52
www.ville-elancourt.fr

Centre culturel Auguste Dobel

avec le CRE de la RATP
Section enfants sauvages
de Laurence Doumic Roux
et Eric Tachin
9 rue Philidor
75020 Paris
www.cre.ratp.fr

L'Espace Jean Vilar à Arcueil

Pangyau, The Last communist
Kamunting et The Big Durian
d'Amir Muhammad
1 rue Paul Signac
94 110 Arcueil
Tél : 01 41 24 25 50
ww.arcueil.fr

Centre musical Fleury Goutte d'Or

En France de Benjamin Serero
Section enfants sauvages
de Laurence Doumic Roux
et Eric Tachin
1 rue de Fleury
75018 Paris
Tél : 01 53 09 30 70
www.centre-musical-fgo.fr

Espace Khiasma aux Lilas

Cannibal Tours de Dennis O'Rourke
L'Île de Robinson Crusoe
de Patricio Guzman
Hollywood de William Karel
Minsk de Cheng Xiaoxing
Western DDR de Marie Voignier
Disneyland, mon vieux pays natal
d'Arnaud des Pallières
Eux et moi de Stéphane Breton
La vita come viaggio aziendale
de Paolo Muran
Eclairs d'été de Nicos Ligouris
15 rue Chassagnolle
93 260 Les Lilas
Tél : 01 43 60 69 72
www.khiasma.net

Séances à L'Espace 1789 à Saint-Ouen

Zoos humains
d'Éric Deroo et Pascal Blanchard
Cannibal Tours de Dennis O'Rourke
The World de Jia Zhang-Ke
Minsk de Cheng Xiaoxing
2-4 rue Alexandre Bachelet
93 400 Saint-Ouen
Tél : 01 40 11 50 23
www.espace-1789.com

Espace Henri Miller

avec le centre Solidarité
Formation Médiation de Clichy
La Traversée d'Elisabeth Leuvery
3 rue du Docteur Calmette
92 110 Clichy

Ciné 104 à Pantin

En France de Benjamin Serero
Yu de Manon Ott
Malaak et le vaste monde
d'Ahlem Aussant-Leroy
Minsk de Cheng Xiaoxing
104 avenue Jean Lolive
93 000 Pantin
Tél : 01 48 46 95 08
www.cine104.com

Cinéma Les Toiles à Saint Gratien

Cannibal Tours de Dennis O'Rourke
King Kong de Merian C Copper
et Ernest B Schoedsack
Place François Truffaut
95 210 Saint-Gratien
Tél : 01 34 28 27 96
www.ville-saintgratien.fr

Magic Cinéma à Bobigny

London de Patrick Keiller
Centre commercial Bobigny
2 rue du Chemin Vert
93 000 Bobigny
Tél : 01 41 60 12 34
www.magic-cinema.fr

Séance à École nationale supérieure

des Beaux-Arts de Paris
Programme autour des *Vues Lumière*
14 rue Bonaparte
75 006 Paris
Tél : 01 47 03 50 00
www.beauxartsparis.fr

Reprise du palmarès à la Scam

5 avenue Vélasquez
75 008 Paris
Tél : 01 56 69 58 58
www.scam.fr

Reprise du palmarès au festival

Corsica.doc au mois de mai
Corsica.doc
Palais des Congrès - Ajaccio
Tél : 04 95 52 04 65

Consultante et correspondante :

Irina Leimbacher

Avec les conseils de :

Bernard Eisenschitz, Ross McElwee

Et le précieux concours de :

Wendy Clarke
Jim McBride
Ed Pincus
Howard Alk
Mike Gray
Peter Gessner
Saul Levine
Soon-Mi Yoo
Canyon Cinema, Dominic Angerame
Ciné-Tamaris, Agnès Varda, Rosalie Varda
Facets Multimedia, Milos Stehlik,
Jason Makman
Frederick Wiseman,
Karen Konicek et Zipporah Film
Icarus Films
Millarium Zero Films, Amy Heller
MOMA, Kitty Cleary
National Film Preservation Foundation
Treasures from American Film Archives
DVD Series, Scott Simmon
Newsreel Films, Roz Payne Archives
Second Run DVD, Mehelli Modi
UC Berkeley Art Museum
and Pacific Film Archive,
Mona Nagai, Film Collection Curator
Patrick Montgomery
Xavier Carniaux, AMIP
CQFD Distribution
Allan Siegel
André S. Labarthe
Anthology Film Archives
Christian Lebrat
et les éditions Paris-Expérimental
Cinémathèque royale de Belgique,
Ian Mundell
Ron Mann, Sphinx Productions
Elisabeth Lequeret
John Young
Lucia Small
Noel Burch
Robert Louit

Avec le soutien de :

The Florence Gould
Foundation

Et de L'ambassade
des États-Unis en France



Americana

Une époque du cinéma américain, une époque de la société, un moment de l'Histoire : croisements entre invention cinématographique et invention d'autres manières de vivre, usages anticonformistes du cinéma, désirs de justice et de droits. Films à découvrir ou à revoir pour la réflexion qu'ils proposent avec une constante générosité au cinéma documentaire et à ses spectateurs.

An age of American cinema, a social epoch, a moment in History: a criss-crossing of cinematographic invention and the invention of other ways of life, anti-conformist uses of cinema, longings for justice and rights. Films to be discovered or seen again for the thoughts and insights they offer, with unfailing generosity, to the documentary cinema and its public.

Le rempart et la rampe

C'est avec des films sur la danse que Shirley Clarke, danseuse et chorégraphe fait ses premiers pas de cinéaste : *Danse in the Sun* avec Daniel Nagrin, *Bullfight*, *Moment in Love* avec Anna Sokolow, ou encore *Paris Parks*, essai abstrait sur le jazz et les parcs de Paris, insufflé par Maya Deren. Elle gardera de ces courts métrages un goût pour la stylisation, une attirance pour la théâtralité et une hantise du gros plan dont elle ne se départira jamais. « J'ai un peu folâtré autour de l'Actor's Studio et je me suis essayée un peu au théâtre, mais fondamentalement, j'étais une danseuse, non pas de ballet mais de danse moderne. Cela m'a énormément aidée pour mes films, car la chorégraphie est une part importante du cinéma. » (« Le départ pour Mars - entretiens avec Shirley Clarke » par Michel Delahaye et Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma*, n° 205, octobre 1968)

The Connection, *The Cool World*, *Portrait of Jason*, les trois longs métrages qui imposeront Shirley Clarke sur la scène internationale et feront d'elle un personnage central de l'École de New York à l'égal de Lionel Rogosin, de Jonas Mekas ou de Robert Kramer, ont en commun, par delà les différences d'écriture, de forme, de technique d'enregistrement, un même principe initial de séparation du regard de la chose vue, du spectateur de la scène. Une ligne invisible mais inamovible, prolongement cinématographique de la rampe, isole l'image du spectateur et le maintient hors de son cadre.

C'est sans doute dans *Portrait of Jason* (1967) que cette séparation est la plus sensible puisque durant les quatre-vingt-dix-neuf minutes de cette longue confession, l'axe de la caméra est constant et que les éclairages définissent très rigoureusement les limites du cadre. Il suffit que Jason se déplace un peu trop amplement pour que son visage réfléchisse un excès de lumière. Cette ligne de séparation est encore accentuée par le fait qu'on entend de temps à autre derrière elle, l'équipe du film, Shirley Clarke, Carl Lee et deux amis intimes de Jason qui, à la fin du film, excédés par son narcissisme, l'accuseront de mensonges et de manipulations. *The Cool World* commence par une porte claquée au nez du spectateur : le gros plan d'un black muslim annonçant aux passants la fin de la domination de l'homme blanc sur l'homme noir. Propos et cadre convergent ici pour expulser le spectateur d'un récit où il n'a pas sa place et qu'il ne pourra jamais intégrer quand bien même il le voudrait, pour le retenir sur le seuil. Cette exclusion ne tient pas à la couleur de sa peau mais au principe même de la ségrégation qui, en excluant une partie de l'humanité d'elle-même, interdit du même coup toute représentation universelle de la condition humaine. Il importait que cette fracture initiale soit la première image du film.

Si d'aventure, le message n'était pas passé, le film en rajoute, avec une excursion scolaire d'enfants à la découverte des quartiers blancs de New York, qui finit à Wall Street où chacun est invité à prendre « une action de l'Amérique », à apprécier pleinement l'opulence d'un monde dont il est exclu. Au cours de ce voyage édifiant, le bus s'arrête à côté d'un autre bus scolaire rempli d'enfants blancs collés à la vitre comme s'ils voyaient une troupe de Martiens : les gamins sont côte à côte, à portée de main les uns des autres, mais une muraille infranchissable les sépare, qui ne tient pas seulement au vitrage des bus mais aussi à la stupeur des enfants. La barrière n'est pas physique, elle est mentale, elle est enfouie au plus profond de leur regard. Et ce regard, c'est, le temps du film, le nôtre, un regard historiquement construit.

Que ce soit *The Connection*, *The Cool World* ou *Portrait of Jason*, au spectateur idéal, théorique, sur lequel Hitchcock ou Lang construisent leur suspense, Shirley Clarke, cinéaste engagée, oppose la fausse conscience d'un spectateur réel façonné par l'histoire et une représentation de l'histoire : « Si l'équipe avait été noire, on aurait obtenu un film absolument différent. Jason savait tout le temps qu'il y avait là un public blanc. Bien qu'il perdit conscience de la caméra il n'en savait pas moins qu'une caméra était là et qu'elle était « blanche ». »

The Cool World reproduit, à l'échelle d'une ville, la bulle dans laquelle tournaient en rond les junkies de *The Connection*. *The Connection* transpose fidèlement au cinéma une pièce de Jack Gelber, montée par le Living Theater en juillet 1959, à New York. Assassinée par la critique, la pièce resta à l'affiche pendant plus de deux ans.

Dans un appartement sordide, des drogués en manque attendent la « connexion », leur dealer, « Cow-boy » (Carl Lee). Tous ont été réunis là à la demande d'un réalisateur qui veut faire un documentaire sur l'univers des toxicomanes et qui, pour les besoins de son film, offre à chacun sa dose de blanche. Parmi eux, il y a des musiciens de jazz, avec leurs instruments. Les uns et les autres tournent en rond, parlent un peu d'eux, se disputent, se plaignent, s'en prennent au réalisateur, jusqu'à ce que « Cow-Boy », enfin, arrive, chaperonné par une vieille dame salutiste qui lui sert de couverture et qui ignore tout de l'obscur trafic de son protégé.



© Cine-Tamaris

Lions Love (... and Lies)
Agnès Varda

Au début de *The Connection*, un carton annonce la couleur : le film que nous allons voir est un rescapé. Ce sont les restes d'un documentaire sur des toxicomanes abandonné par son réalisateur. Le caméraman du film, J.J. Burden, les a pieusement conservés et restitués dans l'ordre chronologique de tournage, sans rien ajouter ni retrancher. De là le caractère parfois décousu du document, la nature brouillonne de nombre de ses plans. Ici la chute est constitutive du récit.

L'insertion du tournage (c'est-à-dire de la matière même du film : des regards-caméras, des amorces surexposées, des filages, des raccords dans l'axe, etc.) entre l'action (l'attente des drogués) et le spectateur a un triple effet : d'une part, ce filtre objective la relation du spectateur au film, substitue sa nature réelle à sa perception imaginaire ; d'autre part, il restaure le regard à l'intérieur des images et force le spectateur à s'interroger sur sa place, son statut, son extériorité initiale ; enfin, il change du même coup la nature du représenté. L'attente devient secondaire, elle n'a plus de fin, elle n'a même plus d'objet, elle est un objet en soi. Le dédoublement du film substitue à un devenir qui implique nécessairement une transformation et donc une dramatisation (un début, un milieu et une fin), un présent absolu, une immobilité dans le mouvement doublée d'un mouvement dans l'immobilité, où, tout se mettant à faire sens, plus rien n'a de sens.

À la fin de *The Connection*, un des personnages se dirige vers la lampe suspendue qui éclaire la pièce et l'éteint. La nuit tombe sur l'écran comme le rideau sur la scène. Ce plan final reproduit avec une vue plongeante le cadre d'ensemble qui au début du film plante le décor et la communauté en manque. Mais surtout il nous rappelle notre place : celle d'un spectateur étranger à la scène. Shirley Clarke : « Une des objections qu'on a faites au film en France, et qui est très correcte, c'est que c'est un film de voyeur. Car c'est exactement ce que le film voulait être. » (« Le départ pour Mars », *Cahiers du cinéma* n° 205)

L'objectif de la caméra s'apparente ici à une membrane translucide et fixe, un rempart spongieux et diaphane sur lequel glissent, butent les personnages, à la fois extrêmement présent parce que les acteurs l'interpellent, l'insultent, voire le brutalisent, et indifférent, neutre, puisque, quoi qu'il advienne dans le champ, ce regard reste distant, décalé. Il englobe mécaniquement le volume clos d'une scène, l'unicité d'un champ qui s'agrandit ou se rétrécit, s'expose ou se dissimule, se creuse ou s'aplanit au gré des déplacements. de la fusion ou de la scission des groupes. Il enferme les toxicomanes dans l'ailleurs de leur trip et le spectateur dans la réalité première de son incompréhension. Les deux mondes ne peuvent s'échanger et encore moins communiquer puisque chacun se constitue du rejet de l'autre. « Vous avez rejeté *The Connection* à cause de son contenu mais vous n'avez pas la moindre idée de ce qu'est son contenu » s'insurge Jonas Mekas contre la critique à la sortie du film (Jonas Mekas, *Lettre ouverte aux critiques de cinéma des quotidiens new-yorkais*).

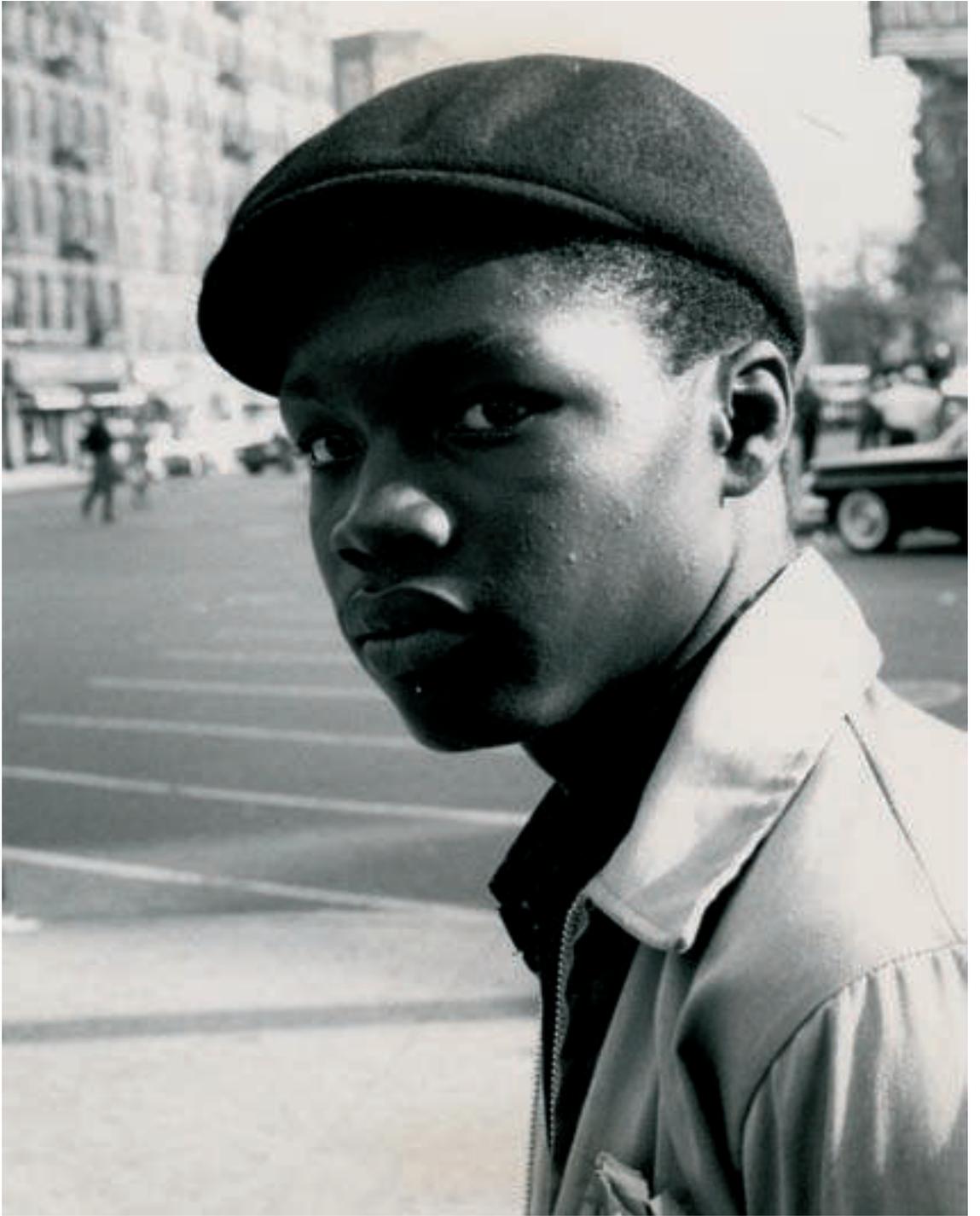
Quand *The Connection* est montré en France, il divise la critique. Le générique de fin désarçonne nombre de spectateurs qui ont cru voir un film documentaire, une œuvre de cinéma-vérité. On ne lui pardonne pas d'avoir rompu le charme. La polémique éclate non pas sur le contenu, la drogue (« sujet peu ragoûtant, mais le cinéma en a vu d'autres », écrit Marcel Martin qui défend haut et fort le film), mais sur son aspect de « faux cinéma direct ».

Georges Goldfayn, dans *Positif*, soutient ce parti pris : « Je goûte ce paradoxe que ce soit à la fidèle transcription cinématographique d'une pièce de théâtre que nous devions le film qui mette en cause avec la plus pertinente acuité les rapports du cinéma et de la réalité extérieure. » (*Positif* n° 45, mai 1962)

Michel Delahaye, dans les *Cahiers*, sonne la charge : « Ce pseudo-film, ce pseudo-psycho-drame, est donc aussi une pseudo-pièce de théâtre : je ne crois pas qu'on ait jamais vu sur un écran une pareille somme de trucages moraux. » (*Cahiers du cinéma*, n°129, mars 1962). Il dénonce une « machination », oppose Jean Rouch qui distille de la fiction dans ses films pour « relancer l'engrenage de la vérité » à Shirley Clarke qui dissimule le théâtre sous de fausses improvisations et des dérapages contrôlés de la prise de vue, se sert d'« un peu de vérité » pour « cautionner la fausseté de ses intentions ». Le cinéma de l'un est pure vérité, l'œuvre de l'autre pur mensonge, odieux artifice : « À vouloir cumuler l'authenticité de la tranche de vie et les délices du beau style », on n'obtient « que vie truquée et style de pacotille ».

Michel Delahaye a très bien vu le film, mais il l'a vu la tête en bas. Y compris la proximité avec Jean Rouch, non pas dans une ressemblance qui proviendrait de l'exploitation d'un même filon (improvisation et psychodrame), mais plutôt dans une opposition quasi terme à terme de *Chronique d'un été* et de *The Connection*, l'un tout en extérieurs, resplendissant de lumière et de liberté de mouvement, l'autre dans un espace confiné, tout en opacité, le premier centré sur la parole, le second plus soucieux des gestes, des expressions, des mouvements que des mots, mais tous deux mus par une même préoccupation, porter collectivement à l'écran la crise existentielle d'une même génération décidée à vivre ses rêves et rêver sa vie plutôt qu'à reproduire un ordre social autoritaire et dépassé. Mais à la question ouverte d'Edgar Morin et de Jean Rouch, à un bonheur espéré dans le dépassement de l'histoire en France (l'éloignement du spectre de la Deuxième Guerre mondiale et du nazisme, la fin du colonialisme), Shirley Clarke oppose le refus radical de *l'American Way of Life* de la *Beat Generation*, le rejet prémonitoire du monde de demain : « Nous ne sommes plus affamés en pain. Mais nous sommes affamés à perte âme, nous sommes en train de perdre nos âmes », déclare-t-elle à Louis Marcorelles en novembre 1966.

Shirley Clarke s'est toujours défendue d'avoir voulu avec *The Connection* faire du cinéma direct. Quand elle envisage de porter à l'écran la pièce de Gelber, c'est à Rossellini qu'elle songe et non à Rouch, à *Rome ville ouverte* et à la manière dont son auteur insère la fiction dans un contexte réel, à cette dialectique du faux et du vrai caractéristique du néoréalisme italien qui, en pointant du doigt les artifices du cinéma, garantit le spectateur d'une liberté inédite. Initialement d'ailleurs, *The Connection* devait être tourné en extérieurs, dans les rues de New York. Mais Clarke, qui avait précédemment travaillé avec Williard Van Dyke, Richard Leacock, et D.A. Pennebaker sur une série de films pour l'exposition universelle de Bruxelles (1958), avait une exigence



© Zipperah Films

The Cool World
Shirley Clarke

que n'avait pas Rossellini, celle de tourner en son direct. C'est la peur de ne pas pouvoir contrôler le son en extérieurs qui la fit se rabattre sur un tournage en huis clos. Contrairement à ce qu'écrit Michel Delahaye, le style n'est pas premier dans *The Connection*, mais une résultante, le produit de contraintes techniques. Et il y a fort à parier que le film aurait perdu en étrangeté et en densité s'il avait été tourné en extérieurs.

Dans la permanence et les limites étroites de son cadre, la caméra danse avec Jason, elle s'en approche, s'en éloigne, elle épouse ses mouvements, les anticipe, les exagère, les prolonge. Si, dans *The Cool World*, il est des plans de rues d'autant plus larges que seuls des chiens efflanqués les traversent, Duke et sa compagne Lou-Ann sont filmés à fleur de peau. La photographie, brute et sèche dans ses peintures de groupe, se montre soudain sensuelle et câline. La rampe n'est donc pas un rempart chez Shirley Clarke, elle l'est dans la société – dans une société qui dresse ses communautés les unes contre les autres et se nourrit de la peur de l'Autre. Chez Shirley Clarke, elle est une ligne invisible qui en séparant le public de la scène amplifie les émotions en jouant de la proximité dans la distance et de la distance dans la proximité. Tout dispositif, pour fonctionner, a besoin d'être cassé, faute de quoi il se montre pour ce qu'il est : un procédé dont l'artifice se voit comme le nez au milieu de la figure. Un dispositif n'est créatif que par les tensions qu'il accumule jusqu'au point de rupture. Le spectateur entre bel et bien dans le spectacle, à l'intérieur des personnages, d'autant plus que la caméra l'y encourage, mais il n'y entre que partiellement, dans un dédoublement qui voit le corps s'affaisser d'un côté et l'esprit passer de l'autre. La rampe n'est pas une barrière, mais un moyen d'accès, un principe de projection, une délivrance, comme le montre l'agression de Jason par ses amis à la fin du film.

Si la rampe évoque parfois une barrière, c'est qu'elle se fait l'écho d'une autre barrière, celle que le spectateur porte en lui, un agrégat d'inhibitions et de peurs, qui l'empêchent d'entendre et de voir, et qu'il convient de déverrouiller afin qu'il puisse passer de l'autre côté du miroir, tel Cocteau dans *Le Sang d'un poète*. Pour que le spectateur accède à l'œuvre, il lui faut d'abord accepter de se perdre.

Là encore, c'est *The Connection* qui nous montre la voie : le spectateur a le choix entre se pétrifier dans ses certitudes et rester aveugle et sourd à tout ce qui l'entoure comme la vieille dame salutiste, ou, comme le réalisateur du film, franchir la porte de la salle de bains et se shooter, se perdre [perdre son film] mais être enfin à même de comprendre. On mesure là combien on est loin de la simple insertion d'un film dans le film, du naïf et formel jeu de miroirs que d'aucuns se sont plus à voir. *The Connection* n'a qu'un point d'interrogation, le point d'articulation où une œuvre peut se représenter dans sa spécificité et dans son rapport au monde réel, ce point décisif à partir duquel l'auteur peut entamer son film et la danseuse se muer en cinéaste.

Il y a deux caméras dans *The Connection*. Parfois, leurs regards se croisent, se relaient, s'enchaînent. Elles n'ont cependant pas le même statut. L'une est dans le champ, elle sert au metteur en scène, l'autre reste à la périphérie, on n'en voit jamais le caméraman, J.J. Burden, l'auteur du carton en tête du film, sinon un court instant quand il s'interpose entre la caméra et un junkie qui menace de la renverser. Juste après le départ de la dame patronnesse, il est un plan d'une grande beauté, aussi beau qu'une tranche filmée par Jean Rouch, autour duquel tout le film tourne et pour lequel il a visiblement été entièrement conçu, un plan qui est à l'image de cette dope que tous attendent et dont l'absence les paralyse – non pas l'héroïne, mais la musique : le plan commence en cadre serré sur un joueur de saxo, panote à gauche, longe le piano jusqu'à un comédien qui bat la mesure avec des baguettes, repart à droite, s'attarde sur chaque musicien et son instrument avant de s'arrêter sur l'un d'eux concentré sur un exercice périlleux, poser une tasse à terre sans en renverser le contenu, puis revient sur ses pas pour finir sur celui qui logiquement aurait dû être derrière la caméra, le réalisateur affalé sur les marches, *stone*. Derrière cet œil, mobile et tactile, ce n'est pas J.J. Burden qui œuvre, comme voudrait nous le faire croire le dialogue, mais bel et bien Shirley Clarke, la danseuse.

Théâtre, jazz et New York : il est vraisemblable que Shirley Clarke avait aussi en tête *Shadows* de Cassavetes quand elle entreprit le tournage de *The Connexion* – et que toutes les questions qui aimaient alors l'auteur de *Opening Night* sur la vérité et les limites du jeu de l'acteur à l'écran étaient les siennes. C'est avec la caméra de Shirley Clarke que Cassavetes a tourné *Shadows*. Si *The Connection* avait été filmé en extérieurs, il aurait probablement été très proche formellement de *Shadows*. On en a la preuve par contre coup, avec *The Cool World* (*Harlem Story*), où fiction et réel, théâtre et documentaire, acteurs professionnels et non-acteurs, dialogues écrits et improvisation, musique et cité, sont étroitement imbriqués comme chez Cassavetes. Le début coloré de *Gloria* (les dessins d'enfants et les plans de New York sur fond d'une explosion de jazz) est une réminiscence de *The Cool World*.

Shirley Clarke dispose alors des micros hf qui lui faisaient défaut lors de la réalisation de *The Connection*. Les contraintes d'un tournage en son synchrone en extérieurs l'oblige à modifier son style : au lieu des longs plans-séquences qui caractérisent aussi bien *The Connection* et *Portrait of Jason*, elle opte ici pour des plans courts, des cadres serrés, un montage haché, le recours au téléobjectif pour les séquences de rue, une image en clair-obscur pour les scènes jouées.

Le générique du début de *The Cool World* se déroule sur un air de musique chantonné par les enfants dans le bus. Le générique de fin, lui, défile sur une chanson relatant les exploits de Duke. Duke a échoué lamentablement, il a tout perdu, l'amour et la liberté, mais il est devenu une légende, un chant où il est aisé de voir une métaphore du propos du film : non pas décrire la condition misérable des Noirs de Harlem, mais la transposer dans un poème cinématographique aux accents râpeux et rauques du blues.

Le jazz est récurrent dans *The Cool World*, qu'il émerge des plans documentaires de rue, ou qu'il accompagne les soliloques de Duke. Si *Carmen Jones* est une transposition de l'opéra de Bizet dans les riches plantations du Sud, *The Cool World* est une version jazzy de *L'Opéra de quat'sous*. Si la contribution de Carl Lee

à Hollywood fut modeste, de *Human Desire* de Fritz Lang à *Exposed* de James Toback, elle est ici essentielle. Auteur des dialogues, responsable du casting, jouant lui-même dans le film, il a ajouté de la chair et un regard désabusé à un mélodrame qui, par bien des points, n'est qu'une variante de *West Side Story* ; il lui a surtout donné une composante tonale aux antipodes des mélodies sucrées de la comédie musicale – la trame traditionnelle du blues.

À l'origine de *Portrait of Jason*, il y a le projet de filmer la parole, de filmer une parole continue que rien n'entraverait et de voir comment cette parole se modifierait au fil du temps. Shirley Clarke : « Le cinématographe nous a révélé que les gens sont le sujet le plus intéressant. Pourtant nous avons rarement permis à quelqu'un de parler vraiment en son nom pendant plus de quelques minutes d'un coup. Imaginez simplement ce qui arriverait si on lâchait la bride à quelqu'un et lui permettait d'y aller pendant de nombreuses heures consécutives. » [Jonas Mekas, *Ciné-Journal* – Entretien avec Shirley Clarke sur *Portrait of Jason*]. Initialement, Shirley Clarke pensait se filmer elle-même. Mais se pensant trop *sophisticated camera*, elle y a vite renoncé : « Je me serais à la fois sur-censurée et sur-mise en scène. » Et c'est ainsi que son choix se reporta sur Jason, un ami de Carl Lee, prostitué homosexuel.

Le film fut tourné en une nuit, pendant douze heures, dans la chambre de la réalisatrice au Chelsea Hotel. Jason boit verre de vodka sur verre de vodka, fume comme un sapeur, cigarettes et joints, et parle, parle... de lui, de lui et encore de lui, du choix de son pseudonyme, de son enfance, de sa famille, de la communauté gay, du regard méprisant de Hollywood sur les Noirs de *Autant en emporte le vent* à *Carmen Jones*, de sa mère, de sa solitude... longue confession sur tous les registres possibles, de la séduction à la rouerie, du rire aux larmes, du cabotinage au doute, de l'imitation à la sincérité, de la confiance à la dispute. Il est seul à l'écran, calé au fond d'un fauteuil, sur un fond blanc, dans un cadre frontal qui le saisit tantôt en très gros plan tantôt en plan américain, avec des floutages de l'image, lors des changements de sujet qui donnent l'impression d'un plan continu, unique. Derrière lui, une cheminée avec un vase de fleurs et une coupe, sur sa gauche un canapé, et à sa droite une bibliothèque avec des livres d'art et une tête de mort. Au sol une moquette épaisse. C'est là tout le décor.

Pendant une heure et demie, Jason nous entraîne dans un *one man show* captivant, d'où émerge, sur la longueur, la vérité complexe et multiple d'un homme et d'un univers marginal, mais aussi, de façon plus insidieuse, une nature double du regard cinématographique. Car en dépit des apparences, *Portrait of Jason* n'est pas plus du vrai cinéma direct que *The Connection* n'en est du faux. Pas seulement parce que le cadre où apparaît Jason, en dépit de son minimalisme, est un cadre très travaillé, à la mise en scène rigoureuse, mais surtout parce que le film permet à Jason de mettre en scène sa vie et que ce à quoi nous assistons ce n'est pas au témoignage d'un homme sur sa vie, mais à la transformation de celle-ci en œuvre d'art. Jason ignore peut-être la caméra, mais il n'oublie pas qu'il a un public et, sous nos yeux, l'homme cesse d'être un homme pour devenir acteur. « Jason est un dissocié. C'est même une clé de son personnage. » (« Shirley Clarke, Le départ pour Mars »).

Le 3 avril 1968, Martin Luther King était assassiné à Memphis, alors qu'il s'apprêtait à participer à une manifestation des éboueurs en grève et préparait une grande « Marche des Pauvres » dans tout le pays. Si Lindon B. Johnson avait été élu sur un vaste programme de réformes sociales (« The Great Society »), son engagement croissant dans la guerre du Vietnam, en plombant le budget de l'État, le poussa à y renoncer, créant une situation explosive dans les ghettos noirs où le Black Power ne cessait d'étendre son influence. C'est dans ce contexte que *Portrait of Jason* voit le jour et, s'il n'y est pas fait explicitement allusion, ce contexte de révolte raciale est au cœur même du dispositif visuel du film. *Portrait of Jason* n'est pas un film en noir et blanc, mais un film noir sur blanc. Car si le cadre induit une dialectique entre le *in* et le *off*, le champ et le hors-champ, Jason et l'équipe du film, il en génère une autre entre cet imposant corps noir et le décor propre de la chambre du Chelsea Hotel qui a toutes les caractéristiques du *sweet home* des classes moyennes. Tout comme dans *La Chinoise* de Godard la « révolution » s'invitait, le temps d'un week-end, dans un appartement bourgeois de Paris et en barbouillait les murs de slogans, *Portrait of Jason* voit un Noir homosexuel, prostitué, alcoolique et drogué s'installer et s'incruster, hilare, au cœur d'un foyer blanc, de façon si massive qu'il en occupe tout le cadre et ne laisse de place à personne d'autre. Si *The Connection* avec ses personnages hébétés a un petit côté « nuit des zombies », *Portrait of Jason* tient du cauchemar wasp dans sa forme la plus aboutie : « Tout ceci n'est qu'un départ. Le grand sujet, le grand objet, c'est de provoquer la révolution, et pour commencer, nous autres cinéastes, nous avons à faire exploser le cinéma pour aider à d'autres explosions. » (« Le départ pour Mars »)

Yann Lardeau
février 2008

The Connection

Un groupe de drogués, dont Leach, dans un appartement sordide de New York attendent leur « connection », surnommé Cowboy. Un réalisateur de documentaire, Jim, veut filmer la scène, pour montrer la réalité de manière « humaine et honnête ». L'angoisse et la parole sont parfois interrompues par la musique d'un groupe de jazzmen qui a fait irruption dans l'appartement. Jim se laisse entraîner à expérimenter la drogue « en personne ». Ce qui le rend affreusement malade. Leach, lui, sombre dans le coma. Le cinéaste, sauvé par Cowboy, déclare la fin de son projet de film.

© CQFD



110 min 1962 35 mm noir et blanc
avec **Warren Finnerty** (Leach),
Jerome Raphael (Solly), **Garry
Goodrow** (Ernie), **James Anderson**
(Sam), **Carl Lee** ("Cowboy"),
Barbara Winchester (Sister
Salvation); **Henry Proach** (Harry),
Roscoe Lee Browne, **William
Redfield**, et l'orchestre : **Freddie
Redd**, **Jackie McLean**, **Larry
Richie**, **Michael Mattos**
Scénario **Jack Gelber** d'après son
texte pour le **Living Theater**
Réalisation/Montage **Shirley
Clarke** Image **Arthur J. Ornitz**
Décors **Albert Brenner** Costumes
Ruth Morley Musique **Freddie Redd**
Production **Lewis Allen**,
Shirley Clarke, **James Di Gangi**
Distribution **France CQFD**

The Cool World Harlem Story

Le ghetto de Harlem. Duke, 15 ans, médite l'achat d'une arme au racketteur « Priest », afin de devenir chef de gang. Le désespoir, la misère, la discrimination raciale et leurs ravages dans la communauté noire fondent l'approche documentaire et l'interprétation des jeunes non-professionnels d'une réalité violente d'où toute justice semble s'être retirée.

© Zipporah Films



105 min 1964 16 mm noir et blanc
avec **Hampton Clanton** (Duke),
Carl Lee (« Priest »),
Yolanda Rodriguez (Luanne),
Clarence Williams (Blood),
Gary Bolting (Littleman)
Scénario **Shirley Clarke**,
Carl Lee d'après une pièce
de **Robert Rossen** adaptée
du roman de **Warren Miller**
Image **Baird Bryant**
Son **Dave Jones**
Montage **Shirley Clarke**
Casting **Carl Lee**
Musique **Mal Waldron**
Production/Distribution
Wiseman Film
(**Frederick Wiseman**)

Portrait of Jason



D. R.

99 min 1967 **16 mm noir et blanc**

Avec **Jason Holliday, Shirley Clarke** et **Carl Lee**

Réalisation/Montage/Production **Shirley Clarke**

Image **Jeri Sapanen**

Son **Francis Daniel**

Restauration **MOMA** New York

Jason, dit Aaron Payne, répond aux questions de Clarke et Lee, expose et joue sa vie de « marginal ». Jason est noir, homosexuel, prostitué, dans l'Amérique de la discrimination des années 60.

Tongues: a collaboration by Sam Shepard and Joseph Chaikin



© Coll. Centre Pompidou

20 min 1981-1982 **vidéo couleur**

avec **Joseph Chaikin**

Texte **Sam Shepard** Réalisation **Shirley Clarke**

Image **Walter Edel, Michele Auder** Son **Walter Loehr**

Montage **Shirley Clarke, Steven E. Browne** Musique **Sam Shepard, Skip LaPlante**

Production **The Other Theatre, Women's Interart Center Coll. Centre Pompidou**

Un homme sur le point de mourir se livre à ses dernières cérémonies : imaginaire et souvenirs se mêlent, (re) mis en scène par la caméra et les trucages vidéo.

Lions Love (... and Lies) Agnès Varda

© Ciné-Tamaris

Trois acteurs - Viva, Jim, Jerry sur le chemin de la « staricité » et sur celui non moins difficile de la maturité vivent dans une maison louée sur une colline de Hollywood. Ils ont tous les trois des crinières de lion. Ils vont vivre à leur façon l'assassinat de Robert Kennedy à travers ce que la télévision en montre, alors que leurs amis ont d'autres problèmes. Le poste de télévision est aussi une star du film. Les trois « lions » de Varda sont rejoints dans leur « maison sur la colline » par une cinéaste indépendante new-yorkaise, sollicitée par Hollywood : Shirley Clarke, par elle-même...

110 min 1969 35 mm couleurs

Avec **Viva, Jerry Ragni, Jim Rado** (trois lions), **Shirley Clarke**

Écrit et réalisé par **Agnès Varda** Image **Steve Larner** Son **Georges Alch**

Musique **Joseph Byrd** Montage **Robert Dalva**

Production **Max L. Rabb/Agnès Varda, Ciné-Tamaris** Distribution **Ciné-Tamaris**

Rome is Burning (Portrait of Shirley Clarke) André S. Labarthe, Noël Burch

© AMP

Janvier 68 : dans un appartement new-yorkais, Shirley Clarke répond aux questions de ses visiteurs, dont Jacques Rivette et Jean-Jacques Lebel. La caméra circule, le cinéma et le monde vont changer.

55 min 1968-1996

Production **Amip, La Sept/Arte,**

Ina (coll. Cinéastes de notre temps)



© Jim McBride

David Holzman's Diary

Les trois premiers films de Jim McBride n'ont pas connu, jusqu'à une date très récente, de carrière commerciale « normale », alors même qu'ils ont exercé une influence importante et qu'ils continuent à passionner. Exemples remarquables du renouveau cinématographique de la fin des années 60, portant la marque de la Nouvelle vague française et européenne, ils gardent intacts leur humour, leur gravité, leur invention, comme la beauté de *Clarissa Ainsley*, et leur capacité à poser des questions essentielles au spectateur et au cinéma.

Jim McBride est né en 1941 à New York et a reçu « une éducation normale, classe moyenne mi-juive mi-irlandaise ». Après ses études à Kenyon College et quelques mois au Brésil à l'occasion d'un échange étudiant pendant lequel il voit une énorme quantité de films, il entre au département cinéma de la New York University. À 25 ans, il tourne *David Holzman's Diary* en 16 mm pour un budget de 2500 dollars. Après *My Girlfriend's Wedding* (prévu pour être un complément de programme à *David Holzman's Diary* - 1969) et sa suite *Pictures From Life's Other Side* (1971), puis un long métrage de science-fiction politique *Glen et Randa* (1971), son indépendance peu compatible avec les impératifs de la production hollywoodienne le contraint à attendre 1983 pour tourner un long-métrage de fiction, *À bout de souffle – Made in USA*, remake du film de Jean-Luc Godard. Il réalise en 1987 *The Big Easy*, puis *Great Balls of Fire!* (1989) d'après la vie de Jerry Lee Lewis. Il écrit pour le cinéma, réalise couramment pour la télévision et enseigne l'écriture de scénario à l'American Film Institute Conservatory's Narrative Workshop.

Sortie des marges

Entretien avec Jim McBride (extraits)

David Holzman's Diary

David Holzman n'est pas moi ; d'abord parce que la technique n'est pas mon fort, je ne sais même pas faire le point. J'étais très intéressé par le cinéma-vérité, qui était en vogue quand j'ai terminé mes études de cinéma. Leacock, Pennebaker, les frères Maysles, ils étaient tout un groupe à faire des films sur des pilotes de course, des représentants de commerce, etc. Cela m'intéressait beaucoup, j'avais envie de les connaître. Un jour, j'ai rencontré Kit Carson¹, qui lui aussi s'intéressait à ce mouvement ; nous nous sommes mis à écrire ensemble une monographie sur le cinéma-vérité pour le MOMA, que nous n'avons jamais terminée ; nous avons rencontré ces réalisateurs, et nous avons vu tous leurs films. Ils étaient tous convaincus d'avoir découvert un moyen magique pour accéder à la vérité. Grâce aux vertus d'une technique, ils voyaient la réalité comme personne n'avait pu le faire auparavant. C'est cette attitude très arrogante qui a mis le processus en route ; je brûlais de faire un film. Je passais l'essentiel de mon temps à la Filmmakers' Cinematheque², à voir des films de Brakhage, Bruce Conner, Andy Warhol, Jonas Mekas, des frères Kuchar et de Shirley Clarke, qui était pour ce groupe une sorte de mère attentive. Ils m'ont appris qu'on pouvait faire un film avec très peu d'argent. Et petit à petit, l'idée de faire *David Holzman's Diary* se faisait jour en moi. (...)

Dans ces années-là, les films américains étaient très artificiels, et ce cinéma, avec son côté direct, était très attirant. Tous ces films donnaient, par moments, l'impression de regarder par le trou de la serrure et d'assister à des choses très intimes. Cela n'a pas duré, la plupart de ces réalisateurs se sont monté la tête et ont prêté à leur travail plus de vertus qu'il n'en avait réellement. Je pense aussi qu'en acquérant plus d'expérience, ils se sont rendu compte qu'on pouvait manipuler la réalité à ses propres fins, notamment par le montage, et plutôt que d'enregistrer la réalité, en créer une autre. Cela se reflète dans mon film, qui date à peu près de la fin de ce mouvement : 1967. Il n'y avait pas que le groupe Leacock-Pennebaker-Maysles : le cinéma underground produisait aussi des choses intéressantes, une recherche similaire – faire que les gens se révèlent, en quelque sorte. (...)

My Girlfriend's Wedding



© Jim McBride

Je venais de rencontrer Clarissa deux semaines auparavant. Nous nous sommes trouvés l'un l'autre, cela ne m'était jamais arrivé encore, c'était une chose merveilleuse, très intense ; nous sommes sortis ensemble ; c'est arrivé très vite. Mais elle avait déjà organisé son mariage, pour obtenir la nationalité américaine. (...) La situation en était là quand mon distributeur me proposa de faire un court métrage qui pourrait passer en complément de *David Holzman's Diary*. J'ai dit : « Ah mais je tiens un excellent sujet, on en fera un petit film ! » et de fait nous l'avons tourné en un jour, le jour de leur mariage. Elle ne connaissait même pas Dennis, son mari ; elle était entrée en contact avec lui par une amie ; c'était un hippie, il faisait cela pour la beauté du geste. Je ne savais que penser de tout cela, j'étais un type assez conventionnel à cette époque, et elle était la personne la plus radicale que j'eusse jamais rencontrée. Cette femme séduisante venait de m'entrouvrir son monde secret ; je ne connaissais pas la réponse à la plupart des questions que je posais dans le film ; c'était merveilleux, comme lorsque l'on découvre quelque chose. Je crois qu'elle était enchantée des attentions qu'elle suscitait, de la présence de la caméra, etc. et la scène du sac : j'étais toujours et encore fasciné par le nombre de choses qu'elle mettait dans son sac ; je lui ai donc proposé de sortir tout ce qu'il contenait et d'en parler : c'était une manière de s'introduire dans son histoire, et cela fut fait de manière entièrement spontanée ; le montage a pris ensuite beaucoup de temps, il fallait trouver à cet épisode une forme qui lui donne sens.

Pictures From Life's Other Side

[...] L'American Film Institute m'avait accordé une aide pour écrire le scénario de *Glen and Randa*² et devait le produire; finalement, ils ne l'ont pas fait et s'en sont sentis coupables, si bien qu'ils m'ont dit : «Si un jour vous voulez de l'argent pour faire un petit film, passez-nous un coup de fil, nous pensons que nous vous devons cette aide;» Je les ai appelés et ils m'ont accordé 15 000 dollars; j'ai décidé de faire un film que je tournerais moi-même, un film vraiment personnel. Clarissa et moi vivions à New York avec son fils Joe dont vous avez entendu parler dans *My Girlfriend's Wedding* – il avait alors 10-11 ans. Nous étions des hippies de choc, et nous prîmes la décision de quitter la ville et de nous installer à la campagne pour scier du bois, etc. Nous n'avions pas de projet précis, nous sommes partis un 31 décembre dans une vieille voiture bricolée, avec deux chiens, Joe, elle, enceinte de six mois, et toutes nos affaires; nous avons filé à travers le pays, sans savoir où nous allions; nous pensions vaguement vivre dans une commune, ou quelque chose de ce genre. Cela a été terrible, nous nous sommes arrêtés chez des amis qui avaient de mauvaises vibrations, ils ne voulaient pas que nous filmions et moi, je me débrouillais très mal avec ma caméra. C'était un désastre. Mais cela a fini par donner une espèce de petit film singulier et intéressant qui se passe presque entièrement dans des chambres de motels et nous montre plus ou moins vautés devant la télévision. Le film se termine à l'endroit où nous nous sommes arrêtés, un petit village en Californie du Nord, au fond des bois, avec la naissance de notre fils Jesse. Clarissa est encore le personnage principal du film. (...)

Barbara Frank et Bill Krohn

traduit par Francine Arakelian *Cahiers du Cinéma*, n° 350, août 1983

¹ L.M. «Kit» Carson : acteur, producteur et scénariste, entre autres de *Paris-Texas* (W. Wenders).

² Filmmakers' Cinematheque : la célèbre cinémathèque de Jonas Mekas.

³ *Glen et Randa* : science-fiction politique, 1971

David Holzman's Diary Journal intime de David Holzman

Le jeune cinéaste David commence un film sur sa propre vie. En ces années de guerre (au Vietnam) et de révoltes contre les discriminations raciales, les angoisses de David, ses tentatives pour être l'observateur de son existence, donc de celle des autres (sa petite amie, qui se lasse de son obsession « voyeuriste », son ami peintre Pepe, une inconnue...) butent sur l'échec. Jeu de poupées russes entre « enregistrement du réel », mise en scène, bonheurs et impasses du « cinéma-vérité », virtuosité et égoïsme, le film fait le portrait d'un homme qui, peut-être, ne sait parler qu'à deux amis : sa caméra et son magnétophone.

« Le film était en partie préparé et en partie complètement improvisé. Nous étions passionnés de l'idée de « cinéma vérité » tout en nous en moquant, mais nous voulions aussi rester ouverts à tout ce que pouvait se produire pendant le tournage. Nous avions une ébauche de plan, nous n'avons jamais eu de scénario écrit. » [Jim McBride, 1996]

« Jouant avec la forme du cinéma-vérité tout en subvertissant son contenu par la fiction qui constitue des pans entiers du film, McBride se faisait l'émule de ses modèles français, en filmant sa théorie plutôt que de l'écrire. Une importante du film est bien entendu documentaire, en particulier quand la caméra erre dans Manhattan. Et même quand les éléments narratifs et le jeu des protagonistes sont de fiction, le film peut être qualifié de documentaire, d'un tout autre point de vue : parce qu'il témoigne de l'état d'esprit, des préoccupations et des styles de vie de son époque. Dans un esprit semblable, Rivette remarquait que *l'Intolerance* de D.W. Griffith avait aujourd'hui plus à dire sur 1916 que sur les périodes historiques qu'il dépeignait. Plus généralement cependant, *David Holzman* est une vaste réflexion sur les soubassements métaphysiques du cinéma-vérité et autres conceptions de la caméra comme sonde, par rapport surtout au voyeurisme et autres formes d'appropriation sexuelle agressive, ou à l'introspection. *Fenêtre sur cour* et *Le Voyeur* sont évoqués à plusieurs reprises, comme le sens de la durée et le sens de l'angoisse existentielle qui l'accompagne que l'on trouve dans beaucoup des films de Warhol. »

Jonathan Rosenbaum – ©. Second Run – extr.

74 min 1967 **16 mm noir et blanc** Scénario/Réalisation/Montage **Jim McBride**

avec **L.M. «Kit» Carson** (David Holzman), **Eileen Dietz** (Penny Wohl), **Lorenzo Mans** (Pepe),

Louise Levine (Sandra), **Fern McBride** (Fille du métro), **Michael Levine**, **Robert Lesser**, **Jack Baran**

Image **Michael Wadleigh** (Wadley) Prod. **Jim McBride Paradigm Films**

Pacific Film Archive

My Girlfriend's Wedding

La petite amie du cinéaste va se marier avec un autre (pour de très sérieuses raisons de commodité : nationalité à changer), et son amant, le cinéaste, est témoin du mariage : doublement témoin, le filmant et y tenant le rôle de témoin. On pourrait croire d'abord à quelque suite du « journal intime » du cinéaste, inauguré – par personnage interposé – avec *David Holzman's Diary* ; mais si McBride continue de « se » filmer, c'est plus encore que dans son premier film au style indirect qu'il le fait, sans user du « je ». Sa caméra filme sa petite amie, ses amis, et lui avec eux, quand il n'est pas avec elle (la caméra). Il s'agit donc d'un cinéma du possessif (ce que souligne le « my » du titre), où curieusement l'abondance des liens de possession entraîne une sorte de dépossession du « je » du possesseur de tous les éléments du film (et du film lui-même) : un éparpillement de « l'auteur ». C'est la question de la place de cet auteur (du cinéaste) par rapport au film que le film pose. Entre cinéaste et film, cinéaste et caméra, cinéaste et petite amie (et entre caméra et petite amie, forcément) s'établissent des relations assez complexes, et changeantes, relations filmiques puisque aussi bien elles sont toute la matière (et les modes d'être de cette matière) du film. Le film « raconte » (ou confesse, puisqu'il y a dévoilement d'un secret) les rapports, entre eux et avec lui, de ceux qui le font. Et cela, sans passer par le subterfuge classique du « film dans le film » : le film est d'emblée dans le film puisque le cinéaste y est, même si justement sa situation y est ambiguë, ni tout à fait dedans (personnage) ni tout à fait dehors (metteur en scène). Ce n'est donc plus le cinéaste qui se raconte à travers le film, mais bien plutôt le film qui se parle à travers et son cinéaste et les attribut de ce dernier, l'ambiguïté du rôle et de la place de celui-ci dans et pour celui-là se retrouvant à d'autres niveaux : plus de frontière (ou brouillée) entre complicité et indiscretion (séquence de l'interview de la petite amie qui dit au film ce que le cinéaste sans doute savait déjà, mais qui le dit comme pour la première fois, parce qu'il s'agit du film, justement), gravité et fantaisie, etc. Ce brouillage systématique conduit à d'autres effets : technique (16 mm synchrone) et situations (« vraie » petite amie, « vrai » mariage et aussi « vrai » cinéaste) relèvent du cinéma direct ; mais leur produit, de la fiction souvent la plus délirante : la confession se fait jeu, et à ce jeu, en ce jeu, la vérité est fiction, l'une en l'autre intimement et naturellement résolues. Une nouvelle dimension du cinéma direct ainsi se définit (non la moins paradoxale, ni la moins riche) : ludique. (...)

Jean-Louis Comolli *Cahiers du Cinéma*, n° 213, juin 1969

60 min 1969 16 mm couleur

avec Clarissa Ainley et Jim McBride Réalisation Jim McBride Image Michael Wadleigh (Wadley)

Son Larry Johnson Montage Michael Levine, Jim McBride Musique Al Kooper Production Paradigm Films

Pictures From Life's Other Side



© Jim McBride

Clarissa, Jim et Joe (11 ans) décident de quitter la ville pour une « commune » à la campagne. De motels en prairies, de voyage en naissance d'un enfant, un voyage pour « changer de vie ».

45 min 1971 16 mm noir et blanc

avec Clarissa et Joe Ainley, Jim McBride

Réalisation Jim McBride

Image Jim McBride, Joe Ainley

Son Clarissa « Darymple »

Montage Jack Baran, Jim McBride

My Son's Wedding to my Sister-in-Law



© Jim McBride

Quelques années plus tard...

Jim McBride apporte aux spectateurs de *Cinéma du Réel* un court « épilogue » qu'il vient de terminer. Le nouveau-né de *Pictures from Life's Other Side* est un homme, il se marie, avec la belle-sœur de son père. Le père cinéaste documente l'événement.

9 min 2008 vidéo couleur



© Rex Paine Archives

Newsreel Film Collective Meeting. Madison Media Conference, Wisconsin, 1969. Phot. Bev Grant

Jonas Mekas

Ciné-Journal

Sur les actualités révolutionnaires

Extrait de :
Un nouveau cinéma américain (1959-1971)
Paris : Éditions Paris Expérimental,
coll. «Classiques de l'avant-garde», 1992

La date du 22 décembre sera dans les livres d'histoire du cinéma. Quelque trente gens de cinéma – opérateurs, monteurs, ingénieurs du son, metteurs en scène – se sont réunis à la Cinémathèque des cinéastes et ont créé un service d'actualités cinématographiques révolutionnaires¹. Le même jour s'est produit une coïncidence très significative : en rentrant chez nous, dans les journaux du soir, nous avons lu la manchette : FERMETURE DU SERVICE DES ACTUALITÉS UNIVERSAL.

Le nouveau service d'actualités est encore dans sa période d'organisation, il a un très grand besoin d'argent, mais les premières actualités devraient sortir un jour ou l'autre de cette semaine. Même le nom du service n'est pas encore choisi, les propositions allant de « les Actualités de la guérilla » à « les Actualités révolutionnaires » en passant par « les Actualités » tout court. Mais quel que soit le nom, le temps est venu et mûr pour cela.

Que feront les nouvelles Actualités ? Je citerai ici quelques-unes des déclarations semi-officielles :

Les Actualités sont un service révolutionnaire d'informations dont le propos est de fournir une autre option que celle de la couverture limitée et partielle des informations télévisées. Les informations que nous jugeons importantes – tout événement qui suggère les changements et les redéfinitions qui ont lieu en Amérique aujourd'hui, ou qui souligne la nécessité de tels changements – ont été largement déformées et censurées par les médias : nous avons donc constitué une organisation pour satisfaire les besoins de ceux qui veulent avoir prise sur les informations qui concernent leur propre activité et leur propre pensée.

Les Actualités sont l'effort coopératif de nombreux jeunes cinéastes ayant recueilli de façon indépendante des documents, quels qu'ils soient, qu'ils considèrent comme des « informations ». L'essentiel de ce qu'ils ont filmé n'a pas eu de débouché, une partie même n'a pas été vue. Les Actualités fourniront ce débouché et feront plusieurs types de films d'information : brèves actualités qui paraîtront chaque semaine ou quinzaine ; documentaires plus longs, plus analytiques : films d'information et de tactique.

Les films des Actualités reflèteront les points de vue de leurs membres, mais viseront ceux que nous considérons comme notre public de prédilection : tous ceux qui œuvrent pour le changement, étudiants, organisations des ghettos et autres lieux en crise, et quiconque n'est pas et ne peut pas être satisfait des films d'informations diffusés par les chaînes du pouvoir établi. Nous avons l'intention de couvrir des manifestations ; d'interviewer de grandes figures comme LeRoi Jones et Garrison ; nous voulons montrer ce qui est en jeu dans une expulsion ou dans des arnaques aux consommateurs à Harlem ; nous voulons apporter des informations sur la manière de se comporter face à la police ou sur la géographie de Chicago.

Les films faits par les Actualités ne sont pas destinés à être vus une fois et oubliés. Une fois qu'une copie sort, elle devient un outil utilisable par d'autres dans leur propre travail, pouvant servir de base à leur propre définition et analyse de la société. Une partie de notre fonction est donc de fournir de l'information sur la manière de projeter des films en dehors des salles de cinéma – sur le flanc des immeubles, etc. Nous espérons que quiconque reçoit nos films les montrera aussi à d'autres groupes locaux, créant ainsi un réseau de distribution en expansion. Nous encourageons aussi la formation de semblables groupes d'actualités dans d'autres parties du pays, de sorte qu'il puisse y avoir un échange continu de nouveaux films, grâce à quoi les gens d'Oakland pourront voir ce qui se passe à New York et vice versa.

Les films peuvent être obtenus auprès des Actualités dans les conditions suivantes : 1) gratuit pour les associations communautaires qui ne sont pas à même de payer les copies ; 2) dans les conditions habituelles de souscription pour les ciné-clubs, les organisations nationales, les salles de cinéma, etc. qui paieront le coût de la copie plus les frais de port ; 3) en louant d'anciens numéros des Actualités par lot groupé ; 4) en louant tous les films documentaires étrangers ou autres que nous avons en catalogue.

Reproduit avec l'aimable autorisation des éditions Paris Expérimental.
Tous droits réservés. Traduit de l'anglais par Dominique Noguez.

¹ Je traduis ainsi « radical », qui désignait alors aux États-Unis un engagement politique d'extrême-gauche que le mot français homonyme ne signifie plus depuis belle lurette.



© Roz Paine Archives

Troublemakers



© Roz Paine Archives

No Game



© Roz Paine Archives

Yippie

Troublemakers

Un groupe de citoyens blancs de Newark travaille avec la communauté noire : l'engagement et ses contradictions.

Newsreel 53 min 1966

No Game

En octobre 67, devant le Pentagone, 100 000 personnes manifestent contre la guerre au Vietnam.

Newsreel 17 min 1967

Columbia Revolt

Les étudiants en grève contre l'exploitation de la communauté noire de Harlem.

Newsreel 50 min 1968

Summer 68

Comment organiser la contre-information et la mobilisation autour de la guerre au Vietnam.

Newsreel 60 min 1968

Yippie

Ciné-tract farceur en réponse aux bavures policières.

Newsreel 15 min 1968

Amerika

Après le rassemblement de Washington, l'opposition à la guerre au Vietnam dans le monde.

Newsreel 45 min 1969,

Quelques notes à propos de Newsreel et ses origines

Pendant les premières réunions, Jonas [Mekas] s'asseyait à une place stratégique, près du centre de l'échange, avec son magnétophone. Il parlait peu. Son Nagra, qui enregistrait, de manière fidèle et discrète, propositions, débats et rires, symbolisait un moyen de commentaire, d'approbation. La présence de Jonas, marié à son magnétophone, soulignait l'importance de la discussion. Ainsi, dès les premiers moments, il y eut un sentiment de poids, une dimension où la mesure des possibles semblait à la fois appréhensible et illimitée. Dans les mots soigneusement choisis et les idées encore à mettre à l'épreuve, s'exprimait le besoin impétueux d'esquisser, de formuler, avec maladresse ou élégance, ce projet d'organisation que nous assemblions.

A revoir ces instants de loin, à travers l'espace tortueux et allongé de la mémoire, il semble que nous nous déplaçons de pièce en pièce, d'immeuble en immeuble, chacun muni de sa boîte à idées préférée. Chacun de nous, avec ses propres jouets conceptuels cherchait, par des mots et des phrases concises ou décousues, à décrire la nature de ce que nous formulions. La forme et la structure de Newsreel procédèrent de ce collage inégal et approximatif d'idées. Et alors que l'architecture de cette maison prenait forme, son mobilier filmique apparut aussi. Les délibérations qui accompagnaient chaque arrivée (ou chaque construction) clarifièrent les contours de cette structure, ainsi que les événements du moment, et nous unirent (les liens furent élastiques, souvent temporaires mais parfois durables) dans notre théâtre de Wooster Street, dans le loft de la 14^{ème} Rue ou dans la boutique de la 3^{ème} Rue, avec les gens du Vietnam, du Mississippi ou d'Oakland, de Californie ou – peu après les premières rencontres – avec les habitants de Harlem, la contestation à l'Université de Columbia, quatre Américains au Japon qui avaient déserté de l'armée américaine, ou avec les étudiants des rues de Paris.

Le besoin d'identité surgit de notre première rencontre à Anthology. Il devint impératif de définir l'organisation et d'établir une présence. Les questions pratiques furent mises de côté au profit de questions philosophiques de définition. Qui étions-nous ? D'où venions-nous ? Qu'était le cinéma ? Pourquoi tourner des films ? Ces vastes questions idéologiques de clarification des enjeux culturels et politiques dominèrent les premières discussions, d'où sortit un manifeste qui contenait les principes définissant Newsreel¹. Comme la plupart des documents de ce type, ce manifeste était suffisamment précis pour mettre en place des paramètres de fonctionnement, mais assez subjectif pour en autoriser la constante réinterprétation.

En ces jours des débuts, comme une troupe de comédiens à peine engagée pendant les premiers jours de répétition, Newsreel fut propulsé par un enthousiasme qui s'engouffrait dans nos vies de tous côtés : un mélange de personnalités, de groupes d'individus et d'amis, chacun avec ses priorités, ses préférences et son passé politiques ; un groupe (et enfin un réseau de groupes) dont l'identité jaillit d'un chœur de voix placé sous la baguette anonyme d'une association de chefs d'orchestre constamment en quête d'un nouvel orchestre. Comme lors de la Marche sur Washington de 1963 (constamment définie et redéfinie par le discours de Martin Luther King « J'ai un rêve »), la capitale du pays devint, à l'automne 1967, le centre d'un déferlement massif de dissidence politique. Et un tournant dans la protestation politique. La manifestation au Pentagone (voir *Les armées de la nuit* de Norman Mailer pour une description complète) fit l'effet d'une catharsis pour les dizaines de milliers de participants venus de tous les coins des États-Unis. Pour les nombreux cinéastes (et artistes, et écrivains) qui étaient allés à Washington, le Pentagone a été un moment fondateur, mais sous une forme dont les implications ont tournoyé en courants d'idées, en actions capables d'aborder aux marges de la conscience populaire.

L'énormité de l'événement – sur les plans politique, visuel, émotionnel – provoqua un schisme entre l'expérience des événements, locaux et distants, et leur représentation par qui les médias. La réalité de l'expérience (la nature publique de l'identification avec l'Autre, Vietnamien, Afro-américain; les actes de courage et d'engagement), du point de vue d'un documentariste, d'un cinéaste, d'un photographe – les convocations au service militaire brûlées, la désobéissance civile, la fleur dans le canon d'un fusil – dans les rues de Washington, sur les marches du Pentagone – contrastaient totalement avec ce qui avait été vu dans les journaux télévisés ou raconté dans la presse. Il ne s'agissait pas d'être pour ou contre la guerre du Vietnam ou les droits civiques, les Panthères ou Cuba etc. Plus qu'une scission, un paradoxe se révélait lors des moments de confrontation à soi-même et de décision : fallait-il céder à l'attraction gravitationnelle de perceptions nouvelles et nager dans un fort et incontrôlable courant d'événements

et d'idées, ou ne valait-il pas mieux, sur la ligne de touche, essayer simplement de résister aux attraits du carnavalesque. Le vernis de civilité et d'égalité sociale qui avait recouvert les prétentions à la démocratie, au pluralisme et à la bienveillance planétaire de l'Amérique d'après-guerre avait été arraché par le mouvement pour les droits civiques, la Baie des Cochons, l'assassinat de Kennedy et désormais l'escalade de la guerre au Vietnam. Dans les communautés privées de droit de vote, dans les groupes désabusés des campus, s'accélérait l'impulsion vers une transformation sociale massive (engageant toute la gamme des institutions) ; dans les villes, le mouvement d'opposition à la guerre prenait de la vitesse, il quittait les marges de la société pour devenir un mouvement de masse.

Ignorant mutuellement leur existence, au cœur des actions destinées à l'événement du Pentagone, des groupes de cinéastes, formés localement, mais interpellés par la manifestation annoncée à Washington. Un groupe s'était formé autour de Blue Van Films, qui comprenait Robert Kramer, Norman Fruchter, Robert Machover et Robert Lacativa. Un autre était basé dans mon atelier de cinéma à l'Université libre de New York, avec Nick Doob, Rene Lichtman, Shawn Walker, Stu Bird, Karen Mitnick, et Melvin Margolis. Un troisième groupe était basé dans le studio de cinéma de Marvin Fishman dans la 3^e Rue Est et était composé principalement de Marvin et de Oe Masanori. Newsreel est né de ces trois noyaux de base. Et le catalyseur qui les a rassemblés a été la manifestation du Pentagone. A Washington, dans les rues, sur les marches du Pentagone, des cinéastes du monde entier (dont Chris Marker, dont les films sur le Pentagone et sur Paris en 68 entrèrent bientôt dans le réseau de distribution de Newsreel) se sont coalisés (sans le savoir) pour produire un portrait collectif massif et éphémère d'un pays en proie aux paroxysmes du changement.

Aussi importante qu'une étude sur les origines de Newsreel (y compris une chronologie de ses activités, un inventaire des films, les documents et les détails pertinents relatifs à ses membres) serait une enquête sur son existence actuelle³. Je le dis avec un certain étonnement (et une modeste satisfaction). Non que Newsreel ne devrait pas exister (dans ses curieuses manifestations en Californie, à Third World Newsreel), mais du fait qu'en tant que forme d'organisation culturelle, il a réussi à naviguer sur les eaux basses des coupures budgétaires et des priorités changeantes des financeurs, et survivre en tant qu'entité porteuse de sens. De ces organisations créées dans les années soixante, encore vivantes et géographiquement dispersées (dans un pays où les institutions artistiques et culturelles hors norme – certains diraient non-essentiels – ont une durée de vie notoirement brève), l'exemple incomplet de Newsweek – et ses métamorphoses récentes sur les côtes est et ouest – nous propose un modèle contenant à la fois les détails de structure, les facettes et défauts, d'un milieu créatif collectif. Voici un habitat artistique, rempli des vicissitudes de la pratique du film documentaire (tâches conceptuelles, éventail stylistique et possibilités théoriques, en gestation, en développement) qui contient la dynamique d'une praxis culturelle.

On pourrait supposer, qu'en raison des spécificités de l'époque, ou du milieu où baignait Newsreel, la politique aurait commandé de manière absolue aux choix de sujets, aux approches ou méthodes de production. Et que, suivant un modèle calqué sur la révolution russe, nous souhaitions imiter Dziga Vertov et les ciné-trains du ProlCult. En se fondant sur ces idées superficielles, et en fantasmant la nature des liens que Newsreel entretenait avec des organisations ouvertement politiques (comme Students for a Democratic Society ou les Panthers), on en déduirait que le choix des sujets était imposé par un directoire, et qu'une fois par mois un commissaire politique livrerait la liste des sujets pertinents, des dispositifs de tournage, et, peut-être même, une valise avec l'argent du mois. (Il se pourrait, curieusement, que ce scénario soit enterré quelque part dans la vaste collection de documents sur les activités de Newsreel conservée par le FBI).

Nous nous posons la question du langage (jusqu'où le magnétophone est-il indifférent quand il enregistre des sons et des mots; il ne pense jamais en phrases). Au-delà des prérogatives de l'expression individuelle, comment formuler, dans une organisation, un langage d'idées ? En particulier quand il y a des différences (non de l'inégalité) à la fois dans la réserve d'idées de chacun, et dans leurs moyens d'explicitation et d'engagement discursif. Il s'agissait donc avant tout pour Newsreel de trouver un langage commun d'idées, puis du langage de la représentation, et enfin du langage du spectateur. Chaque film, chaque événement, chaque réalité sociale ou possibilité politique supposait qu'on en saisisse le langage, et qu'on en trouve une représentation équivalente par le film. Étaient-ils liés, se recoupaient-ils ? Certainement. Mais ces langages ne se dissolvaient jamais en une forme ou un style uniques (alors même que le langage du pouvoir tendait à l'uniformité) ni en une doctrine imposée ; nous cherchions plutôt des principes évolutifs, capables de se nourrir des expériences du problème (le sujet) et de la réalisation. Le langage donc joua un rôle central dans la conception des films et leur usage. [Comment parler de la fabrication d'un film et comment parler de sa projection ?] Le film et son projectionniste étaient tous deux à l'origine du processus de médiation. L'un arrivait avec l'autre (comme ce serait simple, aujourd'hui). En un sens, on ne pouvait imaginer un film sans imaginer l'organisation et la prise de conscience (qui se superposaient souvent). Nous avons besoin de réfléchir, de comprendre collectivement comment le film serait vu et discuté ; et de refuser que la vision se dégrade en quelque exercice didactique, pour au contraire favoriser un scénario des possibles.

Trois des premiers films sont essentiels pour comprendre l'impact de Newsreel, et la singularité de sa vision. Dès le début, en désignant l'unidimensionnalité réductrice des médias de masse et du reportage télévisuel opposé à quelque chose de plus discursif et ouvert, Newsreel s'embarqua dans une trajectoire filmique et organisationnelle où le discours sur les possibilités sociales était irrévocablement lié à une

réalité filmique. Et dans ce contexte où une image en validait une autre, Newsreel remplit sa mission avec panache. Ces trois films : *No Game*, *Columbia Revolt* et *Black Panther* démontrent un large panorama esthétique, un grand éventail d'intérêts politiques et une incroyable capacité de production. En six mois d'existence, ce qui avait commencé comme un « collectif » à New York s'était étendu à San Francisco, Boston et Chicago. Six films au moins étaient en production, des alliances et des échanges s'étaient noués avec des organisations et individus sympathisants à Londres et Paris, au Mexique, à La Havane, à Buenos-Aires et Tokyo.

Qui plus est, sur le plan symbolique et pratique, nous avons constitué un large réseau de distribution, qui regroupait toutes les formes imaginables de communautés, d'organisations universitaires ou de clubs. Ces organisations⁵ qui représentèrent historiquement le cadre d'un tel réseau furent dépassées par la vague de nouveaux groupements anti-guerre, sur les campus et un peu partout. Cela pourra paraître curieux, à présent que nous acceptons sans y penser d'échanger un format vidéo pour un autre (et où le son synchrone est une évidence, et une « cinquième roue du carrosse » souvent mal enregistrée), mais à l'époque, existait dans le mouvement de résistance filmique, une sorte de hiérarchie fondée sur la caméra utilisée, ou accessible. Bien sûr, tout était tourné en 16mm (noir et blanc), et la seule caméra avec son synchrone vraiment accessible était une version modifiée de l'Auricon (le cheval de trait des actualités télévisées) ou la CP16. Ce n'est que plus tard que nous avons eu accès à une Arriflex⁶ ou à une Eclair. C'étaient les Mercedes (et Citroën) des caméras documentaires.

L'année de la création de Newsreel, les Actualités Universal (qui étaient projetées dans les cinémas avant le long métrage) s'arrêtèrent. Le reportage télévisé se cantonnait à des formats connus, comme *Le Livre blanc* (sorte de reportage d'investigation ; programme spécial politique), et aux analyses de journalistes de télévision reconnus (les plus célèbres étant Edward R. Murrow et Walter Cronkite) ou des reportages coïncés dans les journaux télévisés du soir. Les données de ces formats étaient prédéterminées par les créneaux horaires, la rigidité des formules, et finalement une perspective idéologique selon laquelle la définition de la liberté d'expression, de la liberté de la presse et autres préceptes journalistiques du libéralisme limitaient les conditions de dialogue et les manières de concevoir la réalité sociale.⁷

Pendant qu'il allait de l'avant, Newsreel avait besoin de regarder en arrière, mais les exigences du moment ne pouvait produire qu'une forme abrégée d'autoréflexion. Aujourd'hui, alors que le propos est réduit au packaging, au simulacre de diverses formes de dialogue, le concept de Newsreel (né d'une crise concernant la notion même de propos) peut fournir à ceux d'entre nous qui s'intéressent aux médias, à la communication et au documentaire, un nombre considérable d'idées. Non seulement grâce à l'étonnant héritage étonnant des films, mais grâce aussi aux modes d'organisations qui en ont servi la production.

Allan Siegel. Budapest 2003

Notes rédigées pour le Festival international du film documentaire, Yamagata 2003

1 Le stock d'archives le plus important de documents et de films de Newsreel se trouve au Wisconsin State Archives dans la ville de Madison. Quelques-uns de ces documents sont reproduits dans *The New Left : A Documentary History* de Massimo Teodori.

2 Nous connaissons l'intérêt que Jonas [Mekas] portait à Newsreel, mais Melvin - mort à la suite d'un cancer - n'avait jamais été cinéaste, mais un important catalyseur - par des voies mystérieuses et souvent insondables - de la croissance de l'organisation.

3 Malheureusement, des descriptions de Newsreel (et ses incarnations actuelles) sont trop souvent teintées des affiliations présentes et passées (je n'exclus pas ici mes propres préjugés). Nombreux sont ceux qui participaient aux premiers jours de Newsreel et qui n'ont que peu de liens avec une quelconque des formes actuelles. D'autres prennent leurs distances avec l'histoire. Au-delà de ce qu'ils sont aujourd'hui, ni Third World Newsreel ni California Newsreel n'existeraient pas sans leurs précurseurs organisationnels.

4 Le seul style qui a été ouvertement rejeté ou déconsidéré pour des raisons esthétiques, idéologiques et économiques, était le cinéma vérité.

5 Extérieures au courant politique dominant, le Parti Démocrate et le Parti Républicain, les voix principales de la contestation d'avant les années soixante étaient habituellement associées d'une manière ou d'une autre avec le Parti communiste des États-unis, avec les syndicats progressistes et avec les groupes de la communauté afro-américaine, tels le NAACP. Les nouvelles organisations du mouvement pour les droits civiques, c'est-à-dire le Southern Christian Leadership Conference, le Student Nonviolent Coordinating Committee, les Black Panthers, la League (à Détroit) et d'innombrables groupes anti-guerre chez les étudiants ou dans les quartiers, transformèrent cette configuration. Les forces de l'ancienne gauche essayèrent, en vain, de mobiliser (et parfois de manipuler) ces nouvelles entités. Le point important est que ces nouveaux groupements furent la base du réseau de distribution de Newsreel.

6 En fait, la disponibilité et l'usage de cette caméra dépendaient des dynamiques internes du groupe (qui avait accès au matériel sophistiqué, le Nagra, l'Arriflex...)

7 Vers la fin 1968, Newsreel et d'autres « médias alternatifs » furent invités à participer en direct à une émission d'information de la chaîne publique locale de New York. Il y eut beaucoup de débats sur la manière de répondre à cette invitation. Le résultat des discussions fut l'idée que d'aborder les « médias alternatifs » dans les contraintes d'un format qui était tout le contraire de ce qui fondait notre existence, était une trahison de notre identité et de nos objectifs. C'est ainsi qu'à l'issue d'un superbe geste théâtral, il fut décidé d'occuper le studio de télévision (ce qui fut fait) et de tenter de réorganiser l'émission; l'occupation se déroula dans une frénésie de discussions entremêlées et de fêtes en direct réduites au silence, jusqu'à ce que la station coupe l'antenne et appelle la police. Neuf membres furent arrêtés (les "Newsreel Nine") et le gros titre du Daily News du lendemain fut : « Les Hippies occupent les ondes ».

8 Même si l'on trouve, dans les relations entre le Newsreel de San Francisco et les Black Panthers, le plus étroit recoupement des priorités et une confusion des différences critiques.



© Alk/Gray

The Murder of Fred Hampton

Howard Alk/Mike Gray

Après ses études à l'Université de Chicago, Howard Alk a co-fondé Second City, troupe d'improvisation théâtrale. Il a photographié ou réalisé différents films, notamment en collaboration avec Bob Dylan.

Mike Gray travaille avec le Film Group (Lars Hedman, Mike Shea) dans les années 60, au moment où le groupe réalise des publicités. Après les événements de Chicago en 1968, le Group ne peut et ne veut plus retourner à la publicité. Gray et ses camarades continuent à « filmer la révolution ». Mike Gray quitte Chicago après l'assassinat de Fred Hampton pour étudier l'écriture de scénario en Californie. Il a notamment été le scénariste de *The China Syndrome* (*Le Syndrome chinois*, James Bridges, 1979) et a continué à réaliser des documentaires.



© Alk/Gray

Chicago, le 28 août 1968

Le pays était déjà divisé en deux camps par la guerre au Vietnam, mais 1968 fut l'année où la guerre se transposa chez nous. 1968 était déjà une année noire, après l'assassinat de Martin Luther King et celui de Bobby (Robert) Kennedy. Mais à la fin de l'été, les pertes américaines en Indochine atteignaient 20 000 victimes, et les opposants à la guerre décidaient d'une grande manifestation à Chicago, déterminés à se faire entendre de la Convention Nationale Démocrate.

Le Maire, Richard Daley, fit savoir qu'il ne tolérerait aucun trouble, mais j'étais convaincu qu'il s'agissait d'effets de manche en direction de la presse. «Richard Daley est bien trop malin pour se fourvoyer dans un match autour du premier Amendement avec Abbie Hoffman et sa tribu de Yippies.»¹ Par ailleurs, j'avais autre chose en tête. The Film Group était un studio de réalisation de pubs pour la télévision, nous avions des factures à payer, et ce matin-là, nous tournions une scène avec le chef de Kentucky Fried Chicken, le Colonel Harlan Sanders en personne. Nous nous apprêtons à faire la pause déjeuner quand nous entendons dire qu'une émeute a éclaté à Grant Park, en face du Conrad Hilton.

Au moment où nous arrivons sur place, le parc est envahi de gaz lacrymogène, les gens courent dans tous les sens, et la Garde nationale en tenue de combat bloque les ponts vers Michigan Avenue. Mais ce qui attire le plus notre attention, ce sont les policiers : des agents casqués et en tenue anti-émeute qui arrachent leurs badges d'identification.

Le matériel que nous avons tourné devant le Hilton (la police de Chicago fonçant dans la foule des manifestants et les tabassant à terre) a été vu dans une douzaine de documentaires de télévision. Mais pour moi, pour l'ingénieur du son Chuck Olin et pour les producteurs Jim Dennett et Billy Cottle, les 72 heures qui suivirent se changèrent en cursus d'apprentissage accéléré sur la répression policière. Le vendredi suivant, nous n'étions à jamais plus les mêmes.

Nous avions plus de trois heures de rushes documentant cette « émeute anti-police » (terme employé par la suite par une commission fédérale). Nous avions aussi accès à du matériel provenant d'une douzaine d'autres sources. Ce dont nous avons besoin, c'était d'un monteur qui donnerait du sens à tout cela. En haut de notre liste, le légendaire Howard Alk, co-créateur de *Second City*, cinéaste, comédien et poète, qui terminait un film avec Bob Dylan à New York.

Nous convainquîmes Howard de revenir à Chicago. Nous étions fous de rage envers les policiers – ils s'en étaient pris à la presse avec une extrême brutalité – et nous voulions que Howard mette fermement en accusation le Maire et sa police.

Mais Howard voyait les choses en plus grand : un acte d'accusation de l'Amérique. Howard voyait la répression policière à la Convention comme le résultat inévitable d'une prise de pouvoir du « complexe militaro-industriel ». J'avais de sérieux doutes sur tout ça. J'étais un garçon de la campagne modéré, élevé dans une petite ville d'Indiana, et je me retrouvais tout à coup au coude à coude avec ce grand marxiste barbu. Il n'était de discussion où Howard n'ait pas le dessus. Il était sorti diplômé à 16 ans de l'Université de Chicago.



Il saisit d'instinct où battait le cœur politique de la ville et du pays à ce moment crucial. Dans les 18 mois qui suivirent, nous explorâmes les entrailles de la corruption civique à Chicago et de son impact sur les classes les plus défavorisées, noires et blanches. L'instinct de Howard nous mit constamment au centre de l'action, au moment le plus déterminant.

Le procès pour conspiration et incitation à l'émeute des « Huit de Chicago »² suivit immédiatement la Convention démocrate. Chicago fit fonction de nouveau centre des débats de la décennie. Toutes les figures importantes du temps – journalistes, activistes et révolutionnaires – célèbres ou inconnus – et ceux qu'ils attiraient, passèrent par notre studio et devant nos caméras.

Ils étaient cependant de pâles comparses face aux deux jeunes Noirs qui occupaient le cadre et dominaient l'histoire. Le premier était un teenager des quais de Houston, mince, la langue bien pendue, qui aurait convaincu un régiment. Robert E. Lee III était organisateur de terrain des Blacks Panthers de Chicago et nous avons eu, un soir, la chance unique de le filmer en train de changer une assemblée de Blancs du Sud en chœur de supporters des Panthers, dans un éblouissant déploiement de génie politique.

Et puis, nous avons rencontré Fred Hampton. Vingt ans, un visage d'enfant, puissamment bâti, le rire facile... il venait de fonder les Chicago Panthers avec Bobby Rush (aujourd'hui membre du Congrès pour l'Illinois). Hampton était un gamin de la classe moyenne des banlieues ouest qui se destinait à la fac de droit quand il prit la décision fatale d'adhérer aux Panthers. Malgré son tout jeune âge, il était déjà un grand, et son charisme se moquait des frontières raciales. Ses discours sur « servir le peuple » étaient frappés au coin de la sincérité, et invariablement suivis d'actions concrètes.

En avril 1969, *American Revolution 2* était projeté pour la première fois au Playboy Theater de Chicago, n'attirant que de rares comptes rendus. Nous nous concentrâmes ensuite sur Fred Hampton et les Panthers.

© Mike Gray, janvier 2007, pour Facets Multi-Media

1 Le 26 août, la Convention démocrate s'ouvre, des milliers de manifestants défilent dans les rues de Chicago. Les Yippies encouragent les manifestants à « tenir » Lincoln Park. La police charge, armée de matraques et de gaz lacrymogènes. Plusieurs journalistes et photographes sont malmenés et blessés. Le 27 août, le poète Beat Allen Ginsberg mène les chants et méditations. Environ 4000 personnes se rassemblent pour écouter Abbie Hoffman, David Dillinger, le chanteur Phil Ochs et l'écrivain William Burroughs, tandis que le leader des Black Panthers Bobby Seale s'adresse à la foule à Lincoln Park. Le soir du 28 août ont lieu les pires violences policières près de Grant Park. L'émeute a éclaté le matin, la police charge, des badauds sont violemment projetés dans des vitrines.

Le 29 août, le sénateur Eugene McCarthy et le comédien activiste Dick Gregory parlent à la foule à Grant Park. Des gens se rassemblent autour de la statue du général de la Guerre de sécession Jonathan Logan. Mike Gray et son équipe les filment alors qu'ils évoquent les violences de la nuit. Puis, 2000 manifestants conduits par Dick Gregory se dirigent vers le lieu de la Convention : ils sont bloqués par la Garde nationale, Gregory est arrêté.

Le 31 août, les forces de l'ordre retournent à leurs affectations normales. D'après la police, 589 personnes ont été arrêtées, 119 policiers blessés ainsi que 100 manifestants.

2 Rennie Davis, David Dellinger, John Froines, Tom Hayden, Abbie Hoffman, Jerry Rubin, Bobby Seale, et Lee Weiner. Ils sont traduits en justice en avril. A partir d'octobre 1969, Bobby Seale assiste à son procès enchaîné et bâillonné. Son cas est ensuite détaché de celui des « Huit de Chicago ».

76 min 1969 **16 mm noir et blanc** avec **Dick Gregory, Pierre Salinger, Richard E. Daley, Bobby Rush, Charles Geary** Réalisation/Image **Howard Alk, Mike Gray** Son **John Mason** Montage **Mike Gray, John Mason** Production **The Film Group**

The Murder of Fred Hampton

© Alk/Gray



© Alk/Gray

88 min 1971 16 mm noir et blanc

Réalisation/Image **Howard Alk, Mike Gray**
 Son **John Mason, Jones Cullinan, Chuck Olin**
 Montage **Howard Alk, John Mason**
 Production **The Film Group**

Fred Hampton, chef du Illinois Chapter du Black Panther Party est assassiné par la police lors d'une descente nocturne. Les réalisateurs se rendent sur place : c'est le début d'un long combat pour la vérité, et l'occasion d'un portrait de l'activité du Black Panther Party dans les quartiers.

« Par l'œil de la caméra, nous avons observé de près «Chairman Fred» pendant ce qu'allait être les 9 derniers mois de sa vie. Nous avons enfin compris que la source de son charisme était sa totale absence de peur. Il était incapable de se laisser intimider. Un homme libre, et donc, pour l'administration Nixon, une menace pour la sécurité nationale. De fait, une ligne dans les documents du FBI COINTELPRO, déterrés par le Pentagone après l'affaire du Watergate, le résume : «Nous devons empêcher la venue d'un messie qui pourrait unir et galvaniser le mouvement militant noir antinationaliste.»

A l'aube du 4 décembre 1969, nous apprenons que Hampton a été tué dans une descente de police et que la police a quitté les lieux sans témoin. L'avocat des Panthers nous demande de nous rendre sur place aussi vite que possible. Le matériel que nous tournons ce matin-là, et les indices recueillis par les juristes, aboutissent à la mise en accusation de 14 agents de la Police de Chicago, du Procureur d'état de l'Illinois du nord et de deux de ses adjoints. Les policiers affirment qu'ils ont riposté à une fusillade de désespéré, mais la balistique du FBI admet finalement que 99 impacts au moins proviennent d'armes de police, et qu'il n'y a aucune preuve d'une quelconque riposte.

Dans le système judiciaire à la Richard Daley, bien entendu, toute condamnation était impossible, mais la colère de l'opinion publique après l'acquiescement paralyse la mairie et brise la puissante Machine Daley. L'élection de Harold Washington, premier maire noir de Chicago, est largement due à la colère de la communauté noire à la suite du meurtre de Fred Hampton.

En 1972, *The Murder of Fred Hampton* est projeté au Festival de Cannes, mais il faudra attendre dix ans avant que la vérité soit entièrement connue. [...]

Bien que tout cela soit advenu « Il y a très très longtemps, dans une lointaine galaxie », l'actualité de ces événements reste intacte. Revoyez les gros titres de 1968 et 1969 : aujourd'hui, vous pourriez les coller sur la porte de votre réfrigérateur sans que personne s'aperçoive de la différence. Les questions sont les mêmes, certaines personnes aussi sont les mêmes. Un bourbier militaire à l'étranger, le pays coupé en deux, des médias largement chauvinistes, la paralysie politique de Washington, et planant au-dessus de tout cela, le racisme inavoué auquel nous sommes encore tous en proie.

Dans les décennies qui ont suivi *American Revolution 2* et *The Murder of Fred Hampton*, j'ai vécu une trajectoire inhabituelle en tant que journaliste et cinéaste, et j'ai eu la chance de rencontrer de fortes personnalités. Je n'ai pourtant jamais rencontré l'équivalent de Fred Hampton. Le regarder agir, dans ces images prises il y a si longtemps, fait surgir inévitablement la question : où serait-il aujourd'hui s'il n'avait pas été exécuté au lendemain de son 21^e anniversaire... Je l'imagine parfois en candidat à la présidence des Etats-Unis. Et j'entends de lui un discours politique comme nous n'en entendons pas aujourd'hui.

Saul Levine

Légende du film « à petit budget », Saul Levine a pratiqué le film, la vidéo, la performance, le collage et l'installation. Il est célèbre pour son art du montage qui tient du blues et de la poésie, expressions d'un activisme qui n'oublie ni l'humour ni le lyrisme.

New Left Note

Editeur de *New Left Notes*, journal du mouvement étudiant *Students for a Democratic Society* (SDS), Saul Levine a été au cœur de multiples mouvements politiques radicaux. Le montage de bribes (manifestations, télévision, images personnelles) organisées selon un rythme implacable, alterne action et inertie, violence et contemplation, code télévisuel et improvisation militante, créant ainsi une vision active de la critique des images par les images.



© Tous droits réservés / Courtesy of Saul Levine

26 min
1968-1982
16mm couleur
et noir et blanc
Distribution
Canyon Cinema
Restauration
**National Film
Preservation
Foundation -
Anthology
Film Archive**

Peter Gessner

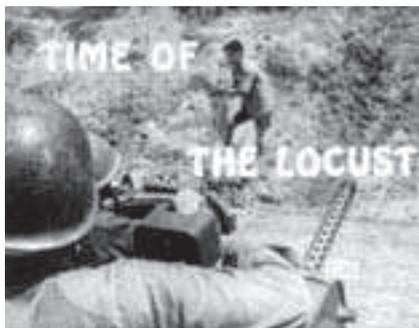
Né à New York, Peter Gessner appartient à la génération que la guerre du Vietnam a transformée. Il a rejoint le collectif de cinéastes *New York Newsreel*. Il s'installe à San Francisco. Arrivé après le *Summer of Love*, il en connaît néanmoins les effets. Enseignant et journaliste au *Village Voice*, il réalise des documentaires engagés internationalement reconnus. Il est aujourd'hui détective privé à San Francisco.

Time of the Locust

Confrontation désormais passée au rang de classique d'images tournées par l'armée américaine, par la résistance vietnamienne et de celles (non diffusées) de journalistes japonais. La bande son mêle dans un esprit délibérément militant la voix de Lyndon B. Johnson se demandant si « il a assez fait pour la paix » aux images des bombes américaines et aux récits des exactions commises par l'armée du Vietnam du sud.

13 min 1966 16 mm noir et blanc

Réalisation/Montage Peter Gessner



© Peter Gessner



© Courtesy of Pacific Film Archive

Last Summer Won't Happen

Filmé entre la marche sur le Pentagone et les manifestations de Chicago. En 1968, un an après le Summer of Love, le mouvement contre la guerre new-yorkais s'interroge. Les groupes activistes de East Village se réunissent : « hippies » isolés ou activistes un peu malheureux, ils se rassemblent en communauté politisée. Mêlant mise en scène de personnages de fiction, échappées lyriques, documentation de séances autocratiques et didactiques, le film raconte les certitudes et incertitudes d'un mouvement qui englobe (aussi) la vie et l'art.

80 min

1968

16 mm couleur

Peter Gessner, Tom Hurwitz

Avec Abbie Hoffman,

Paul Krassner,

Tom "Osha" Neumann,

Phil Ochs

Production

Tundra East Village Co

Musique

Country Joe and The Fish

and Procol Harum



© Courtesy of Pacific Film Archive

Ed Pincus

Ed Pincus a entamé sa carrière de documentariste 1964. On lui doit notamment *Black Natchez* (1967) autour du mouvement des droits civiques, *Panola* (1965, 1969), *One Step Away* (1967) et *Diaries: 1971-1976* (1981). Depuis 20 ans, Ed Pincus s'était reconverti en fermier.

Lucia Small est cinéaste et productrice indépendante depuis près de quinze ans. Elle a notamment réalisé *My Father, The Genius* (2002).

One Step Away

Une commune hippie dans la région de San Francisco pendant le *Summer of Love* : étude sur les relations de groupe, et aussi sur les rapports à la famille, aux enfants, à la drogue et à la sexualité. Au centre, Harry et son vieux gauchiste de père, sa compagne Ricky, et l'enfant qu'ils doivent élever. Ils quitteront la commune pour New York.

54 min 1968 16 mm couleur

Ed Pincus, David Neuman Image Ed Pincus

Son David Neuman Montage Eden Williams

Production Cambridgeport Film Distribution Leacock Pennebaker / Ed Pincus

The Axe in the Attic



© Pincus and Small Films

Dans l'immédiat après-Katrina, deux cinéastes, poussés par la colère, décident d'un voyage de 60 jours du New England à la Nouvelle Orléans. En route, ils rencontrent des familles évacuées, ils filment la perte, le deuil, la dignité, la persévérance et l'humour de personnes exilées dans leur propre pays. Ils filment la rupture du pacte de confiance entre un gouvernement et ses citoyens, les différences qui séparent races, sexes et classes. Autour d'eux et de tous, des paysages dévastés, des cités précaires, des campements, dont un lugubre « Renaissance Village » de 600 caravanes, des abris « provisoires » qui durent. Enfin, les deux cinéastes interrogent enfin la pratique même du documentaire, leur place de cinéastes, leur propres différences d'approche et de points de vue.

110 min 2007 vidéo HDCam couleur

Réalisation/Production Ed Pincus, Lucia Small

Image Ed Pincus Son/Montage Lucia Small Musique Todd Horton

Winter Soldier Winterfilm

En 1971, pendant 3 jours, des soldats ayant participé à la guerre au Vietnam témoignent.

Le film documente la « Winter Soldier Investigation » organisée par les Vietnam Veterans Against the War (WAW) à Detroit. L'association y avait invité tous les « anciens » qui pouvaient ou voulaient parler. Plus de 125 soldats témoignèrent des crimes et atrocités qu'ils avaient vus ou auxquels ils avaient participé. Ils racontent l'embrigadement, le racisme, les préjugés, les discriminations, les réalités du « patriotisme ». Leur courage, leur émotion et leur douleur sont à chaque instant sensibles. Il s'agissait alors de faire la lumière sur la réalité de la présence militaire américaine au Vietnam. L'enquête fait suite au témoignage du lieutenant William Clay sur le massacre de My Lai : les vétérans attestent que My Lai n'était pas un exemple isolé. A l'époque, la presse met en doute l'authenticité des témoignages, mais dès le deuxième jour, les journalistes approfondissent leurs enquêtes et valident les récits. Les comptes rendus de la brutalité de l'entraînement et de la propagande militaire dérangeant. Les vétérans espéraient s'adresser directement aux citoyens et ainsi aider à cesser la guerre, mais la télévision ignore largement leur initiative. Les cinéastes ayant participé au tournage des auditions comprennent alors que l'intention des vétérans ne peut être servie que par le matériel qu'ils ont tourné. Le film est salué en Europe (à Berlin et à Cannes) mais largement ignoré aux États-Unis. Il a été à nouveau distribué aux États-Unis à partir de 2005.

© Milliarium Zero Films



96 min 1972 16 mm noir et blanc

Réalisation **Winterfilm Film Collective :**

Fred Aranow, Nancy Baker, Joe Bangert, Rhetta Barron, Robert Fiore, David Gillis, David Grubin, Jeff Holstein, Barbara Jarvis, Al Kaupas, Barbara Kopple, Mark Lenix, Michael Lesser, Nancy Miller, Lee Osborne, Lucy Massie Phenix, Roger Phenix, Benay Rubenstein, Michael Weil

Soon-Mi Yoo

La Coréenne Soon-Mi Yoo vit et travaille aux États-Unis, où elle explore les marges muettes de l'Histoire, par la photographie, le film, la vidéo et l'installation.

Ses travaux circulent dans de nombreux musées et festivals. Voir aussi : Isahn (pagexxx)

© Soon-Mi Yoo

**Ssitkim:**
talking to the dead

Un aspect méconnu mais significatif de la guerre du Vietnam : le rôle qu'y jouèrent les 320 000 soldats coréens du sud engagés aux côtés des États-Unis, de 1965 à 1973. Les alliés des Américains participent ainsi au massacre de populations civiles. Au Vietnam, la mémoire persiste. En Corée, le non-dit est peu à peu levé. Présent et passé, images anciennes et tournages d'aujourd'hui composent une étude sur la mémoire et le silence.

35 min 2004 vidéo couleur

Merci de leurs lumières à :

Alexis A. Tioseco
Roger Garcia

Et toute notre gratitude à :

Lav Diaz
Paul Tañedo
Raya Martin
Amir Muhammad
SET, Garin Nugroho, Rani Yunanda Jacob
Tamasa Distribution, Philippe Chevassu
Da Huang Pictures, Nikki Tok
Red Films, Mee Fung
Ambassade des Philippines en France,
Maria Angela Ponce
Ambassade d'Indonésie en France,
Kusuma Nursiawati Habir
Ambassade de France en Indonésie,
Service de Coopération et d'Action
Culturelle, Frédéric Alliod, Julie Godignon
Ishizaka Kenji
Yamagata International Film Festival
Konfiden, Agus Mediarta
Aryo Danusiri
Noel Vera
Antoine Segovia
Paolo Bertolin
Criticine.com

Avec le soutien de :

Cathay Pacific



Et de L'ambassade
des Philippines en France



En Asie du Sud-Est

In South-East Asia

Quatre auteurs pour mieux comprendre « ce qui se passe », loin de nos contrées, dans cette Asie du Sud Est cinématographique qui déborde énergiquement les visions exotiques et les clichés de type « Bollywood ». Garin Nugroho, dont le travail est mieux connu depuis le subtil et élégant *Opera Jawa* (2006), a longtemps réalisé des documentaires militants, fiévreux, engagés... sans complaisance envers son travail de cinéaste et attaché à sa culture (celle de Java), interrogeant constamment « l'être indonésien ».

Amir Muhammad creuse obstinément l'histoire malaise pour y débusquer les non-dits, les contradictions, les ravages du nationalisme, les dessous du « multi-ethnisme » d'état, les réalités répressives de la « sécurité nationale ». Maniant aussi bien la comédie musicale que la méditation en plans séquences, Amir Muhammad observe et ausculte inlassablement les réalités malaises.

Du jeune cinéaste philippin Raya Martin, on sait désormais le talent à créer les images qui manquent à la mémoire philippine, à interroger, dans l'obstination du plan et de la durée, la moindre trace, matérielle ou imaginaire, de passés enfouis.

Projet de cinéma que le cinéaste travaille de film en film, radical et généreux, aux frontières mouvantes du documentaire et de la fiction.

Four filmmakers to get a better understanding of "what is happening" far from our shores in this cinematic South-east Asia which energetically goes beyond exotic visions and Bollywood style clichés.

Garin Nugroho, whose work is better known in France since the subtle and elegant *Opera Jawa* (2006) has been long making documentary: militant, feverish, committed... with no complacency toward his own work as film-maker and attached to his culture (that of Java), constantly questioning what it means to be "Indonesian".

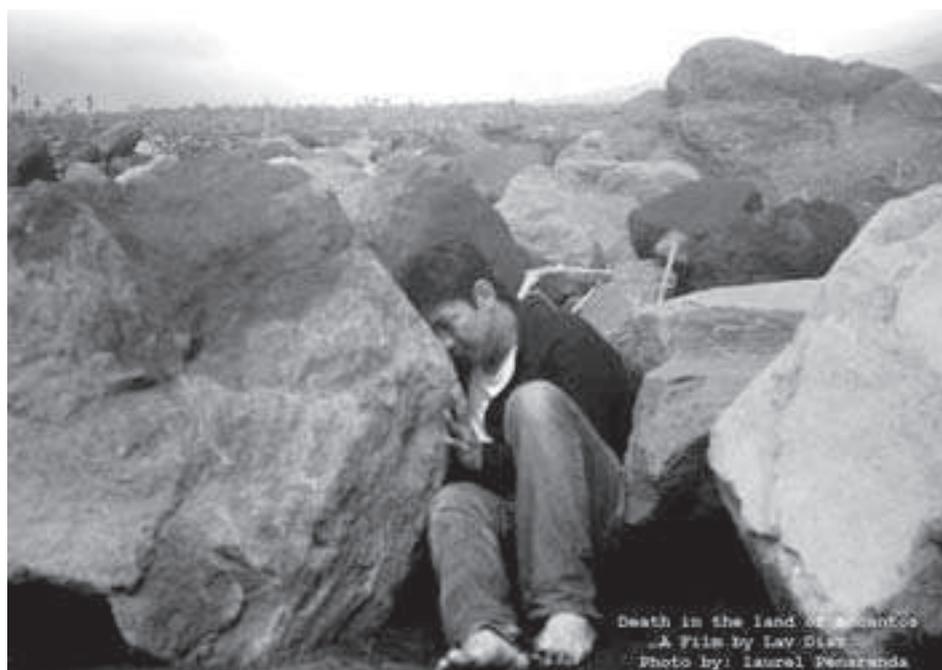
Amir Muhammad obstinately digs into Malaysian history to uncover the unspoken, the contradictions, the ravages of nationalism, the underside of the official "multi-ethnicism", the repressive realities of "national security". Making use just as easily of musical comedies as meditation through uninterrupted sequence-shots, Amir Muhammad unceasingly observes Malaysian reality.

We now know the talent with which young Philippino film-maker Raya Martin creates the images that are missing from Philippino memory, questioning in the obstination of a shot and its duration the slightest material or imaginary trace of buried episodes from the past. His is a radical and generous cinematic project developed by the film-maker from film to film at the moving borders between documentary and fiction.

La forme de cette poche

En 2005, le festival de Rotterdam mettait à son programme une importante sélection de films d'Asie du Sud-Est, intitulée « S.E.A. Eyes », assemblée par l'audacieux programmeur Gertjan Zuilhof. Ce fut l'occasion de présenter quelques aspects peu connus du cinéma contemporain de la région, à une communauté cinéphilique peu familière de ses caractéristiques au-delà de quelques noms connus. Depuis, l'intérêt pour ce cinéma n'a fait que croître : en France, et en un trimestre, deux hommages sont rendus au cinéma de la région, l'un par le Festival de Clermont-Ferrand (courts métrages), l'autre par *Cinéma du Réel* (cinéastes du documentaire ou de l'hybridation fiction-documentaire). Un autre programme, moins connu, avait été organisé en 2005...

La Maison des Cultures du monde de Berlin, qui organisait une exposition de deux mois dédiée à la culture contemporaine du sud-est asiatique, demanda à Philip Cheah de composer une programmation de cinéma. Malgré les réticences qu'il exprimait, Cheah, directeur du Singapore International Film Festival (SIFF), était un choix idéal. Lancé en 1987, le SIFF a été l'unique institution de référence importante quant aux évolutions du cinéma de la région. Il a soutenu des talents, il en a aussi découvert. Et la programmation de Philip Cheah en a été le fondement. Cheah avait choisi le titre « Qui fait régner la terreur, après tout ? » et le commentait ainsi : « Ce programme a été conçu sur le fil du rasoir. Je réfléchis généralement par intuition, autrement dit, ce que je comprends doit aussi donner un sentiment de vérité. J'ai instinctivement proposé le terrorisme d'état en Asie du Sud-Est comme thème du programme. Après le 11 septembre 2001, les médias ont pu donner le sentiment que le terrorisme était une toute nouvelle menace. Ce qui n'est bien sûr pas le cas. N'importe quel étudiant en histoire vous le dira. Mais ce n'est pas ce que les médias rabâchent jour après jour : il semblait qu'il fût indispensable d'inventer un nouvel ennemi. Pourtant, pendant la plus grande partie de l'histoire contemporaine d'Asie du Sud-Est, cet ennemi nous a accompagnés, et le terrorisme a été majoritairement un terrorisme d'état. Même à Singapour, où le terrorisme ne se manifeste pas en tueries ni en effusions de sang, mais en censure et en réduction des esprits au silence. »
Ces intuitions s'appliquent-elles encore aujourd'hui ?





Village People
Radio Show
Amir
Muhammad

Malaisie

Qu'on le qualifie de « plus drôle des cinéastes musulmans en activité » (Chuck Stephens, dans *Film Comment*) ou de « seul héritier visible de Chris Marker » (Tony Rayns, dans *Sight & Sound*) Amir Muhammad est l'énigme centrale de ce qu'on a appelé le « Nouveau cinéma malais ».

Certes, il appartient à ce mouvement – comme producteur et programmeur – mais sa filmographie se détache de l'axe narratif dominant chez les autres jeunes cinéastes malais d'importance : il reste le seul réalisateur significatif de longs métrages documentaires.

Le chercheur Benjamin McKay remarque dans un entretien autour de ses six courts métrages⁴ : « Je note dans vos films l'omniprésence du sens de la justice. (...) Vous enquêtez sur les répercussions à la fois du crime et des actes de justice ou d'injustice. Tout paraît conduit par un acte criminel : un portefeuille volé à la gare de Kuala Lumpur [*Lost*], des pantoufles volées dans une mosquée de La Mecque [*Friday*], l'affaire Mona [*Mona*] ». Jouant de la forme du film-essai, ces courts métrages des débuts abordent des sujets qu'il connaît bien et sur lesquels il a une opinion décidée; des illustrations plus que des découvertes.

Le moteur caché de la plupart de ces films, où la voix *off* et le texte à la première personne occupent une place déterminante, est l'esprit d'Amir, mélange d'humour à froid et d'intelligence rusée, qui guide le spectateur à travers certaines des contradictions inhérentes aux sujets politiquement sensibles de la Malaisie d'aujourd'hui.

Muhammad a fait suivre ses courts métrages de *The Big Durian*, premier film malais projeté à Sundance. Œuvre parfaitement hybride, *Durian* décrit la paranoïa déclenchée par un certain soldat Adam en proie à une crise de folie dans un quartier majoritairement chinois (dans la Malaisie où la question ethnique est brûlante, beaucoup craignent un acte intentionnel de violence ethnique). Mêlant aux acteurs récitant des monologues écrits des interviews réelles de personnes sur leurs sentiments de l'époque, le film crée à dessein un doute chez le spectateur, doute qui reflète le manque de confiance éprouvés par les Malais envers des médias alors contrôlés par le gouvernement. Toujours intéressé à écouter et enregistrer des témoignages, par l'histoire et par ses échos dans le présent, Amir a commencé, dans ses deux derniers longs métrages, *The Last Communist* et *Village People Radio Show*, à moins imposer sa voix et ses avis, laissant les personnes filmées et leurs histoires guider la trajectoire des films.

The Last Communist, décrit par Amir comme un « road movie documentaire à demi comédie musicale » retrace la vie de Chin Peng, ancien leader en exil du Parti communiste de Malaya, en prenant pour guide son autobiographie *My Side of History* (Mon côté de l'Histoire) sans pour autant que Chin Peng lui-même (toujours vivant) soit visible dans le film. Après sa première au Forum de la Berlinale, le film a passé la censure, mais les protestations « préventives » d'un journal (un seul) sur le contenu supposé du film (aucun journaliste ne l'ayant vu, il s'agissait de protestations fondées sur des oui-dire) conduisirent le gouvernement à requalifier le film puis à l'interdire. Le motif, à en croire un ministre : « Il n'est pas assez violent ! » dans son traitement de l'histoire communiste du pays, sujet diabolique par excellence.

Amir a donné une suite à *The Last Communist* (voyage vers le village de Betong en Thaïlande du sud, où les communistes malais se sont installés) : *Village People Radio Show*, tourné essentiellement à Sukhrin, autre village de Thaïlande où se sont installés les communistes malais. Ce film a lui aussi été interdit.

Amir ne se laisse pas décourager et prend les choses avec philosophie. Interrogé par le critique Michael Guillen sur les suites positives et négatives de l'interdiction de son film, il répondait : « Le scénario positif serait que d'autres Malais soient convaincus de se tourner vers le documentaire. *The Last Communist* aura été le premier à être distribué en salles. Je voulais que des cinéastes potentiels le voient et se disent : « C'est tout ? Je peux faire mieux ! » et aillent ensuite - en effet - faire mieux. Le pire scénario serait qu'il effraye les gens et les décourage d'aborder le moindre sujet même vaguement non orthodoxe. Ah, et puis, que je sois condamné au chômage ! »

Philippines

Le cinéma philippin le plus récent est traversé d'une tendance spécifique à l'hybridation entre fiction et non-fiction, et j'oserais dire qu'elle existe dans le meilleur cinéma de ces dernières années. Si en Malaisie existe un mouvement de cinéma indépendant fort et uni, dont Amir Muhammad serait à la fois le guide et l'anomalie esthétique et thématique, les Philippines sont riches en anomalies sans style ni thème dominants auxquels adhérer, à l'exception de l'audace esthétique et le propos non-conventionnel.

L'ancienneté et la richesse de l'histoire du cinéma philippin pourraient l'expliquer, comme la saturation des images, et la méfiance croissante envers les vérités soutenues par le gouvernement et celles mises en avant par les médias activistes, à égale mesure. C'est dans cet entre-deux que se situe le cinéma philippin : ne se contentant pas de fournir des images, ayant peu de croyance dans le « juste une histoire », mais préférant proposer de faire voir à travers différents contextes.

L'hilarant premier film de Rey Gibraltar, *When Timawa Meets Delgado* (Quand Timawa rencontre Delgado) mêle une quantité obsessionnelle d'interviews d'étudiants infirmiers (études connues pour assurer un visa et un permis de travail à l'étranger et la possibilité d'être payé en dollars, dévalués ou pas), à des *flash-back* illustrant le chemin qui mène deux personnages de fiction à s'inscrire à ces cours. La majeure partie du matériel documentaire consiste en questions réponses, jusqu'au point où, vers la fin du film, le cinéaste approche deux jeunes filles timides. Hésitant et ne sachant pas trop quoi dire, le cameraman s'amuse à leur souffler des répliques : « Dites : je veux faire une école d'infirmière pour aller à l'étranger et gagner des dollars. » Les filles rient, le public aussi. La scène est drôle, mais elle est aussi un signe d'humilité de la part du réalisateur : « Ne nous fais pas confiance – semble-t-il dire au spectateur – c'est notre opinion, écoute-la, mais ensuite, tranche par toi-même. »

Le documentaire est très présent dans les derniers films de Lav Diaz, le plus obstiné et le plus important cinéaste des Philippines aujourd'hui. Dans *Evolution of a Filipino Family*, son épopée intimiste de onze heures sur les luttes des individus d'une famille divisée, sous le régime de Marcos, les archives de la période de la Loi martiale ne sont pas systématiquement en lien direct et logique avec la fiction. Elles servent plutôt l'idée que toute décision individuelle a du poids.

Dans son dernier film, *Death in the Land of Encantos*, Lav Diaz mêle documentaire et fiction en combinant les types de séquences mais aussi à l'intérieur même des séquences. A mi-film, l'illusion de strates bien séparées s'évanouit, quand un interviewé interrompt une question en interpellant le cameraman (Lav Diaz lui-même) : « Alors, Lav, le film se présente bien ? »

Ce moment est très frappant, et il prend une forte résonance, en reconnaissant la responsabilité que les documentaires doivent à leur sujet (ce qu'un personnage dit au cinéaste plus tard dans le film) et la fiction à la vie. Au cœur de tout film de Diaz : la recherche de la vérité.

Les sujets de Raya Martin concernent à égale mesure l'histoire, l'imaginaire et le cinéma. Après son documentaire de type « cinéma direct » *Island at the End of the World* - travelogue (souvent d'une remarquable beauté) de son voyage aux îles de Batan, les plus septentrionales des Philippines - il s'est installé dans ce qui est classé (par commodité) dans la catégorie dite de l'avant-garde. Martin est souvent comparé au Thaïlandais Apichatpong Weerasethakul. Etrange comparaison, car bien que tous deux partagent un certain degré de sophistication dans l'invention formelle, leurs préoccupations thématiques et esthétiques sont on ne peut plus différentes, alors même qu'ils travaillent dans le domaine de ce qu'on pourrait appeler la « fiction expérimentale ». Dans *Indio Nacional*, et au-delà d'une reconstitution élégiaque de l'esthétique du muet et des derniers jours de l'occupation espagnole, Martin commente le présent en imaginant le passé. Dans *Autohystoria*, la connaissance du passé inspire l'imagination et les



*Evolution
of a Filipino
Family*

rêves du présent. Dans ce cas précis : une lecture à propos de l'exécution du révolutionnaire Katipunero Andres Bonifacio et de son frère Procopio (ordonnée par un général philippin)¹ entraîne le réalisateur, ou le personnage qui l'incarne, à imaginer lui-même et son propre frère à leur place, mais dans un décor d'aujourd'hui. Le film se termine puissamment, par un raccord entre l'exécution d'un des frères et un ciel bleu suivi d'un écran noir d'où surgissent des images d'archives floues (titrées et datées) de la période de la mort des frères Bonifacio. Ceci est notre histoire, dit *Autohystoria*, mais aussi une hallucination : il est parfois nécessaire de rêver, d'avoir recours à l'imagination, pour pouvoir ressentir le passé.

John Torres tourne des films en forme de journaux intimes, ivres d'amour ou désespérés, sans que l'on puisse parler de « journaux » stricto sensu. Il tourne sans direction prédéfinie, il compile des images d'amis, de visages, de lieux, de connaissances, jusqu'à ce qu'une personne, une image, une idée, une émotion prenne son envol et retienne l'attention. Torres ne se contente pas de présenter ce qu'il tourne, il parle à ses images, aux personnes qui y figurent (on n'oubliera pas son ex-fiancée dans le court *Salat* ni la belle étrangère de *Todo Todo Teros*); il en parle au public, de manière à atteindre un degré plus profond d'intimité (entre son moi extérieur et intérieur, entre lui, le film et le spectateur). Il ajoute d'autres images, certaines spontanées, d'autres préparées, qui complètent et développent les idées qu'il identifie dans les images déjà tournées.

Le film n'est pas sans rappeler le *Tentative de se décrire* de Boris Lehman, par sa candeur et son ouverture. Mais tandis que Lehman tente de se décrire *directement* (par exemple en photocopiant des parties de son corps nu) Torres procède *indirectement*, en se redéfinissant sans cesse en fonction des relations qui l'associent à son entourage.

Indonésie

Quand Garin Nugroho commença courageusement à tourner à la fin des années 80, il était à peu près le seul représentant du cinéma indonésien sur la scène internationale. Depuis la Réforme de 1998, le cinéma indonésien se construit lentement. Alors que les cinéastes philippins tentent de transformer leur establishment cinématographique, l'Indonésie d'après la Réforme (re)commence à zéro, et se construit pratiquement sur une table rase.

Garin Nugroho reste aujourd'hui une importante et vivace force de cinéma, capable de passer librement de la fiction (*Of Love and Eggs*) au documentaire (*Teak Leaves at the Temples*), de la production « lourde » (*Opera Jawa*) à la plus modeste (*Serambi*).

A ses côtés, une nouvelle génération, qui semble se diviser en deux tendances. L'une, passionnée par les sujets sociaux de l'après-Réforme, et l'autre par les aspects plus légers d'une culture qui s'ouvre à l'extérieur. Un des plus remarquables groupes de la première ligne est Forum Lenteng, qui se décrit ainsi :

« Cette communauté est composée d'étudiants, de journalistes, de femmes au foyer et d'artistes qui utilisent la vidéo, la photographie et l'écriture pour saisir et exprimer les problèmes socioculturels par des activités de recherche et de documentation. »

En 2003, Forum Lenteng a produit une série de neuf courts métrages regroupés sous le titre *Massroom Project*, qui abordent des questions sociales négligées de Jakarta. D'une durée de cinq à quinze minutes, chaque court métrage adopte une forme spécifique en relation au sujet. La préoccupation principale de ce groupe n'est pas « quel sujet filmer ? », mais plutôt comment présenter chaque sujet de la manière la plus stimulante pour la réflexion.

Le cinéma n'est pas le seul à changer en Indonésie : toute la culture change, en particulier dans le centre frénétique de Jakarta. Le phénomène récent du football (le « soccer » américain) déclenche de telles passions qu'un documentaire sur les supporters, *The Jak* de Andibachtiar Yusuf et Amir Pohan, a été le premier documentaire indonésien distribué en salles, avec un bon succès. Le film suivant du duo de réalisateurs, *The Conductors*, examine un autre aspect de la passion du foot autour de trois « chefs » : un chef d'orchestre, un chef de chœur et un meneur de chants et cris de supporters. Le film a lui aussi été distribué commercialement.

Singapour

Deux documentaristes ont particulièrement retenu l'attention ces dernières années, Martyn See and Tan Pin Pin, et tous deux à partir de 2005.

Cette année-là, le documentaire *Singapore Rebel*⁵ consacré par Martyn See à l'opposant Chee Soon Juan, prévu dans la sélection du Singapore International Film Festival, est interdit par le gouvernement et classé « film politiquement partisan », ce qui aux termes de la loi lui interdit toute exploitation publique. La mise en œuvre par le gouvernement de la loi envers ce qu'il définit comme « politiquement partisan » est extrêmement hypocrite. S'il se montrait véritablement strict, il interdirait un grand nombre d'émissions de télévision. L'importance du film s'étend au-delà de son contenu, elle concerne le cadre général de la réglementation des médias audiovisuels à Singapour².

Une enquête d'environ quinze mois a suivi l'interdiction de *Singapore Rebel*⁵, pendant laquelle See a été interrogé, son équipement confisqué, les copies du film saisies et ses amis mis en cause. Sur son blog, Martyn See examine point par point la situation réglementaire du film à Singapour, et contribue au débat citoyen sur la question. Il reste actif dans le domaine du documentaire politique, et a réalisé un long entretien avec un exilé politique à propos de son séjour en prison (*Zahari's 17 Years* – Les 17 années de Said Zahari – lui aussi interdit). Très récemment, il a raconté les ridicules tentatives de la police pour interdire des manifestations pacifiques (*Speakers Cornered* – Parole prise au piège). Ce dernier film attend la décision des organes de censure.

Aussi attachés à un propos précis, quoique d'une nature bien différente, les films de Tan Pin Pin, comme ceux de John Torres, compilent des matériaux, sans connaître la direction exacte que le film va prendre avant d'entrer dans la salle de montage. Mais là où les films de Torres puisent leur force aux impressions subjectives qu'il énonce, les films de Tan Pin Pin sont dépourvus de commentaires, et cherchent leur effet par l'accumulation de détails, sans jamais forcer les interconnexions entre les histoires vécues qu'elle représente, laissant le spectateur en définir lui-même les liens.

Son film *Singapore GaGa* (2005) est un hommage affectueux aux sons de la ville, qui met en scène le chanteur de rue comme la « pom-pom girl » de lycée, le professeur d'harmonica comme le joueur de piano-jouet, le ventriloque comme la voix célèbre. « De tous ces vocabulaires (y compris de l'arabe, du latin et du dialecte de Hainan) - écrit Pin Pin - surgit une idée de ce que serait un Singapourien moderne ». Son film suivant, *Invisible City* (2007), explore la mémoire individuelle et son fonctionnement. Les films-essais de Tan Pin Pin font souffler un vent frais dans un cinéma singapourien souvent suffoqué d'angoisse, et c'est sans doute l'avis du public. *Singapore Gaga* est devenu un véritable phénomène culturel, allant jusqu'à faire salle comble pendant les 31 projections de son exploitation au petit « Singapore Art House ».

Thaïlande

« J'explore le concept de *sanook* ou amusement, en esprit et dans la vie quotidienne, en le considérant comme un composant clef de la culture thaï, quelque chose qui n'appartient qu'aux traditions thaïes. »

Cette citation du cinéaste thaïlandais Apichatpong Weerasethakul¹ décrit avec pertinence l'état d'esprit des artistes du pays à l'époque, en 2005. En quelques années, la situation a radicalement changé.

Un coup d'état militaire en 2006... et l'exigence de quatre coupes suivie d'une interdiction pour le film d'Apichatpong *Syndromes and a Century...* tout ceci a conduit la communauté artistique thaïlandaise à la désolation.

Le film de Pimpaka Towira *The Truth Be Told: The Cases Against Supinya Klangnarong* enquête sur la troublante histoire de l'activiste du droit des médias Supinya Klangnarong. En 2003 Supinya accorde un entretien au *Thai Post* dans lequel elle note qu'un conflit d'intérêts existe entre Shin Corp et le premier ministre d'alors, Thaksin (dont la famille est un puissant actionnaire de la compagnie), et affirme que la compagnie a tiré de grands bénéfices des mesures favorables du gouvernement Thaksin. L'entretien conduit Shin Corp, un des plus grands conglomérats de presse et médias de Thaïlande, à porter plainte contre Supinya et le *Thai Post*, en réclamant la somme absurde de 400 millions de bahts (plus de 8.7 millions d'Euros) en dommages et intérêts.

« Son histoire m'a laissé à penser que cette affaire pourrait arriver à n'importe qui » - dit Pimpaka dans un entretien avec le *Bangkok Post* - « Voici une femme honnête qui commente honnêtement l'actualité de son pays, et la voilà ennemi numéro 1 d'une méga-entreprise. Le film m'a fait me poser bien des questions. Il ne s'agit pas uniquement de Supinya et de Shin Corp, mais de la manière dont nous pouvons vivre dans une société où l'on ne peut même pas dire la vérité. »

Un des opérateurs de *The Truth Be Told* est Uruphong Raksasad, documentariste remarqué qui construit patiemment une « niche » d'une grande force en filmant la campagne thaïe. Monteur entraîné, sa compilation de scènes de la vie rurale *Stories from the North* charme par sa simplicité, son refus de rendre « glamour » la vie à la campagne, en la montrant simplement pour ce qu'elle est, à un niveau d'intimité seulement possible à quelqu'un qui connaît parfaitement la terre sur laquelle il marche.

Uruphong travaille actuellement à un autre projet, *Agrarian Utopia*, dont le *Bangkok Post* dit : « Il a passé un an à filmer des fermiers qui cultivent le riz à Chiang Rai, dans le but de saisir la sagesse métaphysique cachée de la communauté rurale. »

What are revolts? Rashes on a map.

Strikes are some disheveled men.

Handy with paint and plywood.

Conspiracies? Only in yellowed novels,

Stalked in thriller aisles beside

That other elusive delusion, romance.

(extrait de *Apathy* de Alfian Sa'at, poète et dramaturge singapourien)

« Nous résistons parce que nous n'avons rien » (Rithy Panh)

Alexis A. Tioseco

L'auteur regrette d'avoir, faute de temps et d'espace, limité son propos à cinq des pays de la région. À suivre...

Alexis A. Tioseco est critique et programmateur aux Philippines. Il enseigne au département des Beaux-Arts de l'Université d'Asie et du Pacifique. Il est le co-fondateur et le rédacteur en chef de la revue www.criticine.com, publication en ligne sur le cinéma du Sud-Est asiatique.

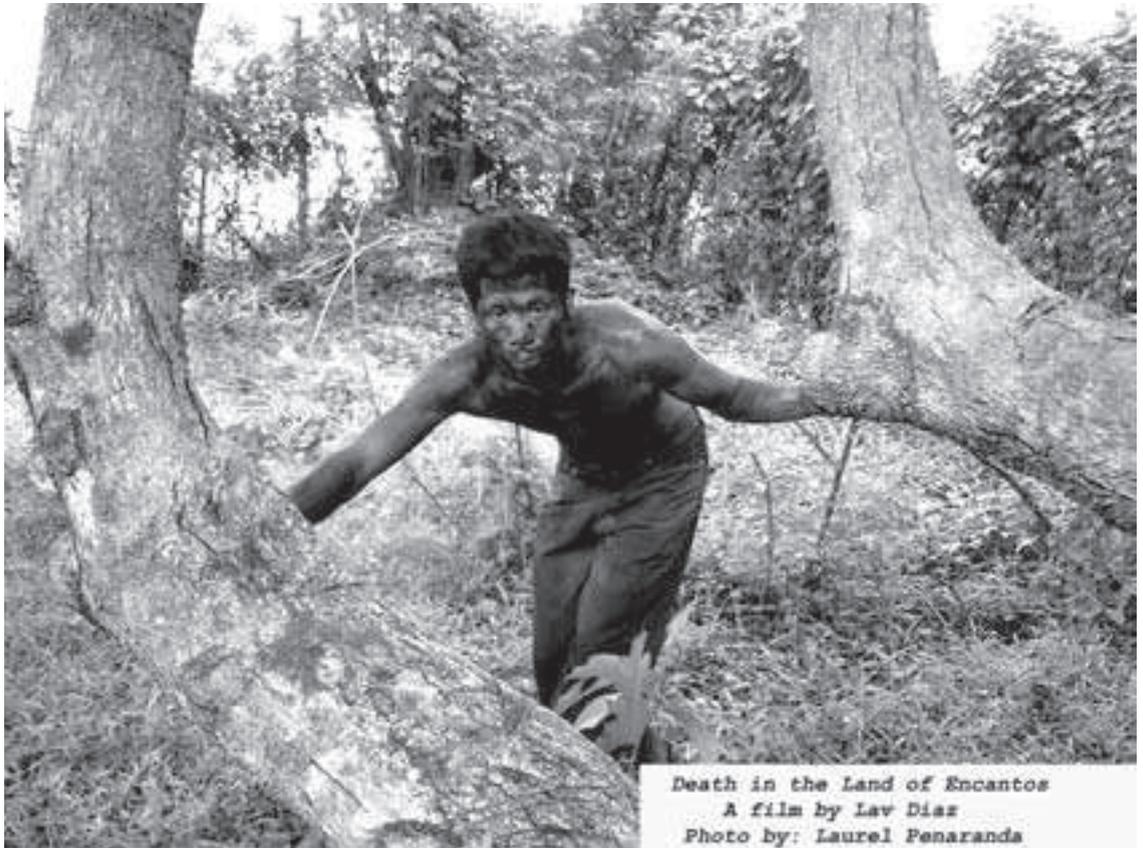
¹ Voir aussi l'entretien avec Lav Diaz dans ces pages

² NdT : Il s'agit du Film Act

³ Nous renvoyons ici à la présence de courts métrages d'Apichatpong Weerasethakul dans les collections du MNAM/CCI

⁴ in : *Criticine.com*

⁵ Voir l'essai de Vinita Ramani, in : *Criticine.com*



Death in the Land of Encantos
 A film by Lav Diaz
 Photo by: Laurel Penaranda

Depuis plus de 10 ans, depuis *Kriminal ng Baryo Concepcion* (*The Criminal of Barrio Concepcion*) en passant par *Batang West Side* (2002 - hélas rendu trop souvent invisible par une mésaventure de distribution), l'œuvre de Lav Diaz se poursuit et se développe, avec une cohérence que n'entame pas la précarité de ses moyens. Les grands festivals asiatiques, et quelques uns en Europe, de Berlin à Venise ou Rotterdam, ont fait découvrir, et accompagnent régulièrement, un travail unique, où l'expérience proposée au spectateur est indissociable de la rigueur poétique et politique du propos.

La durée des films, celle des scènes et des plans, est la marque d'une générosité absolue, celle qui offre au spectateur de partager le temps des « autres », et d'y rencontrer les Philippines, leur Histoire et leurs histoires. Celles d'un passé [de la colonisation à la dictature de Marcos] qui pèse sur un présent contradictoire, le présent d'îles « enchantées » mais traversées d'inégalités, dévastées mais animées d'une farouche volonté de vivre.

« J'irais jusqu'aux limites de mon art pour comprendre ce paradoxe qu'est le Philippin. J'irais jusqu'aux limites de mon art pour comprendre le mystère de l'existence humaine » dit Lav Diaz. « Tayo, mabuhay pa rin, Nous continuerons de vivre », disent sans relâche ses personnages.

Biographie

Lav Diaz est né en 1958 à Cotabato (Mindanao) aux Philippines. Il a étudié au Mowelfund Film Institute. Il a travaillé pour un magazine de musique, pratiqué la musique, la photographie et l'écriture avant de se tourner vers le cinéma. Il vit et travaille entre Manille et New York.

Filmographie

Longs métrages :

Serafin Geronimo, Kriminal ng Baryo Concepcion *The Criminal of Barrio Concepcion* 1998

Burger Boys 1999 *Hubad sa Ilalim ng Buwan* *Naked Under The Moon* 1999

Batang West Side 2001 *Hesus Rebolusyunaryo* *Hesus, The Revolutionary* 2002

Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino *Evolution of A Filipino Family* 2004

Courts métrages :

Banlaw 1986 *Step No, Step Yes* 1988

Kagadanan sa banwaan ning mga Engkanto Death in the Land of Encantos



En novembre 2006, le typhon Reming (ou Durian) détruit la région de Bicol, sur Luçon, l'île principale des Philippines. Cette catastrophe, la plus mortelle connue de mémoire d'homme, tue des centaines de personnes. Des familles entières sont anéanties, des paysages détruits ou bouleversés, recouverts de boue, de débris et de roches, déserts où les routes se sont changées en torrents et où les forêts ont été déchiquetées. Le poète Benjamin Agusan revient à sa ville natale de Padang, près de Legazpi, la plus durement frappée de la région. Depuis sept ans, il vivait en Russie. Il y a travaillé, enseigné, écrit, il y a eu une compagne russe, et un fils, qu'il a perdu. Il revient pour accomplir un deuil, celui de ses parents, de sa sœur, et d'une femme aimée, Amalia, qu'il a abandonnée. Il retrouve d'anciens compagnons : une peintre-sculpteur, Catalina, un ami poète devenu paysan, Teodoro. Tous trois arpentent les lieux dévastés, et les pentes du volcan Mayon, magnifique et menaçant. Tous trois interrogent le sens de l'art, celui de l'amour, le destin des Philippines.

Les fantômes du passé hantent Benjamin, des visions d'autrefois, la folie et la possession qui ont tourmenté ses parents, les images d'une ville verdoyante et paisible, comme un paradis perdu. Un mystérieux ogre rôde dans la forêt. A Manille, Benjamin rencontre un paramilitaire qui a été son tortionnaire... Au fil de la marche à la folie et à la mort de Benjamin, les survivants du typhon disent à la caméra la tragédie, les deuils, l'incurie gouvernementale, la survie de « l'après ». Des enfants jouent dans les décombres, des femmes luttent pour leur famille. L'enquête documentaire et la fiction, indissociables, explorent la catastrophe, lui donnant ainsi un caractère métaphorique de l'histoire philippine, sans jamais trahir la réalité des personnes ni celle des lieux.

« Encantos » signifie « enchantement » mais c'est aussi un terme qui désigne les êtres surnaturels. Le titre dit déjà beaucoup sur le caractère des Philippines. Nous vivons sur une île enchantée, mais traversée de contradictions. Nous sommes à la fois très riches et très pauvres, très beaux et très laids. Nous connaissons la vérité mais nous ne savons pas la rechercher. C'est très philippin. Nous savons que les Marcos nous ont fait beaucoup de mal, mais nous avons été incapables de les traduire en justice. Nous n'avons récupéré qu'une petite partie de leur fortune en 30 ans, c'est pathétique. Avant même que les Latino-américains aient l'idée du réalisme magique, nous, nous avons déjà Imelda Marcos ! » (L.D.)

540 min 2007 vidéo noir et blanc

Avec **Roeder Camanag** (Benjamin Agusan / Hamin), **Kalila Aguilos**, **Sophia Aves**, **Angeli Bayani** (Catalina), **Gemma Cuenca** (Carmen), **Perry Dizon** (Teodoro), **Dante Perez** Image **Lav Diaz** Montage **Lav Diaz**, **Dante Perez** Son **Laurel Lee Penaranda**, **George Vibar** Production **Sine Olivia** (Lav Diaz)

Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino Evolution of a Filipino Family

Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino s'ouvre sur une scène où la grand-mère, Puring, et ses petites-filles Ana, Martina et Huling, travaillent à la ferme, silhouettes fragiles dans les rayons d'un soleil aveuglant. Les hommes sont absents, brisés par le destin. Les femmes resteront au long du film le foyer moral du récit, entre misère immobile du travail paysan et explosions de violence. Le récit procède selon deux axes. Raynaldo, enfant abandonné, recueilli par Hilda (fille de Puring, mentalement instable) s'enfuit après avoir tué le violeur et assassin de sa mère. Son oncle Kaydo, qui sort de prison, cherche Raynaldo dans Manille.

Raynaldo erre sur les routes; il est adopté par Fernando, qu'il aide dans ses différents travaux (coupe de bois de chauffage, exploration de galeries abandonnées à la recherche de filons d'or inexploités). Fernando affronte un gang rival qui lorgne l'exploitation des tunnels de mines abandonnées...

Le mélodrame courant des films philippins est détourné et mis en scène sous la forme des pièces radiophoniques que les gens suivent religieusement. Tragédie et horreur, sexualité et humour : faux semblants que Diaz dévoile en montrant des comédiens coiffés de casques qui pleurent et crient pour les besoins de la pièce, tout en conservant la plus parfaite impassibilité.

Élément de particulière importance, Diaz incorpore au récit des séquences d'archives et des éléments d'actualité (cinéma ou télévision), tels que ses personnages les voient, ou tels qu'ils peuvent s'en souvenir. Le spectateur partage avec eux l'horreur du ton glacial de Marcos annonçant la Loi Martiale, les visions de guérilla et d'exode, celles des brutalités policières ou militaires, du chaos des paysans affolés, des images de la révolution de 1986.

« L'histoire de cette famille philippine s'étend sur la période allant de 1971 à 1987, période qui permet d'analyser la psyché philippine d'aujourd'hui, blessée, troublée, apathique, complexe.

Les années 1971-1972 virent l'apogée du radicalisme de la gauche philippine (appelée depuis First Quarter Storm - Orage du Premier trimestre), les débuts de la discorde entre Chrétiens et Musulmans dans l'île de Mindanao (ouvrant la voie au mouvement séparatiste musulman) et enfin l'instauration de la Loi Martiale par le dictateur Ferdinand Marcos.

De 1964 à 1985, le régime de Marcos pillé les droits de l'homme, institutionnalisa la concussion et la corruption dans la bureaucratie, et pilla les coffres de l'État.

En 1986, une révolte pacifique appelée People's Power Revolution (EDSA) chassa Marcos du pays et mit fin à la dictature. La présidence fut assumée par Corazon Aquino, veuve de Ninoy Aquino, principal ennemi politique de Marcos, que ce dernier avait fait assassiner. La présidence de Corazon Aquino fut une difficile période de transition pour le pays tout entier : huit coups d'état militaires sanglants, flambée de guerre à Mindanao, révolution permanente entretenue par le Parti communiste des Philippines, et effets de la pauvreté pour au moins 80% de la population, à l'origine d'un taux de criminalité galopant et d'un effondrement de la monnaie, qui contraignit à l'émigration de nombreux professionnels et travailleurs qualifiés, à la recherche d'une vie meilleure. Les combats et la condition de la famille Gallardo reflètent le destin de la population marginalisée des Philippines, celle qui est prise au piège d'une situation qu'elle n'a pas créée, mais issue d'un système incapable de construire des services sociaux dignes de ce nom, et d'une culture féodale qui ne protège et n'encourage que le *statu quo*. (...) L'histoire désigne la dictature de Marcos comme source principale des souffrances des Philippines. Pire que trois cents ans de colonisation espagnole, pire que cent ans d'occupation américaine, pire même que quatre ans de violence japonaise : les vingt-deux années de terrorisme de Marcos ont infligé la plus grande des violences à l'âme philippine. Pourquoi ? Tout d'abord, parce que Marcos était un Philippin. Les crimes qu'il a commis envers son peuple sont infinis. *Ebolusyon* critique le Philippin, examine sa condition, affronte son passé, en sonde les blessures. »

Lav Diaz / Paul Tañedo – www.ebolusyon.com

650 min 1993-2005 film et vidéo noir et blanc

Avec **Elyan de Vera** (Raynaldo Gallardo), **Marife Necisito** (Hilda), **Pen Medina** (Kadyo),

Angi Ferro (Puring, la grand-mère), **Ronnie Lazaro** (Fernando), **Carlos** (Erwin Gonzales),

Andrea Fernando (Ana), **Lorelei Futol** (Martina), **Banaue Miclat** (Huling)

Image **Bahaghari**, **Paul Tañedo**, avec **Larry Manda**, **Lav Diaz**, **Albert Banzon** Son **Bob Macabenta**, **Rafaël Luna**

Montage **Lav Diaz** Production **Paul Tañedo**, **Lav Diaz**



© Paul Tañedo

Fragments d'entretiens avec Lav Diaz à propos de *Death in the Land of Encantos*

1 – Juillet 2007

Alexis A. Tioseco – *Un de vos premiers films était un documentaire sur les enfants des rues, et vous m'avez dit que vous aimeriez le détruire, parce que ce film vous avait permis d'aller aux États-Unis, mais vous ne parveniez pas à concilier le fait que vous aviez profité de ce travail, et celui que la vie des sujets filmés restait la même. Death in the Land of Encantos est entre documentaire et fiction : vous avez commencé par filmer la population de Bicol frappée par le typhon, puis décidé d'écrire une histoire. Seriez-vous en cela attentif à une dimension éthique du documentaire qui rendrait la fiction indispensable. Souhaitez-vous toujours détruire votre documentaire sur les enfants des rues ?*

Lav Diaz – Après avoir lu un article du *Philippine Daily Inquirer* sur les suites de Reming (Durian est son nom international), le plus violent typhon qui ait jamais frappé le pays de mémoire d'homme, j'ai décidé de tourner sur place, sans penser à un documentaire, mais plutôt à un enregistrement d'images de la tragédie, d'entretiens avec les survivants, pour ensuite confier le tout à une ONG, à la mission ONU de la zone, ou à une agence, une fondation, une institution à laquelle ce matériel pouvait être utile. Je voulais faire quelque chose. Je pensais que je pouvais apporter ma contribution avec ma caméra. J'étais troublé par l'apathie des gens en dehors de Bicol. Ils réagissaient comme si rien de particulièrement grave ne s'était passé, bien qu'ils aient su la tragédie par les infos. « Ah, talaga, maraming patay. Maraming nalibing ng buhay. Grabe pala, ano » – « Eh bien, des tas de gens sont morts, beaucoup ont été ensevelis vivants, c'est terrible, hein ? ». Point final. Et les voilà qui retournent à leurs idioties locales bien contemporaines, du genre : « que devient notre passe-temps national Kris Aquino, [fille de l'ex-présidente Cory Aquino, présentatrice de jeux télévisés] avec son nouveau mari et sa grossesse »...

Moi-même je n'avais pas pris la mesure de l'ampleur de la catastrophe avant d'en lire certains comptes rendus.

Et puis, je suis très attaché à Bicol. Le dernier tournage de *Evolution of a Filipino Family* a été effectué à Ligao et Guinobatan, Albay, et Rawis à Legazpi City en novembre 2004. Et une grande partie de *Heremias, Livre Deux* a été tournée dans cette région d'août à octobre 2006. Certains de mes lieux de tournage ont été totalement anéantis par le typhon, des villages comme Guinobatan, Daraga, Arimbay, Sto. Domingo, Padang, Pawa, Rawis, Cagsawa.

Quand je suis arrivé là-bas, j'y ai trouvé l'enfer. L'odeur de la mort était partout. Ce n'était que dévastation, destruction, folie, douleur, tristesse, intolérable souffrance, désarroi absolu. Des villages entiers avaient disparu, des centaines de personnes avaient été ensevelies vivantes, des centaines d'autres étaient portées disparues. Pompei. Pire que l'éruption du volcan Mayon de 1814. Je n'avais qu'à viser et déclencher, tout faisait partie de la tragédie, elle était partout. Je tournais en silence, en essayant de donner sens à ce désastre. À l'époque, un documentaire prenait forme, qui suivait une sorte de trame inconsciente : j'allais voir les lieux où j'avais tourné, revoir les amis. « C'est ici que nous avons tourné telle scène, nous avions placé la caméra là. » À présent, les arbres ont disparu, la route s'est changée en torrent. « L'acteur principal marchait là, nous le suivions. » La route n'est plus, elle est recouverte de sable et d'énormes rochers, certains plus grands que les cabanes de bambou locales, dont on se demande comment le typhon a pu les déplacer jusque là. « Plusieurs scènes se déroulaient dans cette maison. » Une moitié de la maison a été emportée, le propriétaire dit qu'ils ont tous failli se noyer. Je rejouais les mouvements d'appareil, j'imaginai que les personnages étaient encore là, comme si je faisais une deuxième ou une troisième prise de la scène. C'était un exercice extrêmement déprimant. Je pensais organiser des juxtapositions : des scènes des deux films, et les traces de la catastrophe dans les décors où nous les avions tournées, et bien sûr, la tragédie telle que l'exprimaient les gens que nous interrogeons, et ceux qui avaient participé aux deux films. C'était la mise en scène initiale du projet : un exercice de tourné-monté dans ma tête.

De retour à Manille après une semaine de tournage, j'ai regardé le matériel. C'était très douloureux. Je n'en dormais plus. J'ai décidé de changer d'approche, en mêlant documentaire et fiction. J'avais déjà une histoire en tête et j'en ai écrit les grandes lignes. Nous avons contacté trois acteurs de théâtre, Roeder, Perry Dizon et Angeli Bayani, deux non professionnels locaux, le peintre Dante Perez et Sophia Aves, pour les rôles principaux. Je leur ai dit que nous improviserions. J'ai choisi quatre personnes pour travailler avec moi au son, à l'organisation et à la photo. Je faisais l'image. Une toute petite équipe. Les premières semaines, nous circulions en carriole à trois roues, ensuite nous avons circulé dans une

petite camionnette pas chère. J'écrivais le scénario au fur et à mesure du tournage. J'écrivais la nuit, et avant le petit-déjeuner, ils lisaient les scènes de la journée. J'ai choisi les villages engloutis de Padang comme lieu principal de l'histoire. Nous avons tourné le film en six semaines, de décembre 2006 à janvier 2007. J'ai ajouté des scènes en mai, juin et juillet 2007, tournées à Pila, Laguna et Makati. J'ai passé ces trois derniers mois dans la salle de montage. Je ne suis pas certain de pouvoir arriver à un montage définitif pour août (2007). Je me débats avec la structure et le contenu, une bataille esthétique féroce, parce que l'histoire ne cesse d'évoluer et je suis au service du propos : théorie contre sens commun, intellectualisation contre simplicité sensible, mise en roman contre simple honnêteté. La forme change constamment, c'est pourquoi je ne pouvais plus m'arrêter de tourner, je ne pouvais plus m'arrêter de voir, revoir, remonter le montage initial. Et en réalité, j'ai détruit tout le premier montage, une version de sept heures, dans un accès d'exaspération et de colère, et j'ai tout repris à zéro. Je ne me plains pas, cela m'a fait du bien. J'ai été capable de me sortir du piège maléfique du montage automatique.

Ajouter la fiction est devenu impératif, car je voulais un discours plus ample; l'énigme du majestueux et imposant volcan Mayon, un des acteurs principaux de *Encantos*, est une métaphore parfaite de la beauté, de la nostalgie, de l'amour du pays, de la corruption, du pouvoir, de l'humilité, de la mort, de la destruction, de la rédemption, de la vérité, de la thèse de la douleur et de la souffrance comme vérités majeures de l'existence. La décision d'inclure de la fiction est une décision esthétique. Très personnelle, aussi. Je pense qu'un « simple » documentaire serait très fort, mais ma peur de le faire remonte au film sur les enfants des rues, et à l'inachevé *Sarungbanggi ni Alice (Night of Alice)*. Je me suis vu comme un intrus, un envahisseur, un opportuniste spéculant sur les malheurs des autres. Je ne voulais pas revivre cette culpabilité. Je voulais aussi expérimenter une certaine forme, et mieux contrôler la direction de son contenu. Donner de l'équilibre. La fiction vous place à de nombreux niveaux : observateur, critique, philosophe, créateur empathique, participant, poète souffrant, homme qui perd tout. Vous créez des personnages et leurs histoires. La fiction a en quelque sorte changé l'axe de ma caméra. Tourner les parties documentaires était comme travailler dans une zone de combats. C'était la réalité. Ni « si », ni « mais ». On pouvait sélectionner les plans, les personnes avec qui parler, mais c'était la réalité. On voyait des choses mais sans savoir ce qui allait frapper. L'expérience de l'immersion, ou la douleur de l'immersion, est caractérisée par l'inconnu. L'incontrôlable. Parfois, c'était si immédiat que cela échappait à notre contrôle. Nous nous mettions à pleurer. Avec la fiction, il y a du contrôle. On écrit un synopsis, des dialogues, on parle avec les acteurs, on répète, on choisit les axes. On prépare. Mais pendant les prises, quand les acteurs sont eux-mêmes en immersion, une autre dynamique s'installe. Et de la même manière, nous nous mettions parfois à pleurer quand une scène nous frappait.

Avec la fiction, on détruit tous les coussins protecteurs de l'homme à la caméra irresponsable qui enregistre, tourne les talons, rentre chez lui, monte les scoops et attend la catastrophe suivante, et pour qui l'enregistrement du malheur est un simple job.

Le documentaire de 1992 sur les enfants des rues... j'ignore s'il existe encore. Je suis un peu apaisé, bien que je sois encore hanté par le souvenir des enfants que j'ai interviewés.

2 – Janvier 2008

AT – *Pensez-vous qu'il soit juste de dire, étant donné la fin du film, une scène de torture [alors que vos autres films se terminaient en catharsis ou dans l'espoir], que Encantos est un film cynique ?*

LD – On peut l'interpréter ainsi, mais on peut aussi voir cette fin comme un affrontement. J'affronte la question de l'artiste qui redéfinit son rôle, du Philippin qui redéfinit sa position en fonction des conditions de son pays aujourd'hui. La scène finale est très précisément centrée sur les exécutions illégales, mais elle englobe tous les problèmes de notre culture, de notre pays. Nous ne pouvons plus attendre, nous devons affronter cela, maintenant : c'est le sens de cette fin. Je l'ai pensée ainsi de manière très délibérée. J'ai même fait chanter l'hymne national au tortionnaire pendant qu'il torture sa victime, l'activiste, le poète. Mais c'est la vision du créateur, ma vision. Bien sûr, c'est risqué, les spectateurs peuvent donner un autre sens à cette scène, mais j'y suis ouvert, c'est ça le cinéma. Cette fin est cynique, mais aussi pleine d'espoir grâce aux questions que cet affrontement veut soulever. C'est une manière de chercher des réponses dans notre peuple, dans ce qu'on appelle le public, les spectateurs, de les mettre au défi d'agir.

On voit cet homme torturé et rien ne se passe. Cela arrive au jour d'aujourd'hui dans notre pays, des gens sont kidnappés, en particulier des activistes, et nous n'obtenons aucune réponse. Nous devons chercher ces réponses maintenant, affronter ces questions.

AT – *Tandis que dans vos films précédents existaient des intermédiaires entre le public et vous, des artistes, par exemple [tels Lino Brocka dans l'entretien reconstitué de Ebolusyon, le documentariste en arrière-plan de Batang West Side], dans celui-ci, beaucoup de ce que disent et se disent les trois personnages principaux, même si le propos est différent, semble venir directement de vous. Pourquoi ressentez-vous le besoin d'être plus didactique avec ce film qu'avec les autres ?*

LD – Tous mes films sont personnels, parce qu'ils sont mes œuvres, mais avec *Encantos*, tous les personnages de fiction expriment des pensées qui procèdent des miennes. C'est une démarche délibérée, je mets en place ces réflexions sur notre société, sur notre culture, sur ce qui se passe aujourd'hui dans notre milieu. Je crois que c'est le plus personnel de mes films dans la mesure où tous les personnages parlent, et expriment mes réflexions sur ce qui se passe aujourd'hui. C'est mon travail le plus didactique, mais l'aspect didactique du film ne veut pas s'imposer autoritairement. Il est dans les pensées des per-

sonnages. Ils parlent, ils agissent, ils jouent, il y a une trame dramatique, une histoire, une intrigue, et bien sûr le côté documentaire. Le didactisme est important... aujourd'hui. Nous devons nous faire entendre de nos compatriotes. Nous devons exprimer quelque chose qui ait de l'actualité. Je critique l'égoïsme de l'artiste dans nos milieux, la négligence et la corruption, le rôle des militaires dans les exécutions illégales. Je critique aussi le rôle de la nature, la contradiction au cœur de la nature, et la menace qu'elle fait peser sur la vie de notre peuple – le volcan Mayon est une métaphore : magnifique et destructeur. Un certain didactisme est important en ce moment, mais sans la propagande. Je fuis la propagande, j'ai toujours fui la propagande. La propagande n'a aucune place dans l'art.

AT – *Est-ce le chemin que vous allez suivre désormais ?*

LD : Je l'ai toujours suivi, quoique *Encantos* soit plus direct. Mes autres films sont plus narratifs, plus centrés sur l'intrigue, sur un épisode ou un chapitre de notre histoire nationale. Dans *Encantos*, l'expression est plus directe dans le dialogue. Dans les autres films, le spectateur devait pourvoir faire l'expérience du parcours en même temps que les personnages. Ici, les personnages disent comment ils se définissent, comme Catalina, qui dit : « L'importance de l'artiste ? C'est de la blague ! » Elle dit ainsi à tous « Ne nous prenez pas au sérieux parce que nous sommes très égoïstes avec tout ça. »

Il en va de même pour la torture : elle est vue, elle est en actes. Et Hamín (Benjamin) dit à Teodoro qu'il hait le pays à cause des chaînes qu'il lui a fait porter. C'est le récit sincère d'un artiste qui a souffert à cause de tous les combats du pays, le combat de sa famille, le combat des gens.

Mon prochain projet pourrait être *Oryang*, qui traite à nouveau d'une période précise de notre histoire : la révolution philippine contre l'Espagne et l'Amérique. Mais il pourra aussi aborder les mensonges de notre culture, la manière dont nous nions la vérité sur ce qui est arrivé à [Andrés] Bonifacio, ce qui est arrivé à la révolution – comment elle a échoué parce que le père de la révolution a été tué, trahi, par un pseudo révolutionnaire [le général Emilio Aguinaldo]. Nous nions ce fait. C'est un des événements majeurs de l'histoire du pays, et nous n'affrontons toujours pas la vérité : oui, Aguinaldo a été exécuté, lui le père de la révolution. Et nous considérons le traître comme un héros, c'est terrible. C'est la même chose avec les Marcos : aujourd'hui on publie des livres où Marcos reste un héros. Tous ces éléments révisionnistes nous entourent, et nous les ignorons. Il se trouve bien sûr des gens pour en parler, des éditorialistes pour écrire, mais quel effet cela a-t-il sur les gens ? Aucun. C'est que toutes les forces doivent travailler ensemble : l'art, l'éducation, tout. Nous employons encore des manuels scolaires qui comportent des mensonges sur notre histoire. Les Américains ont édité des livres d'histoire; ces manuels sont encore en usage dans les écoles et les lycées, et nous ne les avons pas corrigés. Alors, oui, peut-être, le didactisme est-il important, aujourd'hui.

AT – *Vous avez tourné une quantité importante de matériel documentaire et décidé de ne pas monter certaines images...*

LD : J'ai tourné 30 heures. Je tournais sans arrêt, les lieux dévastés, j'interviewais des gens... A la fin, j'ai écarté toutes les images où l'on voyait des morts. J'avais emprunté du matériel à des gens au tout début, car en une semaine, tout avait disparu, les cadavres avaient été évacués. Le film parle de la mort. La mort rôde sur tout, on la voit, on la sent : inutile de montrer des cadavres. C'est une question de fond : il s'agit de combiner la métaphore et le réalisme avec plus de force. Dans les parties documentaires, les gens parlent, et le spectateur peut voir le silence, la dévastation. Une histoire sur la mort, plutôt que le spectacle de la mort. Il s'agit de la rendre présente dans la trame générale.

AT : « *La beauté est le commencement de la terreur* » : *cette phrase paraît vous avoir inspiré. En quoi est-elle liée au volcan, mais aussi à l'art et au combat que ce film vous a fait vivre ?*

LD : Le danger de l'art. Parce qu'on cherche la beauté. La recherche de la beauté, de la vérité, la représentation et la recherche des impressions : cette recherche est dangereuse si elle ne s'attache pas réellement à la vérité et à la beauté. Beaucoup de travaux de création l'évitent, ne serait-ce que dans le cinéma, où circulent des tas d'idioties animées par la seule vanité. Je parle des dangers de la recherche de la beauté. Il faut beaucoup de prudence, le résultat peut être le contraire de la vision artistique, et fausser la relation au spectateur. Regardez le cinéma « industriel » : tout y est faussé, il fuit la réalité. C'est de cela qu'il s'agit : de la beauté et du divertissement *per se*, car beaucoup de gens considèrent l'art comme un divertissement. C'est en soi une erreur que de ne pas voir l'art comme un mouvement vers la vérité, la justice, pour une plus haute beauté. Tout transpire la vanité, le goût de l'argent, le désir d'être célèbre et de faire fortune. La métaphore du volcan Mayon, aussi beau que destructeur, s'applique à tout, aux problèmes de notre culture, aux problèmes de l'art. Cette phrase de Rilke (*Elégies de Duino*) est très honnête, très puissante. Dans mon premier montage, je l'avais placée en tête du film, ensuite, je l'ai supprimée. Je n'ai pas à imposer la pensée de Rilke, mais à en faire faire l'expérience. Je n'avais pas à citer cette phrase, elle est là.

Alexis A. Tioseco

2007-2008



Feuille sur un oreiller

Biographie

Né à Jogjakarta (Java) en Indonésie en 1961, Garin Nugroho a suivi des études de droit à l'Université d'Indonésie puis des études de cinéma à l'IKJ, Institut des Arts de Jakarta. Depuis 1985, il a réalisé de nombreux courts métrages et documentaires, ainsi que des longs métrages qui l'ont fait connaître sur la scène internationale.

Filmographie

Gerbong satu, dua *Love is a Slave of Bread* 1991
Air dan Romi *Water and Romi* 1991
Surat untuk bidadari *Letter to an Angel* 1994
Dongeng kancil untuk kemerdekaan *Kancil's Tale of Freedom* 1995
Bulan tertusuk ilalang ... and the Moon Dances 1995
My Family, My Films, My Nation 1998
Daun di atas bantal *Leaf on a Pillow* *Feuille sur un oreiller* 1998
Puisi tak terkuburkan *A Poet* 2000
Layar hidup : Tanjung priok / Jakarta *Waterfront* 2001
Rembulan di ujung dahan 2002
Aku ingin menciummu sekali saja *Bird-Man Tale* 2002
Rindu kami padamu 2004 *Opera Jawa* 2006

Garin Nugroho répond aux questions de Ishizaka Kenji

(The Japan Foundation Asia Center)

pour *Documentary Box*, n°14, 1999, extraits

Garin Nugroho – Quatre-vingt-dix pour cent des documentaires en Indonésie sont de la propagande gouvernementale. Le documentaire est étroitement lié à l'histoire indonésienne. Apparemment, les missionnaires chrétiens apportèrent des documentaires dans la région de Nusatenggara au début du 20^e siècle. Il n'en reste, semble-t-il, pas trace. L'histoire commence donc avec la colonisation néerlandaise, quand des documentaires étaient projetés dans les bazars de nuit de Jakarta. J'ai entendu dire que certains avaient pour sujet la reine des Pays-Bas. Quand les Néerlandais ont établi des plantations à Sumatra, des documentaires ont servi aux campagnes de recrutement de paysans javanais. La même chose s'est produite sous l'occupation japonaise : les Japonais diffusaient de la propagande filmée pour la « Zone de prospérité du Grand Est Asiatique ». Même le premier président d'Indonésie, Sukarno, a paraphrasé Lénine : « Le film est un outil pour la nation, et il doit être nationalisé, car c'est un outil pour la révolution. »

Pendant « L'Ordre nouveau » des années Suharto, les documentaires avaient deux directions : ceux qui servaient des objectifs éducatifs et d'information exaltaient les réussites du développement national sous l'Ordre nouveau. Le département de l'agriculture et des forêts produisait ainsi des films sur ses programmes. D'autres, une minorité d'environ 5%, étaient des films ethnographiques ou sur la nature, destinés au circuit scientifique et éducatif.

Le documentaire indonésien depuis l'indépendance n'a eu que deux dimensions : propagande pour le développement et éducation scientifique. Cette dernière catégorie par ailleurs peu diversifiée. Par exemple, des films ethnographiques sur les peuples de l'Irian étaient lourdement influencés par la télévision des années 70, de type BBC ou NHK. Même dans les années 90, les documentaires de télévision suivaient le modèle des années 70. Supposons un film en Irian Jaya : vous verrez d'abord une carte, puis un avion en vol, puis le voyage vers les lieux de tournage, le tout avec un commentaire sur le mode de vie des populations et l'incontournable cérémonie tribale. La plupart des documentaires étant coproduits avec des chaînes de télévision, le cinéma documentaire d'initiative personnelle a disparu.

La situation jusqu'aux années 90 était exacerbée par le fait que l'Indonésie ne disposait que d'une chaîne de télévision gouvernementale, TVRI (Television Republik Indonesia). Les documentaires de télévision montraient les réussites du développement dans quelques villages, des officiels coupant des rubans d'inauguration, etc. Nous avions aussi les docu-drames du Département de l'agriculture, tous sur le même modèle : un employé gouvernemental arrive dans un village en y apportant des nouveautés. Il rencontre une jolie paysanne, qui tombe amoureuse de lui, et s'ensuit une histoire d'amour, avec le traditionnel troisième terme. Les nouveautés sont rejetées au début puis inmanquablement acceptées par les villageois. Des années 70 aux années 90, une soixantaine de ces films ont été réalisés. A l'époque, je travaillais moi-même pour un important producteur de documentaires, et j'en ai réalisé. Comparés au cinéma documentaire d'ailleurs, nos films sont dépassés en termes de contenu, de formatage et d'approche. Je l'ai compris, et je me suis révolté contre toutes les formes de propagande. (...)

Ishizaka Kenji – *Vous avez commencé à réaliser des documentaires dans les années 80. Vous ne paraissez pas avoir été influencé par vos collègues indonésiens. Par l'étranger, donc ?*

GN – Plutôt par mes études à l'école de cinéma. J'ai pu approcher les différents types de documentaires, les approches sociales ou poétiques, et bien plus. Cela me révoltait que nos documentaires soient de la propagande, alors qu'ailleurs, ils étaient d'une grande variété de style et d'approche, et qu'ils abordaient des questions sociales et politiques. Comment s'approcher du *Nanook* de Flaherty ? Nous devions aussi voir des films néerlandais, chaque semaine. Nous avons ainsi vu les films de Ivens et d'autres. (...)

Pour moi, le documentaire, c'est la vie même, une vie de tous les jours avec ses aspects imprévisibles. Il peut explorer l'avenir comme creuser le passé, il peut aussi librement changer de forme et de direction. La vision de documentaires d'ailleurs m'a donné envie de « nager à contre-courant », pour ainsi dire. Malheureusement, *Water and Romi*, *Kancil's Tale of Freedom* et *My Family, My Film, My Nation* ont été classés « inadaptés » par la télévision. Ils sont cependant très demandés dans les écoles, les mosquées et les universités.

Les années 90 ont été marquées par l'ouverture de chaînes de télévision. Il existe désormais six chaînes privées. J'y ai vu le début d'une nouvelle ère pour le documentaire. (...)

IK – *Qu'est-ce qui vous a poussé à réaliser *Water and Romi* ?*

GN – Le Goethe Institut de Jakarta s'est proposé de financer un séminaire sur l'eau et l'environnement, et j'ai accepté de réaliser un documentaire à cette occasion. Au début, j'ai subi quelque pression pour qu'un ministre en soit le narrateur, mais j'ai refusé, et exigé d'être libre de faire le film tout seul. Il devait après tout être un documentaire social, certes sur le thème de l'environnement, mais sur l'environnement social. Pendant des années, les documentaires indonésiens avaient souffert du commentaire. Cette fois, les sujets s'exprimaient eux-mêmes. [...]

IK – *Décrire la vie quotidienne est moins simple qu'il y paraît. Je suis surpris que vous y soyez parvenu sous le régime de Suharto. Les scènes où Romi et son fils ramassent des débris dans la rivière sont frappantes : la caméra est positionnée à hauteur des yeux de Romi, autrement dit au niveau de l'eau. Que vouliez-vous signifier ?*

GN – Ce plan n'était pas facile à faire. La rivière dégageait une terrible puanteur, elle débordait de débris. Après plusieurs semaines de tournage, j'avais l'impression de plonger dedans chaque fois que je me douchais. Mais la caméra d'un documentaire doit savoir s'adapter. Plutôt que de toujours être à hauteur de nos yeux, elle doit pouvoir regarder depuis d'autres perspectives, d'être placées sur les genoux, à hauteur des jambes, ces « yeux » doivent engager tout le corps. La caméra doit pouvoir regarder en l'air, à niveau, regarder en plongée. Elle doit s'immerger dans la vie du sujet, mais le reste dépend de nous. Voulons-nous regarder par le trou des serrures ou coincer la personne filmée ? Ce sont des choix, mais ils butent sur des limites. La caméra ne doit jamais déranger la personne filmée en étant trop près, un documentaire ne doit pas troubler l'état psychologique du sujet.

Un documentaire sur le quotidien suppose de concentrer toutes les parties du corps, et l'équipe entière, pour entrer dans l'atmosphère du sujet, en prenant garde à ce que la présence de l'équipe ne pèse pas. Nous construisons le « macro », une atmosphère critique qui équilibre et anime le « micro » sujet du documentaire. [...] Dans *Water and Romi*, il y a trois personnages : un vendeur d'eau, un vendeur d'ice-cream qui ajoute des produits chimiques à ses préparations, et le nettoyeur de rivière, Romi. Il est ironique, il est une critique implicite du gouvernement indonésien. Le gouvernement lui a « donné du travail », mais c'est un travail absurde, parce que les débris affluent dans la rivière, et ce travailleur mourra peut-être prématurément d'une maladie qu'il y aura contractée. Des gouvernements de ce genre prétendent donner de l'espoir, mais en réalité ils poussent les citoyens au suicide. Comme l'équilibre zen ou le paradoxe du jardin japonais, Romi se détache comme une composition forte. Il est sans pouvoir, il représente la vanité, le chaos et la confusion qui règnent dans la question environnementale en Indonésie.

©Yamagata International Documentary Film Festival

Daun di atas bantal Feuille sur un oreiller



A Yogyakarta (Java), les raffinements de la tradition royale javanaise ne cachent guère la misère des enfants des rues livrés à eux-mêmes. Trois d'entre eux, Kancil, Heru et Sugeng, enfants abandonnés, privés d'identité officielle, survivent de petits boulots, de mendicité, de drogue et d'espoir d'avenir. Ils partagent avec une femme de la quarantaine, Asih, tourmentée par un mari peu recommandable, ce qu'elle appelle « un taudis dont même les rats foutent le camp ». Elle accepte de répondre comme elle le peut à leur besoin d'amour maternel. Kancil est amoureux de l'oreiller qui représente ses rêves. Heru, l'aîné

aux prises avec de une bande qui spéculé sur les assurances-vie : elle propose aux enfants des rues, sans identité reconnue, d'endosser l'identité de souscripteurs contre de l'argent. Mais les enfants sont assassinés, et la bande touche le gros lot. La mort rôde, la précarité de la vie ronge chaque instant, le danger est partout. Les trois enfants jouent leur propre rôle. Garin Nugroho les a rencontrés en tournant son documentaire sur les enfants des rues. Il continue sa démarche documentaire dans la fiction. Actrice célèbre du cinéma indonésien, Christine Hakim est aussi productrice. Elle compose ici une impressionnante figure féminine.

83 min 1998 **35 mm couleur** Sélectionné au Festival de Cannes Un certain regard - 1998
Avec **Christine Hakim, Kancil, Sugeng, Heru** Image **Nurhidayat** Son **Cate Cahill, Phil Judd**
Montage **Sentot Sahid** Musique **Djaduk Ferianto** Production **Christine Hakim Film**
Distribution **Tamasa Distribution**



© SET

Air dan Romi Water and Romi

Une commande du Goethe Institut d'Indonésie, sur l'environnement, devient le récit de la vie et des travaux de trois hommes et de leurs familles au bord du fleuve qui traverse Jakarta. L'un d'eux est vendeur d'eau, l'autre de ice-cream, et le troisième, Romi, chargé du nettoyage du fleuve. Il plonge dans les eaux fétides pour y ramasser les débris et les carcasses qui les empoisonnent. C'est le seul moyen de survie pour Romi, dangereux et sans cesse recommencé. La vie sur les rives continue, les enfants jouent dans l'eau, des femmes y lavent le linge...

28 min 1989 vidéo couleur Image **Winalda Melalatoa** Production **SET Foundation, Goethe Institut**

Dongeng kancil tentang (untuk) Kemerdekaan Kancil's Tale of Freedom



© SET

Dans ce documentaire pour la télévision japonaise, Garin Nugroho s'attache aux pas de Kancil, enfant des rues de Yogyakarta, qui sera l'interprète de son propre rôle dans *Dau di atas bantal* (Feuille sur un oreiller), ainsi que Sugeng, et deux de leurs amis, qui ont entre 9 et 13 ans. Leur vie s'ordonne autour de la rue Malioboro, autrefois lieu d'une bataille entre Japonais et Néerlandais. Ils ramassent les restes des passagers de train, volent les vêtements qui leur manquent dans les pressings, sniffent de la colle, boivent. Ils savent lustrer les chaussures, et chanter dans les bus. La vision de liberté que Kancil exprime, et qui conduira le réalisateur à sa recherche trois ans plus tard, contraste avec le déni d'existence que l'autorité leur inflige. Cinquante ans après l'indépendance, le film se veut aussi mesure de la distance entre promesses et réalité. « En tant que réalisateur, j'aurais pu choisir de célébrer les 50 ans de l'indépendance en chantant l'économie en plein essor du pays. Mais j'ai choisi d'explorer des aspects négligés de notre vie, comme la tragédie des enfants des rues. Si nous ignorons les problèmes que notre pays laisse irrésolus, comment pourrions-nous faire avancer notre société ? » [G.N.]

55 min 1995 vidéo couleur
Avec **Kancil, Topo, Sugeng, Hatta**
Production **SET** pour **NHK**



© SET

My Family, my Film, my Nation

De l'usage des extraits et du retour sur un travail de fiction : le cinéaste interroge ses propres films, la manière dont ils « documentent », et surtout le rôle du cinéaste, ses limites et ses possibles, envers un pays et un peuple.

30 min 1998 vidéo couleur
Production **SET Film Workshop**



© SET

Layar Sebuah Trilogi politik A Political Trilogy

Trilogie sur les « sujets qui fâchent » en Indonésie : la vision de l'histoire coloniale et de la création de l'Indonésie moderne; la question de l'autonomie papoue (celle de l'Irian Jaya) sous le régime de Soeharto; l'identité culturelle et la question ethnique (sans doute la plus délicate dans le pays). Le film prend ses exemples dans la fiction du réalisateur, faisant de l'extrait le point de départ d'une nouvelle réflexion.

30 min 2005 vidéo couleur
Production **SET Film Workshop**



© James Lee

The Big Durian

Biofilmographie

Né en 1972 à Kuala Lumpur, il se détourne de ses études de droit pour se lancer dans la réalisation, le journalisme (abordé dès l'âge de 14 ans), l'édition et la production (avec la compagnie Da Huang Pictures). Il vient de terminer un nouveau film, en un seul plan, *Malaysian Gods*, sur divers événements survenus à Kuala Lumpur en 1998.

Lips to Lips 2000

6 shorts 2002

Digital Compassion 02 2002

The Big Durian 2003

Wait 2004

The Year of Living Vicariously 2005

Tokyo Magic Hour 2005

Une réflexion ambitieuse : la Malaisie de Amir Muhammad

Amir Muhammad est beaucoup de choses : écrivain (éditorialiste pour un journal dès l'âge de 14 ans), diplômé en droit (quoique il n'ait jamais soutenu son examen d'entrée au barreau), réalisateur de fiction (*Lips to Lips*, son premier film, de 2000), programmateur (il organise et anime une série trimestrielle de courts métrages malais dans son pays), producteur (notamment du succès de Tan Chui Mui *Love Conquers All*), et désormais éditeur (« Les Choses les plus effarantes dites par les politiciens, Volume 1 », livre de citations qu'il compile et contextualise, ainsi que « Nouveaux essais malais 1 » qu'il a édité). Quoique sans doute, et par-dessus tout, pour le monde extérieur comme pour la Malaisie, il soit documentariste.

Il pourrait paraître curieux de parler de l'importance d'Amir en tant que documentariste en Malaisie à la lumière de l'accueil officiel de ses récents travaux - *The Last Communist* et *Village People Radio Show* ont été interdits par le gouvernement - mais le geste que constitue leur création, et la discussion publique qui a entouré leur interdiction, sont d'importance (par ailleurs, ces films peuvent être vus, de toute façon, à Singapour, ou même en DVD pirates fabriqués par d'industriels vendeurs malais !). Si l'on examine attentivement le travail d'Amir, on y notera un subtil glissement : un mouvement lent mais éloquent de films qui tentent de brosser un large portrait subjectif de la société malaise (comme ses 6 courts métrages, ou *The Big Durian* où le texte à l'image, la voix off, ou la présence à l'image jouent un rôle crucial) vers des films qui organisent leur trame autour de portraits, ou autour d'études et recherches plus objectives sur des individus (*The Last Communist*, *Village People*) et les histoires plus en mineur qu'ils permettent de conter.

Deux chemins, en tout cas, vers la compréhension des effets de la société sur l'individu, et du rôle de l'individu dans la société. Ils fonctionnent, associés aux autres travaux d'Amir, pour former un noyau critique d'ampleur pour une réflexion sur la Malaisie d'aujourd'hui. **Alexis A. Tioseco**

The Big Durian



© James Lee

Au soir du 18 octobre 1987, un soldat armé d'un M16 erre, pris de folie, dans le quartier majoritairement chinois de Chow Kit, à Kuala Lumpur. La panique saisit la ville : serait-ce un acte délibéré, qui aurait déclenché des émeutes interethniques ? La foule se réunit à Kampung Baru, quartier essentiellement malais. Pourquoi le soldat était-il là ? Le cinéaste convoque vingt-trois Malais pour des témoignages (vrais... ou mis en scène) sur l'étrange événement.

« Voilà comment marche la politique en Malaisie : revenir toujours sur des questions qui ont cent ans d'âge, la race, la religion, les quotas, l'éducation, l'immigration. » [A.M.] La société « pluriethnique » a-t-elle une réalité, et laquelle ? Le film, lui, s'attache à faire entendre les voix, les langues et les récits de ceux qui font la ville réelle.

75 min 2003 vidéo couleur

Avec **Ghafir Akbar**, **Soh Boon Tat**, **Teoh Kah Yong**, **Jo Kukathas** Image **Woo Ming Jin** Montage **Terence Raj**
Son **May Chan** Production **James Lee** (Da Huang Pictures) Musique **Hardesh Singh**

Lelaki Komunis Terakhir: Kembara dokumentari berlagu
The Last Communist: A semi-musical documentary



© Albert Hue

Vie et carrière de Chin Peng, ex-secrétaire général du Parti communiste malais, d'après ses mémoires. Le voyage vers le sud de la Thaïlande (refuge des communistes malais en exil) se fait en musique et en chansons : les « chorus girls » interprètent en clips ironiques les propagandes, les mots d'ordre, les clichés. Chin Peng est en exil après des années de lutte contre le gouvernement colonial anglais puis les gouvernements de l'indépendance. Son histoire évoque un pan longtemps enfoui de l'histoire de Malaisie, et constitue de fait une réflexion sur le nationalisme d'état et le sentiment national, sur l'héritage colonial, sur l'autonomie politique et l'idéologie.

90 min 2006 vidéo couleur Avec **Toni Kassim, Janet Lee, Zalila Lee** Image **Albert Hue**
 Montage **Azharr Rudin** Musique **Hardesh Singh** Production **Amir Muhammad** (Da Huang Pictures)



18 MP

Le film d'Amir *The Last Communist* est menacé d'interdiction en Malaisie : politiciens et fonctionnaires se reconvertissent en critiques de cinéma. La presse les interroge à la sortie de la projection. Bonus de l'édition DVD du film.

14 min 2006 DV couleur



Apa Khabar Orang Kampung
Village People Radio Show

Dans un paisible village de Thaïlande du sud vivent des retraités bien particuliers : des Malais anciens membres du Parti communiste. Ils se souviennent des jours de la guérilla contre les Anglais, de l'interdiction du Parti plus tard, considéré comme à la solde de Pékin, et intolérablement athée dans un pays largement musulman. Aucune « archive » ne vient illustrer leur récit. Ce sont plutôt les images d'une vie villageoise sans mystère qui permettent au récit de s'inscrire dans la mémoire. Dans les moments où le récit se suspend, une pièce radiophonique thaï se fait entendre. C'est une adaptation du *Conte d'hiver* de Shakespeare : l'histoire d'un roi qui accuse sa femme d'adultère et la retient prisonnière...

72 min 2007
 vidéo couleur

Avec **Bront Palarae** (voix de la radio)
 Production **Tan Chui Mui, James Lee**
 (Da Huang Pictures)
 Image **Albert Hue**
 Montage **Akashdeep Singh**
 Son **Hardesh Singh**

6horts

Lost



Perdre sa carte d'identité n'est pas une mince affaire quand on est de Kuala Lumpur. Il faut être prêt à traverser les questions d'identité et d'appartenance... **9 min** 2002 DV couleur

Checkpoint



Du passage de la frontière entre Singapour et la Malaisie, autrefois un seul pays. De la sécurité et des personnes « louches. »
7 min 2002 DV couleur et noir et blanc

Friday



D'une paire de chaussures volée, de la plus ou moins grande assiduité à la prière du vendredi à Kuala Lumpur. **8 min** 2002 DV couleur

Kamunting



« Kamunting est le nom de la ville où se trouve la prison, et celui d'une des sociétés qui gèrent les autoroutes malaises, parfois mise en cause pour ses liens avec les politiques. L'autoroute est aussi une indication sur la manière dont les Malais voient la politique : nous nous plaignons, mais nous payons le péage. C'est ce qu'on attend de nous, et c'est un prix fréquemment payé, car la justification de nos lois anti-démocratiques (l'International Security Act et les lois sur l'édition) est : *Au moins, quand on vous enlève des libertés, on vous donne des bonnes autoroutes.* On nous a ôté beaucoup de libertés, et un jour, on se retrouvera juste avec nos routes. » (A.M.)

15 min 2002 DV couleur

Mona



Une bande de faux mages assassine un politicien. Parmi eux, une ex-star de la pop, Mona, s'écrie à l'arrivée de la police : « Mes fans sont là ! »

6 min 2002 DV couleur et noir et blanc

Pangyau



Souvenirs d'un ami d'école chinois : une amitié à l'épreuve de la vie politique malaise. La langue de l'autre, sa présence, et aussi l'émigration, la séparation. **13 min** 2002 DV couleur



© Raya Martin

A Short Film About the Indio Nacional (or the Prolonged Sorrow of the Filipinos)

Biographie

Raya Martin est né en 1984 à Manille, dans une famille d'écrivains et d'activistes. Il a suivi des études de journalisme puis de cinéma. Il a été lauréat de la 11^e promotion de la Cinéfondation du Festival de Cannes. Il prépare plusieurs projets.

Voir entretien avec Alexis A. Tioseco dans ces pages

Filmographie

Conscientious object or: The Reality of Olaf (court-métrage de lycée)

Infancia En Las Islas De Filipinas, Sin Fecha

Enfance dans les îles des Philippines (sans date, film de fin d'études) 2005

Bakasyon Attente (c-m., fiction) 2006

Track Projections 2007

Life projections 2007

Long Live Philippine Cinema (s. d.)

Entretien avec Raya Martin

Alexis A. Tioseco – *Qu'est-ce qui vous intéresse dans l'histoire philippine et dans les Philippines d'aujourd'hui, du point de vue cinématographique ?*

Raya Martin – Mon idée de l'histoire, du moins la majeure partie de ce que j'en sais, vient de conversations avec mes parents, à dîner ou en voiture sur la route des vacances. Mon père est originaire d'une région très particulière d'où sont issus un grand nombre de personnages historiques. Il parlait d'eux sans cesse, comme s'il parlait de membres de la famille ou d'amis intimes. Nos conversations avaient trait à des événements courants, certains traits de personnalités impliquées dans les informations lui rappelant ces personnages historiques ; une anecdote personnelle les évoquait. Je pense que l'idée que l'histoire est liée aux événements contemporains, à des choses plus tangibles que les pages des manuels d'histoire, me passionne toujours. Les cas de victimes de hasard. Nous vivons, je crois, dans une sorte de société *analogique*. « Stop ». « Play ». « Pause ». Les gens sont soit trop occupés pour se soucier de ce qui se passe, trop absorbés. Soit ils restent immobiles, fixes, comme figés d'ennui, sans avancer, sans l'idée d'aller de l'avant, ils planent. Je le vois d'autant plus clairement que j'entre en contact avec les cultures d'autres pays, mais cette société vieillissante m'étonne, vu le grand bruit, les grands mouvements qui ont caractérisé notre histoire récente... Je ne suis pas certain de ce que je mets dans mes films de la société d'aujourd'hui, mais ce qui m'inspire, c'est d'être le « stop » entre « pause » et « play ».

AT – *Comment avez-vous décidé de la forme de Autohystoria?*

RM – Quand Kahvn¹ a mentionné les frères Andres et Procopio Bonifacio² (il me parlait d'une pièce de théâtre de lycée à laquelle il avait travaillé), j'ai automatiquement eu envie de filmer une série de longs plans sur la période qui va du moment particulier où les deux frères sont emmenés dans la montagne, jusqu'à leur mort. Le scénario tenait en 5-7 lignes, comme des titres de chapitres, qui décrivaient ce qui se passait dans chaque plan. Je ne voulais pas faire un autre film en costumes, et puisque je n'avais pas d'argent pour tourner en 35 mm, et que le film devait être tourné en vidéo, faire un film en costumes n'avait aucun sens... c'est ainsi que l'ensemble s'est fondu dans le présent, les deux frères vêtus comme mon frère et moi. Je voulais au départ tourner sur les lieux mêmes de l'exécution, mais par la suite tout a changé, et j'ai décidé de tourner dans la même montagne où j'avais tourné mon premier film. C'était mettre en prise le contemporain avec l'historique. Avec ces 5-7 lignes en tête, je suis parti avec une petite équipe et nous avons tourné en un jour et une nuit, certains plans tout prêts dans ma tête et d'autres improvisés. La structure du montage devait être rigide : 10 minutes, 9 minutes, 8 minutes... certains plans de marchaient pas, nous avons adapté. Le premier montage était l'actuelle partie en couleurs. J'ai soumis le film à Rotterdam, mais il n'entra pas dans la catégorie des longs métrages, et on m'a demandé si je l'avais modifié. A ce moment-là, j'étais en train de décider de tourner cette partie à la dernière minute, avec une petite caméra. C'était précisément une scène de marche, dont je pensais au départ qu'elle durerait environ 15 minutes... Les actualités à la fin ont surgi comme une lumière éclatante à la dernière minute. Je me souviens les avoir vues en classe il y a des années. Comme par magie, vous en aviez une copie...

AT – *Vous terminez en ce moment l'écriture de Now Showing (A l'affiche)? Quelle en est l'histoire et en quoi est-ce un film personnel ?*

RM – C'est le tout premier scénario que j'ai jamais écrit, dont le titre était auparavant *Glint of an Alley in a Rush*, l'histoire d'une petite fille qui grandit dans un quartier ancien de Manille, entourée de souvenirs de cinéma. C'est avec ce scénario que j'ai été sélectionné à la Cinéfondation. Je l'ai finalement développé en une œuvre plus complexe basée sur différents supports et qui s'étend sur une dizaine d'années. J'y suis revenu après avoir tourné deux films « historiques ». Cette fois, c'est un projet quasi autobiographique. Je vais essayer de vous raconter l'histoire... une petite fille grandit dans un vieux quartier de Manille dans les années 90, entourée des souvenirs d'une grand-mère qui a été actrice dans les années 50, et flanquée de deux figures féminines, une mère et une tante... un film ancien qui a du mal à être projeté... une jeune femme fait le lien avec aujourd'hui, elle aide sa tante à vendre des Dvd pirates, un petit copain, des amis, des incidents, des accidents, l'âge adulte... le cinéma qui grandit avec vous... et puis la télévision partout. Le scénario est la retranscription de scènes de mon enfance, d'histoires que je sais de parents ou d'amis proches...

AT – *Independencia sera la deuxième partie de votre trilogie sur les temps de lutte de l'histoire des Philippines. Quelle forme songez-vous à lui donner ?*

RM – Il y a une histoire qui sert de trame. Une histoire simple (la mère, le fils et son amour) mais située au temps de l'occupation américaine des Philippines, ce qui rend la chose moins simple. Je veux en faire un film de studio. L'histoire « naturaliste » sera tournée dans un environnement artificiel. C'est un hommage aux racines hollywoodiennes du cinéma philippin.

AT – *La mise au point de Independencia est très intéressante, puisque vous souhaitez faire interpréter le rôle principal à une grande actrice philippine, Vilma Santos, mais aussi parce cette fois, vous co-écrivez le scénario.*

RM – Je voulais que *Independencia* soit un récit simple et que la majeure partie des éléments d'atmosphère dispersés autour de mes premiers films soient ordonnés correctement, comme dans un film hollywoodien, avec un début et une fin, des personnages, des motivations... voilà pourquoi j'ai souhaité un co-auteur. Ramon Sarmiento est connu pour ses scénarios historiques, qui ont été souvent récompensés, et au moment où nous travaillions ensemble, il menait des études anthropologiques dans les montagnes. J'ai trouvé intéressant que se mêlent créativité et méthode scientifique. Quand j'ai commencé à travailler à *Independencia*, j'ai aligné une série d'idées, de mots-clés, d'éléments, suivant une histoire simple. J'ai ensuite songé à recruter des acteurs de théâtre ou des non-acteurs, et à aller vivre dans les bois en tournant au fil du temps. Tout cela a évolué vers un film de studio, pour ensuite évoluer encore vers des hommages au cinéma américain, au *studio system*, au *star system*... jusqu'à engager la plus grande star du pays. Voilà l'esprit.

AT – *Independencia a connu une longue gestation : recherche de financements, emploi du temps de l'actrice principale...cette longue préparation a-t-elle fait évoluer le projet ?*

RM – J'ai commencé à travailler à ce projet il y a deux ans. Depuis les premières lignes sur la page blanche, je sais exactement ce que je vais faire... Entre-temps, j'ai tourné trois films et quelques courts, mais l'esprit de *Independencia* ne me quitte pas : la manière dont la mère respire dans son sommeil, la manière dont les arbres saluent le fils chaque matin, le son de la tragédie qui éclate à l'arrivée de l'étranger. Bien sûr, j'ai parfois pensé que c'était trop de travail, puisque nous avons l'habitude de faire des films « à la Philippine », vous connaissez. Mais c'est un film à faire. C'est sans doute ce qui préserve la vie du projet : ce film est à faire.

AT – *Vos films ont été jusqu'ici avares de dialogue. Now Showing et Independencia suivront-ils cette tradition ?*

RM – *Now Showing* diffère beaucoup de ce que j'ai fait jusqu'ici : il y a énormément de dialogue par rapport à mes films précédents, y compris mon premier documentaire. D'un autre côté, *Independencia* retournera à une posture minimaliste : il y sera essentiellement question d'observer, d'écouter, de sentir, de vivre...

AT – *Comment la reconnaissance de votre travail à l'étranger a-t-elle eu de l'influence sur votre travail ? Qu'en est-il de la réception des films aux Philippines ?*

RM – Pour être honnête, j'ai bâti mon ego aussi haut qu'une pyramide, et je le démolis à intervalles réguliers. (...) Quand j'entends dire de certaines de mes idées qu'elles sont innovantes, je suis sincèrement surpris. La réception de mes films aux Philippines, d'une certaine manière, me garde les pieds sur terre. Vous avez raison de revenir aux relations entre les cinéastes et leurs compatriotes, en particulier quand j'aborde leur histoire, et mon histoire en tant que Philippin. Je ne cesse de me demander : les Philippines vont-ils voir cela ? Vont-ils comprendre ce que je dis ? Que puis-je pour mes compatriotes ? Et je réfléchis.

1 Khavn De La Cruz : écrivain, musicien et cinéaste ; il a écrit la musique de *A Short Film About the Indio Nacional* et réalisé notamment *Squatterpunk* en 2007.
2 Voir aussi : Entretien avec Lav Diaz.



© Raya Martin

109 min 2004 vidéo couleur
 Image/Son/Montage
 Raya Martin

Ang Isla sa Dulo ng Mundo The Island at the End of the World

Voyage sur Itbayat, une des îles du groupe des Batan, à l'extrême nord de l'archipel. Depuis toujours, l'île est restée isolée, par la distance, et par les tempêtes qui s'y déchainent pendant la saison froide. On n'en connaît souvent que les charmes touristiques. La langue et la culture, l'habitat et les coutumes, tout paraît lointain. « J'étais intéressé à comprendre les caractéristiques de cette communauté qui sous-tendent ses pratiques et ses coutumes - En deux semaines, j'avais tourné 23 heures de vidéo... un an plus tard, j'ai trouvé le courage de voir mes images pour les monter. J'ai monté pendant un an. » [R.M.] Le film obtient le prix du meilleur documentaire au .MOV International Digital Film Festival que dirige Khavn de la Cruz.

Maicling pelicula nañg ysañg Indio Nacional (O ang mahabang kalungkutan ng katagalugan)

A Short Film About the Indio Nacional (or the Prolonged Sorrow of the Filipinos)

« Un mari raconte, à sa femme qui ne parvient pas à s'endormir, une histoire où s'exprime la disharmonie qui affecte le monde. Puis vient un film muet en noir et blanc, situé dans les années 1890, en pleine révolution philippine contre le colonialisme espagnol. Une série de séquences tragiques ou comiques raconte les « trois âges » d'un *Indio* (« homme ordinaire ») tandis qu'il est successivement d'enfant de chœur de village sonneur de cloche, révolutionnaire adolescent, et acteur de théâtre adulte répétant une pièce populaire espagnole. Tandis que tout le monde fuit la guerre qui s'étend, l'*Indio* est confronté à un plus important dilemme : échapper à son âme tourmentée. L'exploration de la tragédie de l'esprit philippin sous les colonisations successives a été un thème constant des plus grands artistes du pays, de José Rizal à Lino Brocka, jusqu'aux épopées de Lav Diaz. Martin apporte à cet héritage une poésie profonde, créant un monde à la fois mystérieux et familier, un film qui a recours aux formes du cinéma muet conjuguées à des musiques pour piano, pour lutter contre les répressions de la politique, de la religion et de l'art. En conjuguant l'histoire d'une nation et une forme cinématographique historique à travers une vision toute personnelle, Martin donne une des œuvres les plus authentiquement originales du cinéma philippin contemporain. » (Roger Garcia)

« La tragédie des Philippines, c'est que nous n'avons pas d'archives dignes de ce nom, à cause des circonstances et d'une attitude générale devant le cinéma... la guerre a tout emporté sauf quatre films, tous en mauvais état. Des films parlants. Pour la période du muet : rien. (...) Si je me souviens bien, le cinéma aux Philippines est né en 1897, avec une projection organisée par des Occidentaux. Ce n'est qu'en 1919 qu'a été tourné le premier film philippin, dont ne restent qu'une image de l'affiche et les souvenirs de l'actrice Atang dela Rama. Certaines images m'ont été inspirées par mon attachement personnel au cinéma russe, mais le décor des scènes m'a surtout été inspiré par des cartes postales de l'époque. On photographiait beaucoup, à l'époque, à des fins d'étude, ou parce que les Occidentaux photographiaient des souvenirs pour d'autres Occidentaux ». (R.M.)

96 min 2005 **vidéo couleur** Avec **Bodjie Pascua, Suzette Velasco, Lemuel Galman, Mark Joshua Maclang, Russell Ongkeko** Image **Maisa Demetillo** Montage **Louie Quirino, Anne Esteban** Musique **Khavn de la Cruz** Production **Raya Martin, Arleen Cuevas**

Autohystoria



© Raya Martin

Manille, 2006 : un homme marche dans les bruyantes rues de Manille, comme en mission. À un rond-point, les véhicules cernent un monument à Andrés Bonifacio (le *Monumento*). Des voitures de police foncent, leurs sirènes hurlent. Dans une voiture de police, deux jeunes gens, visiblement frères, terrifiés, en état d'arrêt. Les deux frères ont les mains liées, une menace pèse sur eux. Dans la jungle, les deux frères ont visiblement été battus. Le paysage de jungle, le ciel, et enfin, des images du début du 20^e siècle, montrant des navires de guerre et des troupes, et un intertitre : « La marine de Aguinaldo ». En 1897, Andrés Bonifacio, leader de l'organisation clandestine indépendantiste *Katipunan* et son jeune frère Procopio ont été exécutés dans une forêt de montagne, sur ordre du futur homme fort de la révolution nationale (résistant puis collaborateur de l'occupant américain), Emilio Aguinaldo. Une révolution victime de luttes pour le pouvoir, une guerre perdue, une nouvelle colonisation.

95 min 2006 **vidéo couleur et noir et blanc** Avec **JK Anicoche, Lowell Conales** Image **Albert Banzon, Raya Martin** Montage **Luis Quirino** Son **Tengal, Arvie Bartolome** Production **Armi Cacanindin**

Avec le précieux concours de :

Claude d'Harcourt,
Directeur de l'Administration
pénitentiaire, Ministère de la Justice
Jocelyne Randé, Colombe Babinet
et Delphine Belet, Direction
de l'administration pénitentiaire,
Direction de la Maison d'arrêt
Paris-La Santé
Service pénitentiaire d'insertion
et de probation de Paris
Ina, Sylvie Richard et Dominique Thiercelin
En quête d'autres regards,
Les Yeux de l'Ouïe, Pascaline Simar
Lieux Fictifs, Caroline Caccavale,
Delphine Gruhier
Marc Mercier
Hélène Châtelain
Fenêtre sur cour-Alain Moreau
13 Production, Alain Bastide
Henry Colomer
Idéale Audience
Bertrand Rauger (MK2)
Marie-José Mondzain
Jean-Louis Comolli
Editions Verdier
Pascal Kané
Kamel Regaya
Minnie Ferrara
Mimmo Calopresti
Cathy Dambel
Mariana Otero
Mirjam Kubescha
Passeurs d'Images
Kirnéa

Avec le soutien de :

La direction de l'administration
pénitentiaire – Ministère de la Justice



Et de l'Ina



Images/Prison : visions intérieures

Dans plusieurs pays européens, le cinéma, et le documentaire en particulier, sont au centre d'ateliers de réalisation, de projection et d'écriture institués dans les institutions pénitentiaires. Au cœur des travaux, l'individu et l'enfermement, et la fabrication d'images comme rencontre avec le monde et avec soi. De nombreuses productions en sont issues, qui frappent par leur puissance, leur ton, la force de leur écriture.

Pour appréhender quelque chose du devenir de ces expériences, pour mieux regarder les films qui en sont issus et pour comprendre ce qu'ils mettent en mouvement chez ceux qui les font et auprès des spectateurs qui, « dehors », les regardent, nous accompagnerons une sélection de résultats d'ateliers de quelques mises en perspective, jalons d'une relation renouvelée entre documentaire et réalités de l'emprisonnement dans l'histoire de la télévision et dans celle du cinéma.

Programme proposé par Anne Toussaint

In several European countries, cinema and documentary in particular are at the centre of direction, projection and writing workshops set up inside penitentiary institutions. At the heart of these projects, we find the individual and imprisonment, and the creation of images as an encounter between the world and the self. Several films have emerged from these experiences which are striking by their power, their tone, the strength of their writing.

Our goal is to apprehend something of the processes of development under way in these experiences, so as to better view the films which have emerged from them and understand what they displace both within those who make them and among the spectators who, "outside", watch them. We will accompany a selection of films produced by these workshops and put them in perspective. They are so many steps in renewing the relationship between documentary and the realities of imprisonment in the history of television and cinema.

Prisons du regard

Travellings devant des barreaux¹. Ou derrière ? Qui le sait ? Le cameraman le sait. Le gardien et le prisonnier le savent. Mais le spectateur ? De quel côté, la caméra ? Le regard du spectateur sur le spectacle de la prison n'est évidemment pas celui du prisonnier, pour cette première raison que les barreaux qui défilent sur un écran de cinéma ou de télévision sont en quelque sorte toujours du même côté. Du même côté de mon regard. Qu'est-ce que voit le prisonnier ? Lui-même derrière des barreaux ? Difficile. Il verra plutôt des barreaux de tous côtés autour de lui. Vision stéréoscopique inopérante au cinéma. Devant, derrière, dehors, dedans ? Y a-t-il un bon côté des barreaux ? Un autre côté, tout simplement ? Rien ne le dit vraiment dans l'espace et le temps d'un plan de cinéma, si j'en juge aux seules coordonnées filmiques. Fondamentale ambiguïté de l'image cinématographique. Après la propagande et comme elle, l'usage ordinaire de la télévision n'a cessé de démontrer combien il fallait mobiliser de sous-titres, de commentaires, de systèmes de marquages, d'inscriptions et d'écriteaux, tout l'attirail – pré-cinématographique – de fabrication d'un sens unique, pour faire avouer au plan anonyme ce qu'il dit sans le dire et montre sans le montrer, ce qu'il ne peut que dévoiler et dérober du même mouvement². Cette ancienne résistance de l'image cinématographique à toute indexation publicitaire est bien ce qui joue et travaille sourdement, obscurément, dans la cinématographie carcérale.

Dans l'espace-temps fortement orienté de la prison (dedans/dehors; avant/après), le cinéma³ ne peut que brouiller les cartes. L'espace qu'il produit n'est ni cohérent, ni continu, ni rationnel. Sa logique échappe à la règle de l'architecte. Décomposé en plans et recomposé en axes et angles, c'est un espace troué, lacunaire, labyrinthique – et nous voilà déjà conduits à une interprétation ironique ou fantasmatique de l'espace carcéral. Qui plus est, le cinéma condense en un seul temps composite et moiré le présent-passé de l'inscription (l'enregistrement des images et des sons) et le passé-présent de la projection (leur perception actuelle par le spectateur). Ce qui réinterprète assez fortement la durée carcérale, la ramenant à une intensité qui doit se consumer dans la durée de la séquence ou du film. Autre distorsion.

Le temps court de la prise de vues, de l'entretien, de la performance filmée (parlée-jouée) est un coup de dé qui tombe à côté du temps carcéral, fait à peu près de tout ce qui ne fait pas un film, le ressassement, l'étirement, le ralentissement... Les intérêts du cinéma — captiver un spectateur, le transporter, le mettre hors de lui-même, l'exalter -, ces intérêts entrent, cette fois comme d'autres, et c'est souvent le cas, en contradiction avec les auto-mises en scène⁴ de la réalité concernée.

Le cinéma documentaire se sort moins bien de cette difficulté que la fiction : elle maîtrise davantage, c'est un truisme, les rythmes et les compositions, elle joue plus idéalement sur les durées des scènes et des plans, elle est moins soumise aux puissances dangereuses de la parole et de l'expérience vécue. Butant sur ces limites, le documentaire carcéral est d'abord le lieu d'un affrontement entre les diverses mises en scène de la prison — celles, plurielles, des détenus, celles des visiteurs, des surveillants, de l'administration... - et les logiques cinématographiques à l'œuvre dès l'inscription vraie d'un corps dans un décor, dès l'enregistrement d'une parole incarnée, a fortiori dès le moindre geste de montage.

Documentaire ou non, le cinéma se définit d'agencer (et de penser) la place d'un spectateur. Ce spectateur supposé et recréé à chaque séance cinématographique n'est pas simplement placé face au film, comme il le serait face à un spectacle qui pourrait au fond très bien se dérouler sans lui, à la manière de ces attractions foraines lancées avant même l'arrivée du premier spectateur et précisément pour l'attirer. Chose peu imaginable au cinéma. Quand il n'y a pas de spectateurs dans la salle, il n'y a pas de séance. Sans mon regard et mon écoute — qu'il doit reformuler et me rendre transformés -, le film n'est qu'un ruban de pellicule endormi dans une boîte. La place du ciné-spectateur est bien dans le film, comme il faut espérer qu'il arrive au lecteur ou à l'auditeur d'un récit d'en devenir à la fois le narrateur et le ou les personnages. Le documentaire ne déroge pas à cette règle qui veut qu'un film n'est rien d'autre que ce qui arrive à un spectateur. Tout ceci pour dire que c'est bien la place du spectateur qui est en cause dans la prison filmée. Quelle sorte de spectateur, en somme, fabriquent les documentaires sur la prison ? Quelles relations ces films établissent-ils entre leur spectateur et les personnages et situations représentés ?

Après barreaux et grilles, c'est au tour des portes de fer, de bois, des serrures, des clés, des mains qui les tournent, les poussent, les ferment... Trait rhétorique de la cinématographie carcérale⁵ : du corps humain rôde dans les couloirs, mais du corps morcelé. Règne, de la synecdoque. Abondance d'inserts qu'on ne voit pas aussi nombreux dans le reste de la production documentaire. La difficulté réelle de représenter la

prison apparaît ici dans la hâte de saisir quelques-uns des signes qui pourraient la condenser. Beaucoup de pieds aussi, de jambes, de nuques, d'épaules et de dos qui, dans ces couloirs, marchent devant nous. Dos de surveillants qui nous précèdent, qui nous conduisent comme des guides. Dans les prisons filmées comme dans les prisons réelles, les détenus marchent toujours devant les surveillants. La caméra, elle, marche derrière. On n'imagine pas le contraire. Plan interdit : gardiens de face, détenus derrière eux, travellings arrière pour filmer le tout... Entorse à ce qu'on pourrait avoir imaginé d'une « liberté de filmer » en prison. Il y a donc tout de même un sens de la visite ? Une « bonne » place pour la caméra ? Un côté et un seul ? De l'interdit, du permis, de l'impossible, du possible ? Il y en a. (...)

Ce qui se prête à la cinématographie est bien ce que les sujets lui prêtent. D'un savoir infailible, le sujet filmé donne ce que le film désire de lui. Exhibition et spectacularisation marchent ensemble. C'est en ce sens que la prison devient spectacle et le cinéma complice. À ce mouvement d'ensemble, une exception. Un film montre cette spectacularisation de la prison en la désignant comme telle, en la mettant en scène, c'est-à-dire en nous donnant les moyens de la penser, de la critiquer. De jour comme de nuit, donc, de Renaud Victor (1991). Je pense par exemple à la mise en scène du regard voyeur et du refus de montrer. Une dizaine de surveillants, hommes et femmes, se pressent à la porte d'une cellule pour regarder à l'intérieur ce que nous, spectateurs, restés comme la caméra à l'extérieur, nous ne voyons pas encore, et que nous ne verrons qu'ensuite, plus tard, après que des questions aient été posées, un dialogue off engagé, une relation établie entre eux et lui comme entre eux et nous, notre regard et notre écoute médiatisés, indubitablement, par celui et celle des surveillants-voyeurs. Ce que nous verrons : dans une obscurité plus rare dans ces prisons qu'on ne le croirait à voir les autres films, un prisonnier nu s'est tailladé le bras. On lui demande à qui il peut bien en vouloir pour avoir fait ça — aux gardiens ? à l'administration ? Infernale vision. Mais leçon de regard d'être ainsi mise en scène à travers le désir de voir des surveillants et l'obligation d'un différé qui repousse et contient notre propre désir. (...)

Les prisons n'ont certes pas attendu l'arrivée du cinéma pour décliner la partition du visible et du caché. Qui voit quoi ? Qui voit qui ? Qui est vu, qui échappe au regard ? Regard et pouvoir — liaison violente au nœud de toutes les collectivités humaines. Enfermer, c'est cacher. Mais ce qui, caché, est soustrait aux regards du reste de la société visible, doit néanmoins pouvoir être surveillé et contrôlé - doit redevenir visible. Je ne peux que renvoyer aux pages de Michel Foucault sur le Panopticon⁶. Disons que le triomphe du spectacle généralisé (Guy Debord) accompagne et permet, autorise, encourage même, et de plus en plus, l'entrée du cinéma⁷ dans les lieux de cure, d'enfermement ou de coercition qui étaient jusque-là à peu près interdits de représentation: hôpitaux, asiles, prisons, casernes... Le cinéma documentaire (film et vidéo) se fait de plus en plus facilement ouvrir les portes des prisons et les âmes des prisonniers. À cette pression croissante du reportage ou du film documentaire correspond, dans une sorte de mouvement d'ensemble, montée de fièvre spectaculaire, l'installation de la télévision dans les cellules, le câblage des prisons et, assurant la relève partielle du regard ubiquiste du « maton » tel que le réalisait le panoptique, la mise en service des réseaux de caméras de surveillance... (...)

La place du spectateur, l'inscription du dehors, le lieu de notre regard, il faut bien que ces films, je parle des plus récents, nous les rappellent obstinément, car il se pourrait que la prison filmée ne paraisse plus être aujourd'hui tout à fait une prison. Toute la question de la possibilité même d'une représentation du monde carcéral qui ne soit pas sa réduplication complice tient dans ce paradoxe : filmée, la prison s'approprie, le cinéma lui rend quelque chose d'une proximité, d'une ambiguïté, d'une humanité, en somme, que la pression médiatique ou le fantasme social lui refusent le plus souvent. Le cinéma ne sait à peu près faire qu'une chose : fabriquer de la relation, nouer des corps, des pensées, des émotions, des intensités, bref relier des sujets les uns aux autres pour restaurer quelque chose du groupe (n'oublions pas qu'il est un art collectif, fabrication comme diffusion). Faire, autrement dit, exactement le contraire de ce qui traîne dans l'idéologie fascisante du moment. Après avoir fait que la prison soit devenue « regard sur la prison », le cinéma jouerait contre ce regard. Contre ce regard de l'extérieur qui épingle le prisonnier ou la prisonnière dans son « je » comme objet de jouissance d'un quelconque « moi ».

Jean-Louis Comolli

extraits de « Prisons du regard »

in *Voir et pouvoir : l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Éditions Verdier, 2004. Avec l'aimable autorisation des Éditions Verdier

1 Paru dans *Lignes* n° 27, dossier rassemblé par Thierry Dumanoir : « Les Ambassadeurs, art et pensée en prison ». Parallèlement, Alain Moreau m'invite à deux reprises à participer à « l'Atelier vidéo » qu'il anime à la prison de la Santé. Le principe en était qu'un petit groupe de détenus - volontaires — prenait en charge la préparation et la réalisation de rencontres avec des artistes ou des intellectuels, qui acceptaient d'aller passer quatre ou cinq heures dans un « studio » en pleine prison. Ces entretiens étaient préparés (lectures, vision des films, discussions, partage des rôles, etc.), menés et filmés par les détenus, puis diffusés sur la télévision interne de la prison. Plus qu'entretiens, il faudrait dire « débats », car les détenus autour de la table ne ménageaient pas leur invité, et nous étions autant qu'on puisse l'être dans un échange vrai, hors de toute posture convenue, dans une improvisation qui faisait heureusement bouger les places. Alain Moreau a fait un beau film sur ce mouvement des places en prison, *La Brèche*, qui accompagne l'expérience menée par le compositeur Nicolas Frize avec des détenus, associés à la mise au point d'une œuvre chantée et bruitée. L'idée est là aussi de provoquer des déplacements : l'ordre musical dans l'improvisation, contre l'ordre carcéral dans la routine, par exemple. Déplacement encore, cet extraordinaire « duplex » entre le studio de l'atelier vidéo de la Santé et quelques invités qui avaient participé aux rencontres, réunis à la Vidéothèque de Paris. Cela donnait un stupéfiant dialogue en public et en direct entre ceux du dedans et ceux du dehors. Pour nous, dans la salle, les détenus étaient sur des écrans. Pour eux, en prison, nous étions sur des écrans. Manière peut-être de rétablir une communauté où les écrans tout au moins seraient à égalité.

2 Il y a dans *Fortini Cani* des Straub un plan qui dure assez longtemps sur une rue de Florence. Un plan large. On voit toute l'enfilade de la rue. Et ça dure. On ne sait pas pourquoi. Une prison est située quelque part dans cette rue et des résistants y ont été exécutés. On ne le saura pas. Le film ne le dit pas. Tant pis. Mais la prison y est et la durée du plan qui ne nous le dit pas nous dit qu'il y a quelque chose d'important, peut-être, là, qu'il faut, peut-être, chercher à interroger. Déchiffrer. Déchiffrer le cinéma comme on déchiffre une langue perdue.

3 Cinéma : ce qui subsiste d'un art des métamorphoses jusque dans les plus banales opérations audiovisuelles pratiquées à la télévision. Ou : ce qui reste de représentation pensée de la relation humaine dans la circulation des marchandises. Ou bien encore: ce qui dans le registre de l'écouter-voir résiste au spectacle marchand.

4 Cf. note 2.

5 Je n'ai vu ou revu qu'un échantillon — sans doute très partiel — des documentaires tournés dans et sur la prison. En voici la liste : *Les Prisons* (Charles Brabant et Frédéric Pottecher, 1963) ; *La Prison de Mauzac* (Carole Roussou-poulos, 1987) ; *Une jeune fille à Fleury* (Solveig Anspach, 1988) ; *Femmes de Fleury* (Jean-Michel Carré, 1990) ; *De jour comme de nuit* (Renaud Victor, 1991) ; *Bruits de taule* (M. Martin, 1991) ; *Galères de femmes* (Jean-Michel Carré, 1995).

6 Surveiller et punir, Gallimard, 1975

7 « Cinéma » : tout ce qui agit encore de cinématographique dans la diversité et la multiplicité contemporaines des gestes audiovisuels. Dire « cinéma » fait revenir tout simplement de l'histoire – le cinéma est acteur de l'histoire, la sienne et celle du regard au cours du siècle – dans le combat entre formes d'écriture et formes de spectacle, entre arts et médias.

Filmer en prison, le cadre en question

En 1988, je suis entrée dans une prison pour la première fois, j'ai travaillé avec des prisonniers, et ils ne m'ont pas raconté des histoires de prison. Nous avons réalisé un court métrage : *Tatoo zapper* qui met en scène le téléspectateur.

Depuis ce lieu, dans une sorte de position d'observateurs immobiles, ils regardent le monde et me parlent d'un enfermement commun.

Une distance s'est abolie, nous avons partagé les mêmes questionnements à propos d'un monde qui, au moyen d'un outil médiatique puissant, nous capture et nous isole les uns des autres.

Entre télésurveillance, hypnose cathodique et télé-réalité, difficile d'y échapper. Les images disparaissent derrière des écrans qui nous envahissent de visuels qui nous regardent, nous gardent.

C'était il y a vingt ans... La télévision venait d'entrer dans les cellules.

À priori, le monde carcéral n'invite pas le cinéma, il préfère l'ombre à la lumière.

La prison, c'est de la perte, perte de temps, d'espace, vie suspendue.

Espace clos, mouvements circulaires, immobilité, disparition des corps, dissolution de l'identité, la prison préfère rester du côté de l'invisible, de l'infigurable, de l'inimaginable, dans un hors champ tu.

À l'intérieur, des régimes de visibilité, règne du panoptique. Tout voir d'un point de vue unique. Voir sans être vu.

Jeu de cache-cache permanent entre surveillant et prisonnier, entre prisonniers, entre surveillants, auto-surveillance, ne rien dévoiler.

La prison est le lieu du regard à sens unique. Il appartient à celui qui a le pouvoir.

Il faut franchir la porte d'une cellule pour retrouver des formes de visibilité différentes : photographies de famille et cartes postales accrochées au mur ou cachées pour les protéger de tous les regards ; iconographie des magazines ; flux du petit écran de 36 cm accroché à côté de la fenêtre.

Des images regardées dans la solitude, pour tuer le temps, pour chercher une existence. Comment résister, comment s'extraire, trouver un dehors ?

Ne vivant pas l'expérience de l'incarcération, j'ai eu besoin de solliciter le geste cinématographique des prisonniers, afin de travailler au plus près le temps et l'espace de la prison. L'enjeu : ouvrir un autre champ dans ce cadre d'hypervisibilité, un espace propice à l'imaginaire, à la projection et à la création, un espace de construction possible, personnelle et collective, qui déborde du cadre de la mise en ordre du visible pour faire émerger l'image, espace de projection. Un passage entre le champ de l'intime et le champ du social qui mène au-delà du territoire de la prison. Ce travail mené depuis vingt ans m'a permis de chercher un cinéma à partager avec d'autres, une manière de relier nos solitudes à l'intérieur d'un même objet-film qui révèle du commun, un mouvement entre aventure personnelle et collective, un cinéma de la relation.

Fin des années 80, l'administration pénitentiaire signe avec le ministère de la Culture un protocole Culture/Justice, et ouvre ses établissements aux artistes. Parmi d'autres pratiques artistiques, des ateliers de production cinématographiques associent personnes détenues et cinéastes.

La prison, lieu de toutes les projections fantasmatiques, figure de cinéma qui a inspiré de nombreux cinéastes, s'ouvrait de l'intérieur aux regards des prisonniers.

Des créations émergent au-delà d'une culture proprement pénitentiaire qui met en scène la vie carcérale. Des images fabriquées par les personnes détenues sortent et tentent de modifier les représentations de la prison et du prisonnier, de questionner le sens du temps de la peine, de réduire la distance entre la prison et la cité.

Ce mouvement opère des glissements et modifie l'organisation des regards. Un questionnement s'ouvre pour l'institution, le prisonnier et le cinéaste.

Il y a un paradoxe à tenter de créer une surface sensible dans cette zone sous surveillance marquée par l'interdit du désir et la mésestime de soi. L'acte de création n'est concevable que s'il échappe à la surveillance du pouvoir, des autres, mais aussi de soi-même.

Le geste de cinéma dessine le trajet de l'invisible, espace intime de fabrication vers le visible, espace public de sa diffusion, dans un double mouvement, de projection et de défilement, un agencement d'appa-

ritions et de disparitions. La forme finale se situe au point de jonction du privé et du public. Or en prison, la frontière entre espace public et espace privé est déplacée, voire abolie, pour laisser la place à l'espace du jugement moral.

Le cinéma et la prison ne sont pas étrangers l'un à l'autre. Dans ses formes, le cinéma peut assigner personnages et spectateurs dans une situation, une histoire, un lieu, une moralité et empêcher tout mouvement et relations possibles entre un Dedans et un Dehors.

Son mode de production et de diffusion peut aussi fonctionner sous la hiérarchie des regards.

Pourtant, le cinéma est le lieu où s'éprouve la mise en relation de sa réalité intérieure avec la réalité extérieure, la manière d'habiter le monde.

Geste traversant le corps autant que l'esprit, il est une pensée souvent informulée, informulable, qui utilise d'autres matériaux que ceux de la langue. Alors comment investir sa relation au monde, redevenir sujet pour des prisonniers que la société a exclus ?

C'est dans une situation de soumission au regard de l'institution, de stigmatisation médiatique et de disparition du corps social, contraint le plus souvent à raconter son histoire, que le prisonnier devient filmeur.

Derrière les murs, la liberté de l'image mentale devient urgence, capacité de se dérober à la surveillance. Il doit alors chercher un espace pour négocier ses propres cadres et donner forme à son regard, s'auto-riser à réaliser ses propres images. Passer à l'acte de la création, acte de la transformation, décider de sa propre mise en scène, devenir sujet. En sortant de son statut, il peut alors retrouver sa part d'identité remarquable, et exister autrement dans la cité. N'est pas là le sens du cinéma, proposer d'autres causes et d'autres conséquences ?

Dans ce frottement fragile entre institution et art, intérieur et extérieur, nous cherchons un cinéma qui se situerait dans cet entre-deux, entre invisible et visible, dedans et dehors, temps compté et temps rêvé, entre impossible et possible.

Singuliers parce qu'ils empruntent souvent les voies détournées d'une fabrication conventionnelle, ces films, nommés communément « films d'atelier », nous reconduisent pourtant vers les origines du cinéma, point de rencontre et de connexion magnifique entre les hommes, le monde.

Ce sont des films qui portent l'expérience de leur fabrication.

Des films capables de brouiller les traces de l'auteur pour privilégier une mise en commun d'expériences individuelles permettant la constitution d'une expérience collective.

Des films qui révèlent la fragilité des premiers pas vers l'acte de création d'un regard, le passage délicat du dire à soi qui bouleverse, à sa représentation, le dire à l'autre qui questionne, des films ouverts sur le monde, un cinéma de l'expérience.

Anne Toussaint

Janvier 2008

Prison et télévision : premières images

La série documentaire *Les Prisons* était diffusée par la télévision française à 20h30. Pour la première fois, et pour sensibiliser le public à la réforme des prisons, le monde carcéral ouvrait ses portes à une équipe de télévision et enquêtait sur les conditions de vie des personnes détenues. Frédéric Pottecher, devant la caméra de Charles Brabant, interroge de manière directe, incisive et soutenue, avec présence et sens de l'écoute.

Les Prisons courtes peines Frédéric Pottecher, Charles Brabant

Frédéric Pottecher se met en scène comme guide d'un terrible constat de l'état de délabrement des prisons, et enquête. Il s'entretient avec des détenus sur leur enfance, leur parcours, leur famille. Tourné à La Santé, au Mans, à Nantes et Alençon.

1963 **26 min** Production **ORTF** Archives **Ina**

Les Prisons longues peines Frédéric Pottecher, Charles Brabant



© Ina

1963 **26 min**
Production **ORTF**
Archives **Ina**

Frédéric Pottecher présente la situation des condamnés aux longues peines, et les changements apportés par la réforme de 1945. Tourné à Clairvaux, Rennes, La Santé, Loos, Fresnes et Melun.

Les Prisons l'homme et la réforme Frédéric Pottecher, Charles Brabant

Les progrès apportés par la réforme de la condition pénitentiaire, et ceux qui sont encore attendus. Des entretiens avec des détenus, avec un médecin de Fresnes et un directeur de prison, un éducateur et une femme sortant de la prison de Rennes se conjuguent à un regard sur une prison-école et sur une prison-ferme.

1963 **26 min** Production **ORTF** Archives **Ina**

Au-delà des barreaux Frédéric Pottecher, Charles Brabant

Un chercheur, un criminologue, un inspecteur de l'administration pénitentiaire, un commissaire... et des prises de vues en prison. Comment évaluer le rôle social de la détention et ses effets, en particulier sur les plus jeunes.

1965 **15 min** Production **ORTF** Archives **Ina**

Engagement, mouvement : La prison en question

Marguerite Duras à la Petite Roquette Jean-Noël Roy



De part et d'autre d'un bureau, Marguerite Duras et la seule femme alors directrice de prison se font face. Des premières interrogations sur la fonction, l'entretien glisse vers un questionnement sur la relation au pouvoir.

1967 **12 min**
Production **ORTF**
Archives **Ina**

© Ina

Les Prisons aussi Hélène Châtelain, René Lefort

Après le soulèvement des prisonniers en 1971, l'action du Groupe d'Information sur les Prisons, fondé par Michel Foucault avec Jean-Marie Domenach et Pierre Vidal-Naquet, inclut la prison dans une problématique politique qui concerne tous les citoyens. La parole est donnée à d'anciens prisonniers, et aux surveillants; dans la rue, des passants sont sollicités pour dire leur sentiment sur ce qui a conduit aux révoltes de 1971. Photoreportage, entretiens, tournages à l'extérieur de différentes prisons en France mettent en images et en questionnement les masques qui dissimulent la réalité carcérale.

1973 **92 min** Production **GIP**

De jour comme de nuit Renaud Victor



1991
104 min
Production
13 Production

© 13 Production

Aux Baumettes comme jamais (plus)

Un tournage de deux ans, le quotidien de la prison des Baumettes à Marseille. La juste présence auprès des prisonniers et du personnel de Renaud Victor, questionne la complexité de cet univers et des relations qui s'y nouent et s'y éprouvent.

Les ateliers de réalisation

En 1985, quand les postes de télévision arrivent dans les cellules, naissent les premiers ateliers audiovisuels en prison. Le cinéaste Alain Moreau en a été le précurseur. Avec ses étudiants de l'École nationale des Arts décoratifs, il lance la première chaîne de télévision en prison : « Télérencontres ». En 1990, il lance dans le journal *Libération* un appel à la réalisation de vidéo-lettres, forme de correspondance et de lien avec les personnes détenues.

Prison (collection Banc d'essai) Robert Lapoujade

Un prisonnier fixe le mur de sa cellule, des images surgissent, une histoire se reconstitue par bribes. Le tournage image par image tente d'évoquer certains aspects de la conscience et du temps intérieur.

1964 **12 min** Prod. ORTF (Service de la Recherche) Archives Ina

Vidéo-lettres, à l'initiative d'Alain Moreau

La lettre de Pascal Crantelle et la réponse de Quentin

Quentin, séropositif, répond à Pascal. 1992 **18 min** Prod. Fenêtre sur cour

La lettre de Natacha Nisic et la réponse de Carlos

Visible et invisible, Carlos découvre la photographie de Natacha... 1992 **15 min** Prod. Fenêtre sur cour



© Les Yeux de l'Ouïe

Fragments d'une rencontre: Impasse Saint Denis Akim, Antoine, Anne Toussaint

Akim, prisonnier, demande à Antoine, étudiant, d'aller filmer la rue Saint Denis. L'écart entre deux mondes.

2005 **15 min**

Production

Atelier En quête d'autres regards,
Les Yeux de l'Ouïe



© Lieux fictifs

La Vraie vie Aziz, Joseph Césarini

Aziz puise dans des séquences de cinéma pour parler de sa vie.

2000 **26 min**

Production Lieux fictifs

Les Choses vraies Diaby

Inspiré par le film *The World* de Jia Zhang-Ke, une méditation sur les sentiments.
« Comment vivre des relations vraies dans un monde de faux-semblants ? »

2007 **4 min** Production Atelier En quête d'autres regards, Les Yeux de l'Ouïe

Des années 50 aux ateliers le monde vu de l'intérieur

La réforme des années 50 pose la question du retour à la société.
La prison n'y est pas étrangère. Les personnes détenues observent le monde.

Prisons de Fresnes et de Melun (collection La Justice des hommes)

Igor Barrère et Etienne Lalou



1959 **49 min**
Prod. **ORTF**
Archives **Ina**

La réforme pénitentiaire en cours modifiera la réadaptation et l'orientation des détenus. Travaux en cellule, promenade, vie en commun... le quotidien des détenus de Fresnes et Melun et des entretiens avec différents intervenants du domaine permettent d'enquêter sur les conditions de réinsertion qui se préparent.

La Germination de l'utopie

Réalisation collective : Ali B., François F., Gérard H., Mohamed B., Mohamed E., Serge D., Yves P. et Younès G., avec la complicité de Marc Mercier

La Germination de l'Utopie est le récit d'un combat mené contre l'enfermement avec, en bandoulière, les fleurs de la poésie. Comment devenir des passe-murailles ? Comment transformer un univers étroit en un monde ouvert aux possibles ? Comment faire entrer la lumière, les couleurs, les parfums et le vent du large là où règnent l'ombre, la grisaille, l'odeur des désinfectants et les courants d'air ? Quelle est la couleur de l'utopie ? Quelle est la couleur du chemin qui y mène ? Comment parler de soi, de la prison, de l'extérieur, de son rapport au monde ? Avec quelles images, quels sons, quelles paroles ? Comment quitter la ville rampante (la prison) pour atteindre la ville volante (l'utopie) quand on sait que le chemin qui relie ces deux cités n'a ni commencement ni fin ?

2001 **30 min** Production **Lieux fictifs**

Le Bout de ma raison

Réalisation collective : Hamza, Zak, Johan, Diaby, Michel, Kamel Regaya, Anne Toussaint

Essai inspiré du film *Dominium Mundi, l'empire du management* de Pierre Legendre et Gérard Caillat.
« L'être humain est-il devenu une machine sans pensée, dirigée par les simulacres de quelques-uns, de plus en plus vite ? »

2007 **18 min** Production **Atelier En quête d'autres regards, Les Yeux de l'Ouïe**

Mettre en scène la prison



Moi un voyou (Cinq colonnes à la Une)

Hubert Knapp
Pierre Desgraupes

Face à face avec un homme qui vient de passer onze ans en prison. Georges Figon était ce qu'on appelle un truand : il parle des « règles », du remords ou du regret, du travail, et confie sa vérité sur une société à laquelle il refuse de s'intégrer totalement.

1962 11 min
Production ORTF
Archives Ina

© Ina

Le Détenu Michel Mitrani



© Ina

Les auteurs suivent étape par étape l'itinéraire d'un prévenu puis d'un condamné. Entre fiction et documentaire, le film montre la vie du détenu, ses rapports avec les autres et avec les gardiens.

Antoine est arrêté alors qu'il était en train de voler une voiture.

Il se débat, assomme un policier, et s'enfuit. Il est rattrapé et conduit au commissariat, puis au Dépôt à la Santé, de la Santé au tribunal. Après sa condamnation à quatre ans de détention, il est conduit à la Prison centrale de Melun, où il oscillera entre passivité et obsession de l'évasion. Après une tentative d'évasion qui se solde par un échec, il est transféré à Fontevraud.

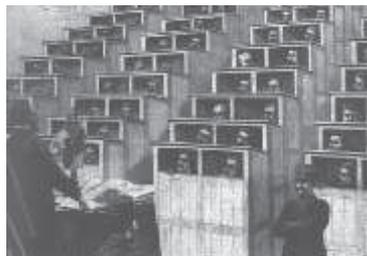
1964 92 min Scénario et dialogues Roger Stéphane Adaptation et réalisation Michel Mitrani
Avec Michel Rivelin (le prisonnier), Henri Marteau, René Marc Production ORTF Archives Ina

Séance proposée dans le cadre du cycle *Si seulement...* Un cycle de projections programmées par l'atelier *En quête d'autres regards*, tous les deux mois depuis janvier 2006 au MK2 Beaubourg. La séance sera suivie par la projection d'essais filmiques réalisés par l'atelier, en regard des films.

La Machine panoptique Pascal Kané

Le philosophe anglais Jeremy Bentham imagine en 1786 un dispositif idéal, le Panopticon, destiné à surveiller les hommes et gouverner leur condition. Il en explique les principes et le fonctionnement grâce à une maquette.

1979 **17 min** Production **Les Films de la Boule blanche**



© Idéale Audience

Optimum, les pionniers du meilleur des mondes

Henry Colomer

Trois visionnaires anglais du XIXe siècle, le juriste Jeremy Bentham, l'inventeur Charles Babbage et le statisticien Francis Galton, imaginent une société où toutes les ressources humaines doivent être optimisées et rentabilisées. Le bonheur se calcule, le contrôle maximise.

2000 **55 min** Production **Idéale Audience**

Rencontre autour du travail des ateliers de production *Lieux Fictifs* aux Baumettes à Marseille et *Les Yeux de l'Ouïe* à la Santé à Paris.

Lieux fictifs, Laboratoire cinématographique et social

En 1987, les réalisateurs indépendants Joseph Cesarini et Caroline Caccavale mettent en place un atelier vidéo dans la prison des Baumettes, où est créé un canal interne, « Télé Vidéo Baumettes ». De la rencontre avec Renaud Victor en 1989 naît *De jour comme de nuit*, dont la réalisation durera jusqu'en 1991. En 1994 est créé *Lieux Fictifs*, qui met en place les Ateliers de formation et de création audiovisuelle aux Baumettes, dans un studio construit au cœur de la prison, où se conduit un ensemble d'expériences et de réflexions autour de l'image et des pratiques.

L'atelier *En quête d'autres regards* à la Maison d'arrêt Paris La Santé est piloté depuis 1999 par l'association *Les Yeux de l'Ouïe*. Il mène avec des personnes détenues une réflexion sur le statut de l'image dans notre société. Chacun est amené à fabriquer ses propres images, ses créations visuelles et/ou sonores. Manière aussi d'interroger le cinéma et ses modes de production dans un contexte où le temps de la création se confronte au temps carcéral. *Si seulement...* est l'intitulé de la programmation de cinéma élaborée par l'atelier depuis l'intérieur de la prison. Les membres de l'atelier expriment leur vision des films sous forme de courts métrages. Ces derniers sont projetés au MK2 Beaubourg, partenaire de l'opération, et suivis d'échanges avec la salle qui est filmée et enregistrée pour revenir à l'atelier.

Sirrh (extrait) Réalisation collective sous la direction de Laetitia Martinet

Les stagiaires de l'atelier conversent avec Marc Mercier, auteur de l'article « Sortir du cadre » dans la revue *Bref*, où il examine les tentatives de certains artistes pour représenter l'enfermement psychique et physique.

2001 **35 min** Production **Lieux Fictifs**

Fragments d'une rencontre : travail en cours (extrait)

Réalisation sous la direction d'Anne Toussaint

Des étudiants en sciences politiques viennent chaque semaine à la prison travailler avec le groupe de l'atelier *En quête d'autres regards*. Ensemble ils regardent des images et éprouvent l'acte de filmer.

Avec le conseil de :

Erik Bulloz
Philippe-Alain Michaud
(MNAM/CCI, Conservation
des collections Arts plastiques)
Christine Van Assche, Etienne Sandrin
(MNAM/CCI, Conservation des collections
Arts plastiques, Nouveaux Médias)
Accès aux collections avec l'aimable
autorisation de M. Alfred Pacquement,
directeur du MNAM/CCI
Serge Bromberg (Lobster Films)

Et la complicité de :

Jeffrey Ruoff, chercheur et éditeur de
"Virtual Voyages : Cinema and Travel"
(Duke University Press, 2006)
Cyril Neyrat
Hervé Aubron
Jean-Paul Colleyn

Programme Archives Françaises
du Film du CNC



Proposé par Béatrice de Pastre
Avec l'aimable concours de
Eric le Roy
Hermine Cognie
Cinémathèque Robert Lynen

Robert Arnold
Association Frères Lumière, Nathalie
Morena
Bennett et Amanda Miller
British Film Institute, Fleur Buckley, Sue
Jones
Burton Holmes Historical Collection,
Genoa Caldwell
Dennis O'Rourke et Camerawork
Documentary Educational Resources,
Brittany Gravely
Film Archiv Joseph Joye, P. Dr. Hansruedi
Kleiber, S.J.
Films Transit International Inc., John
Nadai
Frith Street Gallery
Human Studies Film Archives/National
Anthropological Archives, Smithsonian
Institution, Daisy Njoku
George Eastman House International
Museum of Photography and Film, Patrick
Loughney, Curator of Motion Pictures
Library of Congress, Broadcasting and
recorded Sound Division, Mike Mashon,
Head of Moving Image Section
Heure exquise !, Martine Dondeyne
Jan Mot (Bruxelles)
JBA Production, Jacques Bidou
Johan Grimonprez et Zapomatik
Les Films d'Ici, Catherine Roux, Serge
Lalou

Lisson Gallery (Londres)
Lobster Films, Eric Lange
Paul Ouazan et l'équipe de Die Nacht/La
Nuit, Atelier de recherche Arte France
Pierrot e La Rosa, Paolo Muran
Point du Jour, Doris Weitzel, Carole
Legitimus
Sciapode, Virginie Sarazin
Max Wigram Gallery (Londres)
Národní filmový archiv, Vladimír Opela,
Karel Zima
RAI-Sat, Fabia Meloni, Monica Giovale
Sri Lanka Tea Board
Submarine Channel, Yaniv Wolf
Technisches Museum Wien mit
Österreichischer Mediathek, Rainer
Hubert
University of Iowa Libraries, Special
Collections Department, Juli Williams
Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi
Christian Kobald, Philipp Mayrhofer
Fernando Ortega
John Smith
Thomas Draschan
Liu Zhenchen
Marlon Fuentes
Mario Garcia Torres
Marine Hugonnier
Vincent Leduc
Luis Ospina
Bouchra Khalili
Keja Kramer
Trinh T. Minh-Ha
Fiona Tan
John Marshall
Thierry Augé
David Guedj
Marie Voignier
Jacques Deschamps
Timothy Speed Levitch
Isabelle Ribadeau-Dumas
Florence Parot
Olga Makhroff
Patrick Palaquer
Alexis Constantin
Bureau européen de l'ONF, Thierry Mino
Ulrike Ottinger Filmproduktion, Brigitte
Schmidt
Pocket Film, Nathalie Roth
Network Ireland Television, Derry O'Brien
David Baeumler
New Zealand Film Archive, Steve Russell
Le Fresnoy, Studio national des arts
contemporains
Lucie Kralova
Alexandre Bonche
Xavier Dancausse
Les Blank
Rebecca Baron

Pour une histoire de la «vue» : figures du tourisme

Il est proposé ici de commencer une réflexion sur ce qui assemble et disjoint le cinéma et le tourisme, du « voyage immobile » et des « paysages en mouvement » des débuts du cinéma, aux pratiques contemporaines de la prise de vue(s), et à la figure du touriste... Les films proposés sont assemblés selon quelques lignes thématiques, qui mêlent les époques et les genres, inédits et classiques, documentaires, fictions et films d'artistes, pour mesurer un peu d'une histoire qui (a) construit notre regard. Sans bien entendu priver le spectateur de découvertes ni du plaisir de... voir.

PREMIÈRES « VUES »

De la *veduta* de la peinture aux premiers paysages en mouvement, des « panoramas » exotiques aux premières images ethnographiques.

TRAVELOGUES : DE L'IMAGE-CONFÉRENCE

TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE ET SES RETOURNEMENTS

Du genre « travelogue » : origines et pratiques des années 10 aux années 50, mises en scène du conférencier, *travelogues* critiques, détournements.

LE « JAMAIS VU » ET SON SPECTACLE

Dans les années 20, voyages vers des terres inexplorées : le cinéma met à portée d'yeux le monde des « autres ».

VOYAGER, VISITER : ÉMERVEILLEMENTS ET FRISSONS

Des années 20 à aujourd'hui, la beauté des « ailleurs » émerveille, mais les mises en images folkloriques guettent.

PARCS D'ATTRACTIONS ET RÉSERVES : LE MONDE-SPECTACLE

Monuments exposés en « résumés », personnes exhibées en zoos, « ailleurs » transformés en attractions, clôture d'espaces qui deviennent mondes en soi.

L'ETHNOLOGUE ET LES TOURISTES

L'ETHNOLOGUE SANS TOURISTES

Deux temps du contact difficile entre scientifiques des « terrains » et voyageurs qui passent : le tourisme transforme relations entre personnes et représentations des cultures. Il pose question à l'ethnologue sur sa place et sa pratique.

CHANGEMENT D'AXE

Renversements de perspective : le cinéaste interpellé par « l'indigène », la photographie touristique mise en question, le tourisme humanitaire critiqué.

VUES AÉRIENNES

D'en haut, en vol, en avion, à l'atterrissage : que voit-on ?

DES HÔTELS

Chambres d'hôtels où le monde fait irruption.

DES CROISIÈRES

Une parenthèse hors du temps, une affaire de guides.

DES VOYAGES ORGANISÉS

L'individu et le groupe, les surprises qui « débordent » l'organisation.

LE CINÉMA EN VOYAGE REGARDE LES VOYAGEURS

Être un cinéaste en voyage : trouver une place pour filmer, interroger sa place et ses « vues », regarder d'autres voyageurs.

HISTOIRE ET PARODIES

Critique des figures touristiques par l'analyse historique ou par la subversion burlesque.

CRITIQUE DE L'IMAGE TOURISTIQUE, « VUES » CRITIQUES

En s'appropriant le cliché, la carte postale, le *travelogue* ou le film de voyage, les cinéastes en bouleversent les codes, les usages, ou en dévoilent les mécanismes et contenus cachés.

FICTIONS

Touristes-personnages, voyages imprévisibles, bouleversement des cartes et des cartes postales, « vues » désirées et/ou mortelles, îles mystérieuses, et l'inépuisable figure de King Kong.

À ce voyage s'en ajoute un autre, préparé par les Archives françaises du film du CNC, composé d'œuvres particulièrement remarquables du patrimoine français, restaurées dans le cadre du plan de sauvegarde des films anciens du Ministère de la Culture.

Du tourisme considéré comme un des beaux-arts

« Tupi or not tupi, that is the question »
Oswald de Andrade, *Manifeste anthropophage* [1928]

1.
Des index parcourent les tables d'orientation à la recherche d'une symétrie entre la carte et le territoire. Sur la pointe des pieds, les enfants se hissent aux lunettes d'observation des belvédères. Des groupes de visiteurs posent devant les glaciers et les pyramides. Achètent aux éventaires des kiosques cartes postales et colifichets, des voyageurs affairés consultent leurs guides pour vérifier la justesse de la description. On ne peut qu'être frappé par l'insistance du modèle optique dans les pratiques liées au tourisme. Qu'il s'agisse de visites guidées, de circuits ou de panoramas, le tourisme mobilise des dispositifs de vision dans une logique de possession symbolique du monde. Il ne caractérise pas seulement une pratique sociale de masse qui suppose un déplacement vers les destinations offertes par les agences de voyage, lointaines ou exotiques, il interfère aussi sur l'exercice de notre regard quotidien. *Le tourisme est un médium*. S'il a pu traduire un vœu d'exploration, géographique ou colonial, à travers les catégories du *travelogue*, du journal de voyage, de la lettre filmée, du film ethnographique, il croise aujourd'hui la pratique du cinéma en précipitant par sa démocratisation la crise du point de vue. À l'instar des caméras de surveillance ou des appareils de photographie, téléphones portables et autres webcams, le tourisme de masse accélère une atomisation du regard. Il rencontre de plein fouet notre pratique des images. Une part de la tradition documentaire s'est forgée en effet sur l'invention d'un « point de vue documenté » qui tente d'échapper à la règle par la singularité critique d'un regard. La relation au monde propre au tourisme, érigée en norme, reposant sur un jeu de différences sociales, économiques, culturelles, instituant des rapports marchands, sinon de marchandage ou de prédation, n'agit-elle pas à la façon d'une épidémie ? Ne caractérise-t-elle pas notre attitude envers d'autres classes sociales au sein de notre propre milieu ? Ne sommes-nous pas toujours le touriste de l'« autre » ? Qu'en est-il d'un regard informé continûment par les réflexes propres au tourisme ? Il n'est pas sûr que nos pratiques de cinéaste ou d'artiste soient à l'abri de cette relation au monde, ni qu'il soit même possible de s'en abstraire totalement.

À leur retour d'une résidence ou d'un voyage lointain, certains artistes contemporains exposent une œuvre filmique qui en est la trace sur le mode, très souvent, de la fascination. On est parfois surpris des modalités de réalisation de ces œuvres qui reposent sur des approximations de la culture du pays, voire le réemploi de ses clichés, et la méconnaissance quasi-systématique de la langue. Mais au-delà de ces effets directs de la globalisation (la production artistique reflète les flux économiques et le système des aides institutionnelles), les relations entre le cinéma et l'art contemporain ne sont-elles pas à interroger sous l'angle du tourisme ? Le cinéaste qui expose dans les musées ou l'artiste qui réalise un film de fiction ne sont-ils pas semblables à des touristes, à l'affût d'un ensemble de topiques surdéterminés par la relation économique qui sous-tend la production de leurs œuvres ? Le tourisme a la fonction d'un impensé qui ébranle les pratiques artistiques. Comment décrire le monde aujourd'hui sans être inquiété par la logique culturelle propre au tourisme, favorisant l'exercice d'un regard sans sujet, soumis à la puissance économique ? Comment déjouer, contourner, critiquer ce possible écueil ? Faut-il d'ailleurs *détourner* le regard, au double sens d'un changement de direction et d'une pratique du détournement ? Si certains cinéastes ou artistes ont abordé le sujet de front en faisant du tourisme leur motif (le tourisme comme allégorie du médium), d'autres ont eu à cœur d'inscrire leur position de *touriste* dans le film lui-même. Le déni de la situation de touriste est en effet le propre du touriste. Il s'agit moins dès lors de se défaire par une tentative de surplomb qui viserait une authenticité improbable de la relation, que d'inscrire la présence spéculaire du tourisme à l'intérieur du dispositif en vue de produire une distance critique paradoxale, sinon dialectique.

2.
L'écrivain excentrique Raymond Roussel aura sans doute porté à son paradoxe le plus vif la tentation du tourisme, en dessinant et faisant construire en 1925 une roulotte automobile ultramoderne avec quartier du personnel transformable en dortoir, salle de bains et salon avec coin studio transformable en chambre à coucher pour la nuit, pour accomplir le tour du monde¹. Mais, écrit-il, « de tous ces voyages, je n'ai jamais rien tiré pour mes livres ». À une amie qui lui demande un souvenir des Indes, il envoie un calorifère. Par ses gestes souverains et quelque peu mélancoliques, Roussel tente d'échapper à la démocratisation récente de l'industrie du voyage, effaré par le nombre croissant de chambres dans les grands hôtels. Il sera sans doute le dernier touriste à inventer ses propres règles du jeu tout en sachant la partie déjà jouée, d'où sa passion faussement naïve pour une imagerie convenue, proche du stéréotype dont il légifère, de manière singulière, la donne combinatoire. Sa longue description minutieuse d'une vignette « enchâssée au fond du



© Burton Holmes Historical Collection

Touristes au Banff Springs Hotel, Canada, 1916

porte-plume » dans son poème *La Vue*, publié en 1904, rappelle les souvenirs vendus dans les échoppes touristiques. L'écriture roussellienne a pour vœu d'explorer le caractère énigmatique de l'image mécanique, qu'elle soit vignette d'une bouteille d'eau minérale, carte postale, cliché photographique, lieu commun. Il est frappant d'observer que sa démarche l'invite peu à peu à se retirer, à disparaître, reclus dans sa roulotte devenue chambre noire ou dans le secret de ses procédés (la majeure partie des techniques de l'écrivain, qui explicitent sa relation étrange à la figuration, sera divulguée seulement dans son ouvrage posthume *Comment j'ai écrit certains de mes livres*). La puissance cryptique des images a toujours hanté son œuvre. Fascination d'un côté pour l'imagerie folklorique ou pittoresque (on sait l'admiration de l'écrivain pour l'œuvre de Pierre Loti), déconstruction des procédés littéraires de l'autre par l'invention de règles du jeu secrètes. À cet égard, Raymond Roussel est une figure majeure du tourisme critique.

3.

En 1927, désargenté, incertain sur son avenir, le cinéaste Oskar Fischinger se rend de Munich à Berlin à pied, avec sa caméra, et filme les paysages, les routes et les paysans croisés en chemin. Il utilise sa caméra comme un appareil photographique, par instantanés et giclées de photogrammes, détournant l'objet de sa fonction première. *München-Berlin Wanderung* préfigure par son écriture les journaux filmés de Jonas Mekas. Si le cinéaste croise la tradition des *Wandervögel*, il participe de l'une des stratégies critiques privilégiées vis-à-vis du tourisme : renoncer à ses objets d'élection (le lointain, l'exotisme) au profit du banal, du rebut, du vernaculaire. L'artiste pratique une sorte d'herborisation du quotidien, proche de l'« obéissance aux épiluchures » prônée par Gaston Chaissac. Ce tourisme du quotidien rappelle les propos de Stan Brakhage dans sa « Défense de l'amateur ». « Je me déplace avec une caméra (en général de 8 mm) chaque fois que je quitte la maison (ne serait-ce que pour aller à l'épicerie) et suis devenu ainsi un "touriste" chargé d'une caméra, dans mon environnement immédiat comme dans les lieux éloignés où je voyage – [beaucoup de caméras 8 mm tiennent aisément dans la poche d'un manteau ou dans un sac, et ne sont en fin de compte pas plus un fardeau qu'une radio à piles]...² » Le terme « touriste » appliqué à la sphère privée, domestique favorise l'expression d'une perception quotidienne inédite, enrichie de notations inattendues, douée d'ironie.

Le voyage de Fischinger trouve un écho tardif dans le très beau journal de voyage tenu par Werner Herzog en 1974, publié sous le titre de *Sur le chemin des glaces*³.

À l'annonce de la maladie de Lotte Eisner, l'historienne et critique de cinéma allemande, hospitalisée à Paris, Herzog décide de se rendre à pied de Munich à Paris en un voyage conjuratoire. Son journal présente une série

de fragments et de remarques sur le spectacle des bords de routes et des talus, les paysages de grésil et de neige, les rencontres énigmatiques, les exaltations soudaines du marcheur. Cette action peut sembler bien loin a priori du tourisme, elle n'en est pourtant que l'envers. La marche solitaire dans des paysages désolés et banals, le déclassement social (le devenir-vagabond du promeneur), l'écriture par instantanés renouvellent l'expérience touristique en freinant sa course, en modifiant son territoire, en plaçant le sujet en état d'extrême fatigue. Mais ces différentes stratégies, soulignons-le, répondent à des situations d'urgence. Oskar Fischinger se rend de Munich à Berlin dans un moment de profond désarroi professionnel, Werner Herzog marche durant trois semaines pour soutenir son amie malade. Leurs expériences sont inséparables d'une situation de crise financière, morale ou physique. Dès lors, fidèle à la tradition des héros de Jules Verne, le touriste est lui-même transformé par son voyage (extraordinaire). Le point de départ et le point d'arrivée ne sont plus identiques. La logique du tourisme industriel (superposer le monde et son image, produire la répétition du même) est brisée. De telles stratégies de détournement sont-elles aujourd'hui encore d'actualité ? Peuvent-elles suffire à ébranler notre statut de touriste à l'heure de la globalisation ?

4. Nombre de cinéastes, en croisant le journal de voyage et l'essai (Chris Marker fut assurément l'un des premiers à inventer cette forme, dès son film *Dimanche à Pékin*, réalisé en 1955), adoptent un point de vue critique et distancié, voire littéraire, en privilégiant l'exercice de la légende, le contrepoint du commentaire, l'inscription des conditions de production. Une telle mise en perspective de la position de touriste se retrouve dans le très beau journal filmé de Trinh T. Minh-Ha, *The Fourth Dimension* (2001), consacré au Japon. L'exercice reste toutefois périlleux. Le Japon est assurément l'un des pays les plus cadrés dans son architecture et son imagerie. La cinéaste est confrontée à un sentiment de « déjà vu » qui déjoue la singularité de son regard, accusé par le choix d'une caméra numérique dont nombre de fonctions sont automatisées et l'attention accordée à divers rituels religieux et urbains qui attirent les foules. Fêtes et processions laissent souvent apparaître en effet, derrière les acteurs et les modèles, une masse de photographes, de filmeurs, de touristes. La cinéaste n'est jamais seule à filmer. Cette multiplication des points de vue n'est pas sans évoquer le regard mécanique des caméras de surveillance. Le tableau semble se refermer sur le spectateur. En choisissant d'inclure cette présence dans le champ, la cinéaste crée une première diffraction du regard, renforcée par le montage horizontal des différentes voix qui composent la trame polyphonique du film : l'ensemble documenté des images, le commentaire méditatif, parfois poétique, la bande sonore, rythmique, musicale et concrète, qui produit un réel effet de dissociation en substituant l'écoute à la vue. Le discours s'atomise, défaisant la fonction d'autorité du discours en une pluralité de voix, Sans doute est-ce l'une des raisons pour lesquelles le dialogue entre cinéma et art contemporain, en invitant lui aussi à une déterritorialisation des pratiques, à un échange de rôles, à un déplacement du statut de l'auteur, rencontre souvent, de façon biaisée, la question du tourisme. Je pense, par exemple, aux travaux de Tacita Dean, *Disappearance at Sea* (1996-99), à la recherche du navigateur disparu en mer Donald Crowhurst, ou à l'installation d'Isaac Julien, *Fantôme créole* (2004), qui mêle les images du Sahara à celles d'une expédition polaire sur les traces de Matthew A. Henson, l'assistant noir de l'explorateur Robert E. Peary. Le fantôme qui traverse chacune de ces différentes œuvres est-il une allégorie du voyageur, de l'artiste ou du spectateur ?

5. L'exercice du regard suppose une distance critique, une accommodation, que le tourisme court-circuite. En superposant le monde et son image, celui-ci produit de la répétition, voire de la doublure. Il œuvre comme une machine à oblitérer toute différence. De nombreux films, croisant l'écriture documentaire et l'art contemporain, ont eu à cœur d'inquiéter la part refoulée du tourisme, sa puissance d'occultation, son déni, à la manière d'un trou noir. Je citerai trois œuvres récentes qui s'attachent, selon des procédés très distincts les uns des autres, à révéler en filigrane cette faculté d'aveuglement.

Dans *Venise n'existe pas* (1984), Jean-Claude Rousseau exacerbe l'impossibilité de toute vue dans une ville, Venise, vouée à la tradition des *vedute* et au cliché touristique. En attente, entre le désœuvrement et l'ennui, le cinéaste se filme face à la fenêtre de sa chambre d'hôtel. La clôture du lieu, la fixité du cadre, la rumeur ambiante hors champ cristallisent un dehors dérobé au regard, déjouant la promesse du panorama (Venise est la ville, dit-on, où fut inventé le premier travelling par Alexandre Promio, l'opérateur des frères Lumière). L'attente du cinéaste ressemble à s'y méprendre à celle du touriste, le temps d'une pause. Mais ce suspens devient le temps même du film. Le cinéaste tourne en rond dans sa chambre et tourne un film, selon une figure qui lui est familière — que l'on pense au trajet circulaire des *Antiquités de Rome* (1989) ou à son film plus récent, *Deux fois le tour du monde* (2006). *Venise n'existe pas* renvoie directement à la figure du tour (racine étymologique du mot tourisme), au sens géométrique. Est-ce une dérobade de la part du cinéaste ? Le plan d'une carte postale floue conclut mystérieusement le film, différant à jamais l'arrivée d'une vue (ou d'un film).

Dans *Connaissance du monde* (2003) de Philippe Fernandez, un conférencier, interprété par Bernard Blancan, se livre à une explication savante des statues de l'île de Pâques, supposant le passage d'extra-terrestres, avant de se rendre sur le site de sa passion. Il se trouve confronté à d'étranges phénomènes qui corroborent plus ou moins sa glose inspirée. La singularité du film tient à sa charge ironique sur une imagerie d'après-guerre (l'architecture du Havre, les soucoupes volantes, le dispositif de la conférence géographique) mais également à sa composition qui finit par faire entrer le regardeur dans le tableau. Après une première partie en noir et blanc où le conférencier est filmé dans le clair-obscur de son pupitre, la seconde partie en couleurs relate ses découvertes sur l'île de Pâques, sur un ton d'humour grave, au gré d'images cocasses et burlesques qui



© Burton Holmes Historical Collection

Yosemite National Park, California, 1903

semblent peu à peu perdre de vue leur sujet. Que voyons-nous exactement ? L'ambiguïté est totale. S'agit-il du film du conférencier ? Le générique de fin montrant les spectateurs sortir de la salle des fêtes corrobore ce sentiment. Mais le conférencier est souvent présent à l'image. Qui filme, dès lors ? Le vacillement du point de vue trouble le statut du film et sa part de projection imaginaire (la projection étant sans doute le thème majeur des films de Fernandez). L'exégète loquace devient un montreur d'ombres éclairé lui-même par le cône lumineux de son projecteur. Le vœu de transparence affiché de la conférence (expliquer, commenter, vulgariser, élucider) se transforme en jeux d'opacité.

Dans *The Last Tour* (2004), Marine Hugonnier imagine la fiction d'un Parc naturel organisant une dernière visite avant fermeture sous la forme d'un voyage en ballon. Le film s'interroge sur l'hypothèse de lieux devenus invisibles, soustraits au regard comme des blancs sur la carte (on se souvient de la formule *terra incognita*) alors que la globalisation désormais a aboli les distances. Ce très beau film, tourné dans les Alpes suisses, fait partie d'une trilogie qui explore la butée du regard à travers différentes figures : le point de vue militaire privilégié dans un confit armé en Afghanistan pour *Ariana* (2003), le spectacle d'un site protégé pour *The Last Tour* et l'abandon d'une route, invisible aux yeux des habitants, qui traverse la forêt amazonienne pour *Travelling Amazonia* (2006). Chacun de ces films propose une leçon d'optique qui se heurte à une tache aveugle, qu'il s'agisse du belvédère stratégique sur la vallée que la cinéaste renonce finalement à filmer, de la clôture d'un paysage sublime ou des rails d'un travelling dérisoire posés à la fin du jour au cœur de la forêt. Le tourisme, nous suggère la cinéaste, n'est-il pas un chapitre de l'histoire de la perspective et de la conquête ou, pour reprendre l'expression de Marc Augé, « une forme achevée de la guerre » ?

6.

Dans son film *Cannibal Tours* (1988), le réalisateur Dennis O'Rourke suit une excursion de touristes européens et américains à la recherche d'une vie primitive « authentique » en Papouasie Nouvelle-Guinée, le long du fleuve Sepik. Il présente à la fois les mobiles des touristes par le biais d'entretiens (le trio d'Italiens sur le pont du bateau évoquant les différences de culture, le photographe allemand sur les traces d'une ancienne colonie), observe leurs comportements (les séances de prise de vue, les transactions économiques) et interroge des indigènes qui témoignent âprement de cette présence extérieure (la colère de la vendeuse de sculptures, l'indignation partagée d'être soumis au marchandage). Le film est caustique, d'un ton volontiers satirique, proche du film de Peter Kubelka, *Unsere Afrikareise* (1961-66). La donne économique, les rapports de force, l'ethnocentrisme, l'attitude post-coloniale se révèlent avec férocité à travers les actes de marchandage et la

prédation photographique. Curieusement, le film n'est pas un portrait à charge. Sans doute est-ce dû à la manière dont le cinéaste se situe lui-même à la fois dehors et dedans. *To be inside and outside the frame (and the process of filmmaking)*, *simultaneously*, écrit-il. En jouant sur la différence des points de vue, en étant pris parfois lui-même au piège du voyeurisme, le film déplace sans cesse les positions respectives des touristes, des indigènes et du cinéaste jusqu'à inclure le spectateur dans son jeu spéculaire, d'où sa force de ne jamais émettre de discours surplombant ou moral, mais de tendre au contraire vers une suspension de la fonction d'autorité. Ce film majeur témoigne combien la question du tourisme ne saurait être appréhendée du dehors, mais suppose au contraire un mouvement de distanciation. Cette remise en cause de la place de l'auteur tient-elle au renversement thématique du film, retournant la figure du cannibalisme désormais associée aux touristes ? L'un des protagonistes du film rappelle cette anecdote : les premiers Européens débarquant sur les rives du fleuve Sepik furent pris pour les esprits des ancêtres morts, d'où le nom qui leur fut donné (les morts). Aussi ont-ils conservé l'habitude de s'exclamer à chaque arrivée de nouveaux touristes : « Les morts sont revenus ! ».

À la fin de *Week-end* (1967) de Jean-Luc Godard, Corinne, kidnappée dans les forêts d'Île-de-France par le Front de Libération de Seine-et-Oise, ronge un os grillé. Ce sont les restes, apprend-elle, de son mari et de quelques touristes anglais. Relevons à nouveau le rapprochement entre cannibalisme et tourisme, mais surtout la présence du carton final indiquant « Fin de cinéma » qui suit immédiatement ce plan. On sait qu'avec ce film Jean-Luc Godard a clos un chapitre de sa relation professionnelle au cinéma, avant l'expérience militante des films du groupe Dziga-Vertov. *Week-end* est-il une allégorie du tourisme ? Le couple de bourgeois, cynique et sûr de lui, interprété par Mireille Darc et Jean Yanne, se transforme rapidement en touristes visitant la France profonde au milieu des voitures calcinées et des cadavres ensanglantés au bord des talus. Que ce film, annonciateur d'une fin du cinéma, puisse également être perçu comme un film sur le tourisme ne laisse pas de surprendre. Le tourisme est-il le devenir (ou la fin) du cinéma ?

Érik Bullot

Janvier 2008

1 *Vie de Raymond Roussel*, François Caradec, Paris, Pauvert, 1972.

2 *Défense de l'amateur*, Stan Brakage, trad. Pierre Camus, in *Le Je filmé*,

Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours [dir.], Éditions Centre Pompidou, 1995, p. 1961-1960.

3 *Sur le chemin des glaces*, Werner Herzog, trad. Anne Duter, Paris, Hachette, 1979.

Lindsay Anderson *O Dreamland*

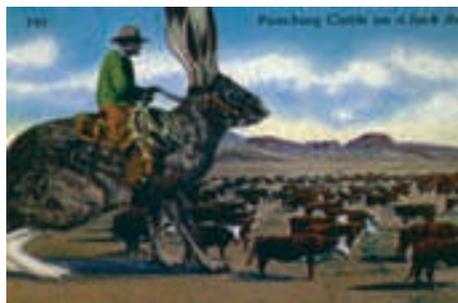
Un parc d'attractions populaire, le « Pays des rêves » de Margate : le grotesque et l'effrayant, la chambre des tortures et les cracheurs de feu, d'authentiques automates, des gens d'ailleurs, des animaux en cage, de la musique, des bonimenteurs, des machines à sous, une machine à rêves.

PARCS D'ATTRACTIONS ET RÉSERVES : LE MONDE-SPECTACLE

Grande-Bretagne **12 min** 1953 **35 mm noir et blanc**

Image **John Fletcher** Production **Sequence** pour le **British Film Institute**

Robert Arnold *Travelogue*



Visitez les États-Unis, en voiture et en cartes postales : géographie imaginaire, temps des autoroutes, représentation de l'Amérique par elle-même. Au bout de la route : Hollywood.

TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE ET SES RETOURNEMENTS

États-Unis **15 min** 1991 **16 mm couleur** Production **R. Arnold**

Timothy Asch *Playing in the rain (Tug-of-War, Yanomamo)*

De 1968 à 1994, Tim Asch réalisa plus de 50 films ethnographiques sur les indiens Yanomami du Venezuela. Un jour, en regardant des enfants et des adultes jouant sous la pluie, il oublia le « terrain » pour le cinéma.

[L'ETHNOLOGUE ET LES TOURISTES](#)

États-Unis **9 min** 1975 film 16 mm couleur Distribution **DER**

Yves Billon, Jean-François Schiano *Safari au Xingu*



© Yves Billon

Les indiens du Xingu (dans le Mato Grosso brésilien), rassemblés depuis 1961 par les frères Villas Boas dans un « parc indigène », ont pu survivre et préserver certaines de leurs traditions. C'est ainsi qu'ils célèbrent encore le Kuarup, fête majeure de leur rituel. A cette occasion où ils se réunissent en grand apparat se révèlent les dangers d'une politique indigéniste qui concentre les peuples en « parcs ». Le troc est devenu la base de tous les rapports avec les visiteurs, et trop souvent, l'artisanat des indiens est scandaleusement pillé. La réserve, qui accueille de plus en plus de chercheurs, est devenu un champ d'investigation et d'expérimentation pour une science dont les indiens sont les cobayes. Enfin, le tourisme de luxe transforme le Xingu en jardin zoologique...

[L'ETHNOLOGUE ET LES TOURISTES](#)

27 min 1983 16 mm couleur

Réalisation **Yves Billon, Jean-François Schiano** Image **Yves Billon** Distribution **Zarafa Films**

Robert Breer *Fuji*



© Robert Breer

Un train, une passagère, des paysages, des images réelles, *rotoscope* et dessin composent, dans le travail du grand animateur, un voyage rêvé, lyrique et rythmique, d'où s'aperçoit le Mont Fuji.

[TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE ET SES RETOURNEMENTS](#)

États-Unis **8 min** 1975

Production **R. Breer**

Coll. **Centre Pompidou**

Stéphane Breton



© Stéphane Breton - Les Films d'Ici

Eux et moi

Depuis des années, S. Breton séjourne dans un petit village de Papouasie occidentale, son « terrain » d'ethnologue. Il parle la langue de ses voisins Wodani des Hautes Terres de l'Irian Jaya, et connaît la région, mais voilà : qu'attendent-ils de lui ? Est-il un missionnaire ? Un voyageur du « pays des morts » ?

L'ETHNOLOGUE SANS TOURISTES

Production **Les Films d'Ici, ARTE France**
France **63 min** 2001 **vidéo couleur**

Le Ciel dans un jardin

Deux ans plus tard : le retour de l'ethnologue dans son village de Papouasie sera sans doute son dernier séjour. Les circonstances politiques et le contrôle indonésien sur le pays empêchent d'envisager un nouveau voyage. Cependant, les conversations continuent, le temps s'écoule, le regard s'attarde.

« Le propos de ce film est d'inverser le regard qui nous est trop souvent servi à la télévision, dans les films de voyage ou d'aventure, et de montrer comment la tribu «sauvage» voit celui qui la regarde. » [S.B.]

L'ETHNOLOGUE SANS TOURISTES

Production **Les Films d'Ici, ARTE France**
France **61 min** 2003 **vidéo couleur**

Benjamin Brodsky **Beautiful Japan (extraits)**

© Human Studies Film Archives, Smithsonian Institution

Au service des Chemins de fer impériaux japonais, et dans le cadre d'une campagne destinée à encourager le tourisme au Japon après la Première Guerre mondiale, le cinéaste-voyageur traverse le pays, en y filmant les monuments, les paysages, les scènes de la vie quotidienne, les fêtes. Le conférencier s'y met en scène avec sa troupe.

TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE
ET SES RETOURNEMENTS

États-Unis **133 min** 1917-1918 **35 mm noir et blanc**
Prod. **The Benjamin Brodsky Moving Pictures Company**
Distr. **Human Studies Film Archives / National Anthropological Archives, Smithsonian Institution**

Cheng Xiaoxing **Somewhere 1-6**

En quelques chapitres et moments, un autre monde : en Chine ? En Australie ? Partout à la fois ? Le monde devenu « world ».

PARCS D'ATTRACTIONS ET RÉSERVES : LE MONDE-SPECTACLE

Chine **30 min**
2008 **vidéo couleur**
Production **Line Up films**

Merian Cooper, Ernest B. Schoedsack *Grass: A Nation Battle For Life* L'Exode

© Société française d'Anthropologie visuelle



États-Unis **73 min** 1925 35 mm noir et blanc
 Image **Ernest B. Schoedsack**
 Intertitres **Terry Ramsaye, Richard Carver**
 Distribution **Paramount Pictures**
 Distribution France
Société française d'Anthropologie visuelle,

Cooper et Schoedsack, qui se sont adjoint les services de Marguerite Harrison (dont la carrière d'espionne est attestée), en route pour l'Inde, sont bloqués au Khuzistan par les circonstances politiques. Ils rencontrent alors les Bakhtiari, et apprennent l'existence de leur migration. Le film les qualifiera de « peuple oublié » des origines des temps, et dira « tourner à l'envers les pages de l'histoire ». Les cinéastes quittent Ankara pour les terres bakhtiari de l'Iran. Ils filment alors leur spectaculaire transhumance plus de 50 000 personnes et des milliers d'animaux, comme un événement unique, hors du temps. L'orientalisme se mêle au goût du récit des « peuples des origines » engagés dans un terrible combat contre la nature. Hommes, femmes et enfants bakhtiari franchissent des montagnes, pieds nus dans la neige, traversent des rivières aidés de flotteurs de peaux, parcourent avec leurs troupeaux des immensités désolées.

[LE « JAMAIS VU » ET SON SPECTACLE](#)

Edward G. Curtis *In the Land of the War Canoes*



© Société française d'Anthropologie visuelle

Pour attirer sur lui le pouvoir des forces de l'esprit, Motana, fils du grand chef Kenada, effectue un voyage initiatique. Sur l'île des morts, il rêve de Naida, la femme qui lui est destinée. Mais Naida est promise à l'affreux Sorcier. Motana la prie de se garder pour lui et continue son périple à travers diverses épreuves...

Edward S. Curtis a été le grand photographe des Indiens d'Amérique. En 1911, il se rend chez les Kwakiutls de Colombie britannique, et décide, pour financer son vaste projet de collecte d'images de la vie indienne, d'enregistrer la vie et les coutumes des Kwakiutls par le cinématographe. Trois ans de préparation, de construction de décors, de pirogues, de fabrication de costumes et de masques : Curtis a décidé que le film ne serait pas un « simple documentaire », mais une histoire capable de restituer l'esprit du peuple Kwakiutl. Il sera aidé dans son entreprise par George Hunt, un Kwakiutl qui avait déjà collaboré avec l'anthropologue Franz Boars.

En 1915, Curtis organise une projection du film pour Robert et Frances Flaherty.

La restauration de 1972 a été effectuée par George Irving Quimby, Bill Holm et David Gerth, en collaboration avec le peuple Kwakiutl, qui a demandé le changement du titre d'origine, et contribué à la bande son par ses récits et des musiques.

[LE « JAMAIS VU » ET SON SPECTACLE](#)

États-Unis **47 min** 1914 35 mm noir et blanc
 Titre d'origine: *In the Land of the Headhunters, A Drama of Primitive Life on the Shores of the North Pacific.*
 Avec **Stanley Hunt** (Motana), **Paddy Maleed** (Kenada), **Bulbotsa** (Waket), **Mrs Gorge Walkus** (Naida), **Kwa Kwaano** (Le Sorcier) Image **Edmund August Schwinke** Distribution France **Société française d'Anthropologie visuelle**



Stefaan Decostere *Travelogues*

Trois épisodes, précédés d'une introduction en forme de « manuel », pour enquêter sur ce que dissimule ou révèle l'imagerie touristique.

TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE
ET SES RETOURNEMENTS

Belgique **40 min** 1990 *vidéo couleur et noir et blanc*
Textes **Stefaan Decostere, Mark Van Tongele**
Image **Robert Van Dromme** Montage **Robert Van Mechelen** Production **BRTN Arts Department**
Coll. **Centre Pompidou**

Manuel de l'usager la ville comme musée et espace de commémoration.

Travelogue 1 : Le Rêve de Léopold II Le roi de Belgique considérait l'Afrique centrale comme son domaine personnel. Il visita un grand nombre d'expositions et y acheta des pavillons. Voulait-il donc refaire le monde à Bruxelles ?

Travelogue 2 : La Métamorphose de Tintin Fabrication de l'exotisme au musée africain de Bruxelles.

Travelogue 3 : Alchimie bruxelloise L'étrange *Poème électronique* de Le Corbusier, Varèse et Xénakis a été composé pour le Pavillon Philips de l'Exposition mondiale à Bruxelles en 1958. Bruxelles, ville atomique, ville de l'Atomium.

Catherine De Clippel *Mont Saint-Michel*

Anthropologie du quotidien dans un « haut lieu », pour une série intitulée Clichés, ou comment conjuguer recherche et documentaire. « Les hauts lieux attirent à la fois les pèlerins et les touristes. (...) Les pèlerins assimilent volontiers les touristes à la foule communielle que le haut lieu rassemble et les touristes, de leur côté, apprécient dans la présence des pèlerins un signe supplémentaire d'authenticité. » (Marc Augé, in : *L'Impossible voyage*, Payot, Rivages, 1997) **L'ETHNOLOGUE ET LES TOURISTES**

France *vidéo couleur* 1998 **50 min** Avec **Marc Augé** Production **Acmé Films, La Sept, Ina**



Jacques Deschamps *Les Mahuzier autour du monde*

Une célèbre famille de cinéastes, voyageurs et conférenciers. Les Mahuzier (et leurs neuf enfants) on parcouru le monde pour en rapporter les images. Les aventures de cette famille originale firent courir la France de l'immédiat après-guerre. Aujourd'hui, deux des fils continuent la tradition du « cinéaste-conférencier ».

TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE ET SES RETOURNEMENTS

France **52 min** 1998 *vidéo couleur*
Image **Pierre Milon, Gérard Mercier, Eric Guichard**
Son **Frédéric de Ravignan, François Guillaume**
Montage **Anne Weil** Production **Jour J production, Canal +**



Arnaud Des Pallières *Disneyland mon vieux pays natal*

Disneyland, patrie de l'enfance et enfer des créatures. Des êtres étranges et douloureux s'agitent sur des musiques obsédantes. Des rencontres font bifurquer la visite. « Disneyland existe, les enfants aussi sans doute. Les enfants ne sont pas difficiles : leur rêve, c'est d'être n'importe qui, de vivre n'importe comment, d'aller n'importe où, et ils le font. C'est ça la vie des enfants : ils ne décident pas, ils ne décident rien. La vie n'est que ce qu'elle est, rien d'autre, et ils le savent. Les enfants aiment la vie, tout le monde sait ça, mais rien ne les oblige à aimer la vie qu'ils ont. » (A.Des P.)

PARCS D'ATTRACTIONS ET RÉSERVES : LE MONDE-SPECTACLE

France **46 min** 2001 *vidéo couleur* Avec **Emile Breton, Isabelle Poudevigne** Image/Son/Montage **Arnaud Des Pallières** Production **Les Films d'Ici, ARTE France**

Philippe Fernandez *Connaissance du Monde (Drame psychologique)*



© Agence du court métrage

Fiction : un conférencier se perd sur l'île de Pâques alors qu'il y cherche les traces de visites d'extraterrestres. Sa raison se trouble.

TRAVELOGUES : DE L'IMAGE-CONFÉRENCE

France **44 min** 2003

film 35 mm noir et blanc et couleur

Avec **Bernard Blancan** Image **Fred Mousson**,
Pierre Wéité Montage et son **Philippe Fernandez**

Production **Karé Production**

Distribution **Agence du court métrage**

Oskar Fischinger *München Berlin Wanderung*

Été 1927 : Oskar Fischinger marche de Munich à Berlin, portant un simple sac à dos et sa caméra. En route, il photographie des paysages et des gens de rencontre. Des 400 km du voyage, il compose plus tard dix fulgurantes minutes. TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE ET SES RETOURNEMENTS

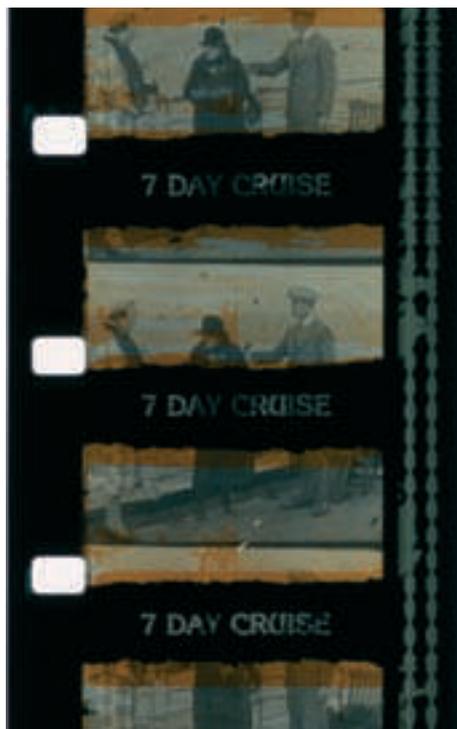
Allemagne **10 min** 1927 film 35 mm noir et blanc Coll. **Centre Pompidou**

James A. Fitzpatrick *En croisière*

Croisière dans les Mers du Sud, avec le créateur des *Traveltalks* : « mondes lointains et temps oubliés ». DES CROISIÈRES

États-Unis **4 min** 1927 film 35 mm teinté au pochoir Distribution **Lobster Films**

Cécile Fontaine



Cruises © Coll. Centre Pompidou

Cruises

Une croisière sur le Norway. Film collage en trois parties, entrelaçant des sources cinématographiques de genres et époques variés. Le montage suit le déroulement dans le temps de la croisière. La bande sonore provient de deux films commerciaux, dont les images d'origine ont été partiellement ou totalement effacées pour être remplacées par celles de films muets de famille des années 40, de comédies des années 20, de reconstitutions historiques (de la fin du XIX^e) des années 40 ou 50, et n'apparaît que vers la seconde partie (activités sur le bateau).

TRAVELOGUES : DE L'IMAGE-CONFÉRENCE

France **10 min** 1989 **16 mm couleur**

Coll. **Centre Pompidou**

Cross Worlds

Entrecroisement d'images documentaires et de films de famille ou de vacances, dans différents lieux, où se mêlent touristes et habitants.

CRITIQUE DE L'IMAGE TOURISTIQUE, « VUES » CRITIQUES

France **15 min** 2006 **16 mm couleur**

Distribution **Light Cone**

Marlon Fuentes *Bontoc Eulogy*

© Marlon Fuentes



En 1904, plus de mille indigènes des Philippines sont « importés » pour être « exposés » à la Foire mondiale de St Louis du Missouri. A ceux qui n'associeraient aujourd'hui cette exposition qu'à Judy Garland (*Meet Me in Saint Louis*) - fanfreluches, calèches et chansons - Marlon Fuentes, né à Manille et travaillant aux États-Unis, dévoile un terrible exemple de « zoo humain ». Il raconte l'histoire de Markod, guerrier Igorot de Bontoc, qui ne rentra jamais chez lui. Il interroge pour nous les images d'archive, et rêve en fiction le destin d'un « deuxième grand-père », symbole de destins marqués par le colonialisme et le racisme.

PARCS D'ATTRACTIONS ET RÉSERVES : LE MONDE-SPECTACLE

États-Unis **57 min** 1995 *vidéo noir et blanc* Réalisation/Production **Marlon Fuentes** Coproduction ITVS

Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi *Frammenti elettrici - n° 4 Asia - n° 5 - Africa*

© Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi



Italie **63 min** 2005 *vidéo couleur*
Réalisation/Image/Montage/Production
Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi

« Comme toujours, notre intention est que les images du passé reflètent le présent. Immigration, problèmes ethniques, racisme, colonialisme, néocolonialisme. *Fragments électriques* est constitué de matériel d'archive sur le malaise social, sur les différences à l'intérieur de « l'espèce humaine ». Rencontre avec l'Autre. Nous retournons vers des continents et des peuples que nous avons observés dans les premières années du 20^e siècle, à travers des films d'amateurs qui voyagent en Asie et en Afrique au début des années 70. Pakistan, Afghanistan, Cachemire, Birmanie, Indonésie, Côte d'Ivoire, Sénégal. Travail destiné à démonter les propagandes folkloriques du « développement du tourisme » dans certains pays, avant qu'ils subissent dévastations, guerres, massacres. Pays frappés par le cataclysme de l'invasion touristique. Confrontation à distance avec l'état du monde. » (Y.G.-A.R.L.)

VOYAGER, VISITER : ÉMERVEILLEMENTS ET FRISSONS

Images d'Orient, tourisme cannibale

À partir des négatifs d'un film tourné en Inde, dans le milieu de la haute bourgeoisie, à la fin des années 20, au moment de graves tensions anticoloniales : les cinéastes décomposent les images, les répètent, les recadrent et les colorent, à la recherche des gestes et des attitudes des Occidentaux en Orient. Le film se compose de deux parties : des scènes de rue, sorte de catalogue de la misère, et l'exhibition d'élégance, de richesse et de puissance de la tutelle coloniale. La voix de Giovanna Marini chante des textes d'Henri Michaux et de Mircea Eliade qui contribuent à révéler la violence de la domination coloniale sous l'harmonie de l'image « exotique ». [CRITIQUE DE L'IMAGE TOURISTIQUE, « VUES » CRITIQUES](#)

Italie **62 min** 2001 *vidéo couleur*
Réalisation/Montage/Production **Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi** Avec la participation d'ARTE France

Mario Garcia Torres *Carta abierta a « Dr Atl »* / *Open Letter to Gerardo Murillo « Dr. Atl »*

© Courtesy of the artist / Jan Mot, Bruxelles



Lettre sur la globalisation du tourisme culturel, telle qu'elle se manifeste dans la région de Guadalajara, adressée au peintre mexicain Gerardo Murillo « Dr Atl » (1876-1964), premier artiste à avoir donné une vision moderne du paysage mexicain. « Cher Dr Atl, j'ai souhaité vous adresser ces quelques lignes, car récemment, j'ai réfléchi à votre peinture. Je méditais sur la manière dont vous avez représenté tous ces paysages (...) En les peignant, aviez-vous en tête qu'ils seraient vus dans des galeries et des musées ? » [PREMIÈRES « VUES »](#)

6 min 2005 Super8 transféré sur vidéo
 Courtesy L'artiste et Jan Mot, Bruxelles

Marcel Griaule *Au pays des Dogons*

Débuts d'un long parcours, cinéma soumis aux conditions de production du temps, déclamation issue des documentaires coloniaux. Figure majeure de l'ethnologie française, Marcel Griaule fut un pionnier de l'ethnographie et des enquêtes de terrain à l'époque où, pour étudier les populations lointaines, les chercheurs ne quittaient guère leur cabinet. Dès 1928, il parcourut l'Abysinie, l'ancienne Éthiopie, à pied ou à dos de mulet, puis il dirigea la fameuse mission Dakar-Djibouti de 1931 à 1933, première grande aventure ethnologique française en Afrique. Griaule et son équipe multiplèrent les enquêtes en pays dogon. « ... Le détail judicieusement choisi et encadré est plus évocateur de l'atmosphère réelle que le document pur et simple, avec ses longueurs inévitables qui noient l'atmosphère. » (M.G., 1957)

[TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE ET SES RETOURNEMENTS](#)

France 13 min 1935 35 mm noir et blanc Distribution Comité du film ethnographique

Johan Grimonprez *Kobarweng or « Where is your helicopter »*

© Coll. Georgios Pompidou



Une question d'un villageois, lors d'une visite en Nouvelle Guinée, au village de Pepera : surprend le cinéaste, « Où est ton hélicoptère ? ». La mémoire s'enclenche : en 1959, une équipe de scientifiques tombe du ciel en hélicoptère, semant la terreur parmi les villageois qui ne savent comment interpréter ce son précisément « inouï ». Les souvenirs du passé colonial se mêlent à ceux de la Deuxième guerre mondiale. Les « premiers contacts » auront une suite, mais... « Nous ne disons jamais tout, nous gardons toujours quelque chose pour l'anthropologue suivant » expliquent les villageois.

[CHANGEMENT D'AXE](#)

Belgique/États-Unis 25 min 1992 vidéo couleur et noir et blanc
 Production Johan Grimonprez Distribution Zapomatik Coll. Centre Pompidou

Gwalior, ville de l'Inde anglaise

Gwalior © Lobster Films



La beauté d'un grand « site », l'harmonie des couleurs.

[TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE ET SES RETOURNEMENTS](#)

France 5 min 1909 35 mm couleur
 Production Pathé
 Distribution Lobster Films

Julian Gromer *Travelogues*

© Courtesy University of Iowa Libraries, Special Collections



Julian Gromer *Travelogues*, Special Collections Department, University of Iowa Libraries, Iowa City, Iowa.

Julian Gromer, né dans l'Illinois, imprimeur, passionné de course de hors bord et de photographie, a réalisé plus de 20 *travelogues*. L'un d'eux, réalisé en 1941 à Hawaï, devient un grand succès après le bombardement de Pearl Harbor. Photographe pour l'armée pendant la Deuxième guerre mondiale, il reprend ses activités de cinéaste-conférencier après sa démobilisation. Il a fréquemment recours à des disques pour améliorer l'ambiance des conférences. Pendant des années, il présente plus de deux cents conférences-travelogues par an. Il tourne en film et monte lui-même, et développe un procédé de prise de vues en accéléré pour filmer l'écllosion des fleurs. Gromer a été considéré comme un des trois plus importants cinéastes de *travelogues*. Il n'hésitait pas à partager expérience et inventions avec ses collègues, dans sa maison équipée des plus sophistiqués systèmes de projection.

D'après les souvenirs de John et Gary Gromer.

TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE ET SES RETOURNEMENTS

Atlantic Coast Wonderland La Côte atlantique, pays des merveilles

« Départ de New York; plaisirs d'Atlantic City; dans la baie du Delaware, artisanat du verre et usines de produits surgelés, spécialités de Baltimore; sports à Annapolis; Vues de Washington D.C.; pêche aux crabes à Chesapeake Bay; Williamsburg coloniale (...) ». **78 min (extraits)** 1952 **16 mm couleur**

Jewels of the Pacific Joyaux du Pacifique

« L'action commence à Los Angeles : Disneyland, parade de Miss Univers; Carmel, ses fleuristes, ses gondoles à fond de verre, ses immenses séquoias (...). La bobine 2 raconte l'histoire d'un Cheechako (pied-tendre) qui fait un film dans les étendues sauvages d'Alaska. Il apprend à la plus rude école, commet des erreurs, et procure au spectateur des moments de franche hilarité. Un guide l'emmène dans les montagnes couronnées de neige, les glaciers, les icebergs chatoyants, vers les baleines qui crachent leurs jets d'eau, les ours bruns affamés, les rivières à truites et à saumons. Le public frissonne quand les totems s'animent et poursuivent le pied-tendre dans un affreux cauchemar. » **79 min (extraits)** 1953 **16 mm couleur**

Idaho Adventure Aventure dans l'Idaho

« Ce film d'action commence par des vues en 3 dimensions des Grand Tetons, source de Snake River. Les futurs voyageurs de l'espace ont un avant-goût des cratères de la Lune. Sun Valley réserve de nombreuses surprises agréables, avec ses équipements pour 20 sports différents. (...) Excitation et aventure quand 34 passagers montent dans les canoës et descendent les dangereux rapides du Saumon, dite « Rivière du Non Retour », et les méandres de Snake River par les Canyons de l'Enfer, le plus profond d'Amérique. L'Idaho est le pays des moutons, c'est là que le magnifique Psaume 23 retrouve toute sa puissance d'inspiration. » **67 min (extraits)** 1958 **16 mm couleur**

Patricio Guzman *L'Île de Robinson Crusoe*

© JBA Production



Patricio Guzman a 13 ans, à Valparaiso du Chili, quand il découvre le roman de Daniel Defoe. En 1999, il part tourner un film sur l'île de *Robinson*, qu'il a longtemps cru imaginaire. Une île lointaine, un avion peu rassurant, un cinéaste inquiet, un mythe qui se refuse ou fait signe, discrètement...

VUES AÉRIENNES

France **45 min** 1999

vidéo couleur

Image/Son **Patricio Guzman**

Montage **Catherine Mabilat**

Production **JBA Production, ARTE France**

Bontoc et les Igorots, Luçon 1913

Nous avons traversé de charmantes régions de plaine – berceau de la culture et de la civilisation philippines – en train et en voiture, avec le même sentiment de sécurité que si nous voyagions en Angleterre. Puis, accompagnés par des amis non armés et suivis par une caravane portant nos bagages de *cargadores* nus – pour la plupart d'anciens chasseurs de têtes – nous avons parcouru de magnifiques pistes de montagne ménagées par les aimables Igorots. Un pénible trek de six jours à travers la jungle et en franchissant des eaux traîtresses nous amène à la lointaine cité de Bontoc, où vivent les Igorots, tribu guerrière de chasseurs de têtes. Les anciens de Bontoc conservent encore avec fierté les trophées des prouesses de leur jeune temps au sport de la chasse aux têtes. C'était, pour ainsi dire, le sport national des Igorots. Cinq crânes, gagnés lors d'un combat il y a quelques années, nous sont apportés par le Maire de la ville depuis la Maison du conseil des anciens. J'ai découvert un nouveau monde pour le voyageur, aussi étrange que possible, et aussi sûr que la Suisse !¹

Un drugstore à Manille en 1913

Du programme « Philippines 1913-1914 : À travers les Philippines »

Le monde des affaires de Manille, où se remarquent plusieurs marchands américains, est concentré sur cinq ou six blocs de bâtiments et de bureaux modernes. Quand il parcourt ces rues, le voyageur peut aisément s'imaginer dans le quartier commerçant d'une petite ville américaine, il y verra exposés des articles familiers, lira des enseignes qu'il a lues ailleurs, rencontrera des gens semblables à ceux qu'il connaît chez lui.

Pour ajouter à notre confort, nous trouvons des drugstores qui proposent des sodas pétillants, et des fontaines d'où des employés d'allure familière font couler de l'ice-cream et des boissons mousseuses. A Manille, l'heure « chaude » va de onze heures du matin à quatre heures de l'après-midi, ce qui explique le succès immédiat des fontaines à *ice-cream soda* américaines désormais en service au Philippines. « Mais comment font-ils sans lait ni crème ? » Le soi-disant « ice-cream » local a au moins une vertu : il est froid. Que se passe-t-il quand la fontaine, comme c'est fréquent, échoue à faire pétiller quoi que ce soit et que les sirops tournent dès les premières heures du jour ? Un heureux rappel du pays dans les pancartes relatives aux milk-shakes et aux phosphates soulagera le plus nostalgique de nos compatriotes.¹

¹ *Burton Holmes Travelogues : le plus grand voyageur de son temps, 1892-1952* ed. par Genoa Caldwell, Taschen, 2006 – avec la permission de l'auteur.

In Happy Honolulu

Les îles, c'est gai, forcément. [TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE ET SES RETOURNEMENTS](#)

10 min 1918 35 mm noir et blanc Production **Burton Holmes Films** – Library of Congress FEC 2388

Sights of Suva

Les îles Fidji, palmiers et villégiature. [TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE ET SES RETOURNEMENTS](#)

10 min 1918 35 mm noir et blanc Production **Burton Holmes Films** – Library of Congress FEA 4315

A Scenic Classic

Le *scenic* est le panoramique, le panorama, le pittoresque qui s'admire d'un point pré-établi.

[PREMIÈRES « VUES »](#)

10 min 1919 35 mm noir et blanc Production **Burton Holmes Films** – Library of Congress FEC 2383

Boro-Bodor and the Bromo

Le célèbre site de Java et son volcan en activité. [VOYAGER, VISITER : ÉMERVEILLEMENTS ET FRISONS](#)

10 min 1921 35 mm noir et blanc Production **Burton Holmes Films** – Library of Congress FEC 2413

Kauai, The Garden Island of Hawaii

L'île magique, en couleurs. [TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE](#)

10 min 1920 film 35 mm couleur (teinté) Production **Burton Holmes Film Reel Travels**

An Indian Durbar

Scènes du couronnement de Maharaja Haris Singh du Cachemire : parades, cérémonies et mondanités à un événement rare qui attire des milliers de touristes. [CRITIQUE DE L'IMAGE TOURISTIQUE, « VUES » CRITIQUES](#)

c.33 min 1911-1926, 35 mm noir et blanc, muet

Production **Burton Holmes Lectures Inc.** – Library of Congress FGE 6663-6664

A Century of Progress Exhibition Exposition « Un siècle de progrès »

1933 Herford T. Cowling Film Collection

Production **Burton Holmes Films** in Association with **Herford T. Cowling** Image **Herford Tynes Cowling**

Around the Fair with Burton Holmes Tour de l'Exposition « Un siècle de progrès » de Chicago en 1933-1934 : transports dans l'Exposition, pavillons, activités, villages, dont les villages indien, suisse, africains, etc.

10 min 16mm noir et blanc – Library of Congress FLA 0225

Indian Village Indiens Navajo du Nouveau Mexique, Indiens Hopi d'Arizona, Sioux du Nord Dakota, Indiens Winnebago du Wisconsin – dans des répliques de leur environnement naturel, vêtus de leurs costumes traditionnels, exécutant des danses spécifiques de leurs tribus, travaillant les objets de leur artisanat.

6 min 16 mm noir et blanc – Library of Congress FLA 02236-0237

Darkest Africa Spectacles africains, danses d'Ouganda et du Nigeria, hommes marchant sur les braises (Angola). [HISTOIRE ET PARODIES](#)

5 min 16mm noir et blanc – Library of Congress FLA 0229

Marine Hugonnier

© Marine Hugonnier - Max Wigram Gallery



avantageux dans les montagnes environnantes de l'Hindou Kouch, le film devient l'histoire de l'échec d'un projet, qui déclenche une réflexion sur le « panorama » comme forme de balayage stratégique, comme mouvement d'appareil cinématographique, et sur ses origines en tant que divertissement de masse pré-cinématographique.

TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE ET SES RETOURNEMENTS

France **18 min** 2003 **Super 16mm transféré sur DVD** Image **Tom Townend** Montage **Ida Bregninge** Son **Aurélien Bras** Productrice exécutive **Julie Gonssard** Production **Max Wigram Gallery, Film and Video Umbrella** en association avec **Chisenhale Gallery** (Londres), **National Touring Programme of Arts Council** Sponsors **Marion and Guy Naggar, Alan Djanogly** Courtesy **L'Artiste** et **Max Wigram Gallery**

Ariana

Ariana est l'histoire d'une équipe de tournage en route pour une visite de la vallée du Pandjsher au nord de l'Afghanistan. Décrite dans la poésie perse classique comme un « Jardin d'Eden », la nature impénétrable de cette vallée et son paysage luxuriant et fertile l'ont isolée du reste du pays, en encourageant les mouvements de résistance et le développement d'un désir d'indépendance. Le film envisage la manière dont les spécificités d'un paysage concourent à en déterminer l'histoire.

Quand l'équipe échoue à filmer la vallée d'un point

© Marine Hugonnier - Max Wigram Gallery



The Last Tour

The Last Tour prend pour point de départ les lois qui règlementent de plus en plus notre accès à et notre perception de la nature dans nos visites des Parcs nationaux. L'action de cette fiction est située à la fin de l'Ere du spectacle, à une époque où ces attractions touristiques vont être complètement fermées au public. Le spectateur embarque pour un « dernier tour » dans une montgolfière au dessus du célèbre Matterhorn, dans les Alpes suisses. Le film suggère la possibilité que réapparaisse sur la carte un espace vierge, référence à un monde d'avant l'ère des Grandes Découvertes.

PARCS D'ATTRACTIONS ET RÉSERVES : LE MONDE-SPECTACLE

14 min 2004 **Super16mm** Image **Tom Townend** Montage **Ida Bregninge** Son **Cristian Manzutto** Musique **Sébastien Roux** Production exécutive **Renaud Sabari /APC, Paris Production Galerie Judin** (Zürich), **Dundee Contemporary Arts, Villa Médicis hors les Murs** Courtesy **L'Artiste** et **Max Wigram Gallery**

© Marine Hugonnier - Max Wigram Gallery



Travelling Amazonia

Tourné sur la Transamazonienne, axe routier de près de 10 000 kilomètres qui relie le Pérou à l'Atlantique. Projet mené dans les années 70 par la dictature militaire, la construction de la Transamazonienne a généré une industrie d'extraction des ressources naturelles, métaux, bois et caoutchouc. Ces matériaux sont employés pour construire un chariot de travelling et pour réaliser un « travelling » sur la route. Par la fabrication de ce « travelling » qui rappelle les illusions cachées derrière l'idéalisme porté par le projet de la

Transamazonienne, le film interroge les processus et les idées pionnières qui ont dominé cet ultime projet colonialiste réalisé à l'âge d'or de l'aspiration du Brésil à devenir « le pays de l'avenir ».

TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE ET SES RETOURNEMENTS

Grande-Bretagne **23 min** 2006 **Super16mm** Image **Roberto Thome De Oliveira Filho** Montage **Helle Le Fèvre** Son **Cristian Manzutto** Producteurs exécutifs **Amanda Rodrigues Alves, Thomas Mulcaire** Production **Arts Council England, Max Wigram Gallery, Martha Hummer Bradley** et **Nogueras Blanchard Gallery** Barcelone Courtesy **L'Artiste** et **Max Wigram Gallery**

William Karel *Hollywood*

© Point du Jour



De l'impossible visite d'Hollywood après les affres de l'avion. Les guides ont raison : Hollywood n'est plus qu'un musée, et pire encore, une ville dangereuse. L'obsession est moins celle du cinéma (un filon pour la fabrication de souvenirs) que celle du tabagisme, du harcèlement sexuel, de la nourriture (saine). Plus loin, Las Vegas, cité des péchés. À Hollywood, les studios sont des parcs d'attractions, d'autres ont été rasés. Les fantômes errent dans le Hollywood Memorial Park...

VUES AÉRIENNES

France **43 min** 1999 **vidéo couleur**
Image/Son **William Karel** Montage **Véronique Lagoarde-Segot** Production **Point du Jour, la Sept/ARTE** - Collection « Voyages, voyages »

Patrick Keiller *London*

London © ED Distribution



Un héros invisible appelé Robinson, un narrateur non moins invisible qui en rapporte les pensées et actions. Portrait de Londres en l'an 1992, qui voit l'élection de John Mayor, la recrudescence des attentats de l'IRA, une crise monétaire européenne, et la continuation des pompeuses cérémonies royales. Ni documentaire, ni fiction : une subversion des cartes postales, des « hauts lieux », des monuments. Un voyage dans la littérature anglaise du 18^e siècle, et la française du 19^e siècle, une recherche qui mène en banlieue, sur les traces d'un Londres utopique.

CRITIQUE DE L'IMAGE TOURISTIQUE,
« VUES » CRITIQUES

Grande-Bretagne **85 min** 1994 **35 mm couleur**,
Narrateur **Paul Scofield** Image **Patrick Keiller** Montage/Son **Larry Sider**
Production **Koninck, British Film Institute, Channel Four** Distribution France **ED Distribution**

Bouchra Khalili *Vue aérienne*

© Bouchra Khalili



Au-dessus d'une mégalopole, où clignotent les néons publicitaires, des voix parlent de cinéma (une utopie) et parlent de rendez-vous à prendre, ou manqués.

Vues aériennes
Maroc **10 min** 2006 **vidéo couleur**
Production **Bouchra Khalili**
Distribution : **Heure exquise**

Ken Kobland *Berlin: Tourist Journal, 1988*



© Coll. Georges Pompidou

« ... Tentative de conjurer l'atmosphère d'une ville dont le passé est presque invisible et dont le présent est profondément divisé. Une *schizopolis* dans les dernières années de la Guerre froide. » (K.K.)

DES HÔTELS

États-Unis **19 min** 1988
Production **Ken Kobland Films**
Coll. **Centre Pompidou**

Keja Kramer *The Sky is my Ceiling*



The Sky is my Ceiling © Keja Kramer

Voir d'en haut, voir le ciel et la ville de São Paulo, avec un texte de J.G. Ballard.

VUES AÉRIENNES

France **11 min** 2006, **vidéo couleur**
Production **Keja Kramer**

Annja Krautgasser *Around and around*



© Sixpackfilm

Panorama et horizons : vitesse, régimes du regard et dissolution du paysage. Exercice sur la visibilité.

PREMIÈRES « VUES »

Autriche **2 min** 2007 **vidéo noir et blanc**
Production **n :ja** Distribution **Sixpackfilm**



© Coll. Centre Pompidou

Peter Kubelka
Unsere Afrikareise

Peter Kubelka, engagé pour réaliser un « film de safari » en Afrique, travaille, pendant cinq ans, à tout autre chose que la commande.

CRITIQUE DE L'IMAGE TOURISTIQUE, « VUES » CRITIQUES

Autriche **12 min** 1961-1966 **16 mm couleur**
Coll. **Centre Pompidou**

Thomas Draschan, Ulrich Wiesner
Afrika Bonus

Par un disciple.

Autriche **3 min** 2003 **16 mm noir et blanc et couleur**

Films Lumière

Pigeons sur la Place Saint-Marc, Charles Méliès, 1896 © Association frères Lumière



Paysages pour la première fois en mouvement, images de lointaines contrées, monde-spectacle. Les vues Lumière contribuent à lancer le « voyage immobile » du spectateur de cinéma.

[PREMIÈRES « VUES »](#)

[PARCS D'ATTRACTIONS](#)

[ET RÉSERVES :](#)

[LE MONDE-SPECTACLE](#)

[Venise : Panorama du Grand Canal pris d'un bateau](#), 1896

[Venise : Panorama Place Saint Marc pris d'un bateau](#), 1896

[Venise : Pigeons sur la Place Saint Marc](#), 1896

Village noir au Jardin d'acclimatation de Paris, 12 juin 1896 :

[Baignade de Nègres, Nègres en corvée](#) (n°12 et 66)

[Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel](#), 1897 (n°992)

[Egypte : Panorama des rives du Nil I-II](#) 1897

[Egypte : Bourricots sous les palmiers](#), 1897

[Cynghalais : danse des couteaux I](#), 1897

[Annam : Le Village de Namo, panorama pris d'une chaise à porteurs](#), 1900

Exposition universelle de 1900 :

[Le village suisse, 15 avril-8 juillet 1900 : Intérieur d'une vacherie, Un troupeau suisse](#) (n° 1103 et 1134)

[Le « Vieux Paris », vue prise en bateau](#), 15 avril-24 mai 1900 (n°1162)

Films Lumière © Association frères Lumière

John Marshall, Claire Ritchie [A Kalahari Family, Part V: Death by Myth](#)

© Kalfam - Documentary Educational Resources



Dernier chapitre d'une série de cinq films commencée dans les années 50 par John Marshall, et consacrée aux Ju/'hoansi, familles de « bushmen » du désert du Kalahari en Namibie. Depuis 1992, l'indépendance de la Namibie lui attire l'aide internationale, mais les programmes de développement butent sur la réalité des familles, sédentarisées et engagées dans l'agriculture et le maraîchage. Voici qu'un projet international vise à transformer leur territoire en « réserve naturelle » pour attirer le « tourisme culturel ». Les Ju/'hoansi sont inclus dans la « nature » en question... Le mythe du chasseur-cueilleur, celui des libres troupeaux d'éléphants (réintroduits) et d'une nature

idéale, détruisent les patients et durs efforts des familles. Condamnés à rejouer sans cesse les personnages de *Les Dieux sont tombés sur la tête*, les Ju/'hoansi sombrent dans la misère. Le cinéaste se range de leur côté et tente d'influencer les décideurs « humanitaires ». [L'ETHNOLOGUE ET LES TOURISTES](#)

84 min 2002 vidéo couleur

Réalisation John Marshall, Claire Ritchie Image Peter Baker, John Marshall, Ross McElwee, Craig Matthew, Llyod Ross, Pitchie Rommelaere, Richard Pakleppa, John Bishop, Cliff Bestall Son Pitchie Rommelaere, John Marshall, Oma Tsamkxao, Peter Baker, Llyod Ross, Petra Dammrose, Tanya Hagen Montage John Marshall Avec la voix de Jerry Mofokeng Production Kalfam Productions Distribution Documentary Educational Resources Namibie

Philipp Mayrhofer, Christian Kobald *The Moon, the Sea, the Mood*



© Sciapode



© Sciapode

« Au petit matin, devant nous les îles Amphlett surgissent des flots. Beauté inouïe. Ici et là des huttes entre les fines silhouettes des palmiers. Je prends des photos. J'ai le sentiment que cela m'appartient, que c'est à moi qu'il est donné de les décrire, à moi de les créer », écrit Bronislaw Malinowski dans son Journal, le 1^{er} décembre 1917. Pendant la Première Guerre mondiale, l'anthropologue polonais s'installe parmi les indigènes de l'île de Kiriwina en Papouasie Nouvelle-Guinée. Les auteurs du film se lancent à la recherche des traces de ce fondateur de l'ethnologie moderne. Les anecdotes des habitants contribuent à une enquête ou se fait jour le rapport entre légendes et origines (légendes indigènes, de Malinowski, des missionnaires). Le film ironise sur sa propre nostalgie. [L'ETHNOLOGUE ET LES TOURISTES](#)

France/Allemagne **47 min** 2008 [vidéo couleur](#)
Production **Sciapode/Mayrhofer**

Christian Merthiot *Voyage au pays des vampires*



© Christian Merthiot

Un voyage organisé américain en Transylvanie, voyage où se confondent les traces d'un personnage historique roumain – Vlad Tepes –, celles du comte Dracula et de Johnathan Harker – héros de Bram Stoker – et le souvenir de l'épidémie de vampirisme qui ravagea l'Europe centrale au début du XVIII^e siècle. [DES VOYAGES ORGANISÉS](#)

France **62 min** 2000 [vidéo couleur](#)
Image **Gilles Arnaud** Son **Pascale Mons**
Montage **Guillaume Germaine**
Musique **Grégoire & Thomas Couzinier**
Production **Artefilm, Couleur films, Cityzen Télévision, Atelier d'Ivry** Distribution **pointlineplan**

Bennett Miller *The Cruise*



© Bennett Miller



Tim « Speed » Levitch est guide touristique sur les bus à impériale de la compagnie Gray Line de Manhattan. Son travail : décrire et expliquer aux touristes ce qu'ils voient (ou ne peuvent voir...) de la ville. Tim parle à toute allure d'histoire et d'architecture, il philosophe en roue libre, convoque Gershwin, Edgar Allen Poe, Dylan Thomas et tout le Manhattan littéraire. Tim adore son métier, bien qu'il ne lui ait pas fait rencontrer toutes les femmes qu'il aurait voulu y trouver. Peu à peu, il se révèle : un salaire minable pour vingt heures de travail par semaine, un « home » réduit à une valise et des chambres d'amis, une arrestation pour promenade sur les toits (il voulait admirer sa ville de haut)... Tim voudrait que tout le monde s'éveille à la gloire de la cité, mais tous les clients n'y sont pas prêts... Après son premier film *The Cruise*, Bennett Miller se fera connaître par un remarqué et « oscarisé » *Truman Capote* (2005), avec Philip Seymour Hoffman. [DES CROISIÈRES](#)

États-Unis **76 min** 1998 [vidéo noir et blanc](#) avec **Timothy « Speed » Levitch** dans son propre rôle
Réalisation/Image/Production **Bennett Miller** Son **David Novack** Montage **Michael Levine** Musique **Marty Beller**

Meredith Monk *Ellis Island*

© Coll. Georges Pompidou



La musicienne-cinéaste observe un guide faire visiter aux touristes l'île des migrants. La mémoire de ceux qui arrivèrent en Amérique au début du 20^e siècle et se soumièrent aux examens médicaux et photographies anthropométriques, surgit dans les bâtiments du centre d'accueil, filmés avant leur restauration.

LE CINÉMA EN VOYAGE REGARDE LES VOYAGEURS

États-Unis **28 min** 1981 **35 mm noir et blanc et couleur**

Image **Jerry Pantzer**

Montage/Co-réalisation **Bob Rosen**

Production **Greenwich Film Associates, WGBH, ZDF**

Musique **Meredith Monk**

Coll. **Centre Pompidou**

Luc Moullet *La Cabale des oursins*

© Les Films d'Ici



Pour lutter contre l'infâme complot qui empêche de visiter les terrils du Nord.

HISTOIRE ET PARODIES

France **17 min** 1994 **16 mm couleur**

Image **Richard Copans**

Son **Olivier Schwob**

Montage **Catherine Poitevin**

Production **Les Films d'Ici**

Abbé Mulsant *Au Pays du Christ*

© Lobster Films



Vues de Palestine et d'Égypte tournées en vue d'illustrer une série de conférences de l'Abbé Mulsant. *Travelogue* catholique et pèlerin. Extrait présenté par Serge Bromberg (Lobster Films)

TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE ET SES RETOURNEMENTS

France **98 min** 1904 **35 mm noir et blanc**

Réalisation **Mulsant, Chevalier**

Paolo Muran *La vita come viaggio aziendale*

© Pierrot e la Rosa



Le réalisateur accompagne pendant 15 ans Bignozzi et Toselli, deux représentants de commerce dont les excellents résultats leur valent depuis des années les « voyages primes » de l'entreprise. Ils parcourent la planète, des Caraïbes à l'Afrique, en groupe, avec leurs collègues méritants. Hôtels internationaux, attractions, excursions, plages, photos ou vidéos souvenirs. Les hauts lieux touristiques comme une fatalité, qui, un jour, les lasse... **DES VOYAGES ORGANISÉS**

Italie **83 min/52 min** 2006 **vidéo couleur** Avec **Silvano Bignozzi, Lino Toselli** Image **Milco Fabbri** Son **Federico Crosara, Milco Fabbri, Guglielmo Rossi** Montage **Paolo Muran, Ermanno Cavazzoni, Gianni Celati** Production **Pierrot e La Rosa, Stefilm**

Dennis O'Rourke *Cannibal Tours*



© CameraWork

Australie **72 min**
 1987 film 35 mm couleur
 Image **Dennis O'Rourke**
 Montage **Tim Lichtfield**
 Production
Dennis O'Rourke,
CameraWork

La tribu observée est celle des touristes, non des Papous. « Le film raconte deux voyages. Le premier, celui qui est décrit : de riches touristes bourgeois en croisière sur un bateau de luxe remontent la mystérieuse rivière Sepik, dans la jungle de Papouasie... version tout compris de *Au cœur des ténèbres*. Le deuxième voyage est philosophique : c'est une tentative de découvrir la place de « l'Autre » dans l'imagination populaire. Il propose un regard sur les vraies raisons (en général négligées ou incomprises), qui poussent les « civilisés » à vouloir rencontrer des « primitifs ». La situation est celle d'un point d'arrêt changeant de la civilisation où la culture de masse moderne ronge et bouscule ces aspects originels et essentiels de l'humanité; et où beaucoup de ce qui passe pour des « valeurs » dans la culture occidentale laisse voir, dans un âpre soulagement, sa banalité et sa fausseté. » (D. O'R.) **L'ETHNOLOGUE ET LES TOURISTES**



© Lisson Gallery

Fernando Ortega
Salto de Eyipantla

Des chutes d'eau célèbres au Mexique,
 des visiteurs, une vue.
PREMIÈRES « VUES »

Mexique **3 min**
 2001 vidéo couleur
 Courtesy **L'artiste et Lisson Gallery**

Luis Ospina, Carlos Mayolo *Agarrando Pueblo Les Vampires de la misère*



© Luis Ospina

Les réalisateurs regardent travailler d'autres réalisateurs, qui filment dans les rues de Cali la « misère », les « pauvres », avec ce qu'il faut de respect, mais sans oublier les mouvements d'appareil, les zooms et les petites mises en scène qui rendront le sujet « parlant », « émouvant »... bref, pittoresque, et animé des meilleurs sentiments, dans une compréhension précise des « demandes » de leurs clients occidentaux. Mais les « sujets » ont parfois une fâcheuse tendance à se révolter.

CHANGEMENT D'AXE

Colombie **28 min** 1978 16 mm couleur et noir et blanc Avec **Luis Alfonso Londoño, Carlos Mayolo, Ramiro Arbelàez, Eduardo Carvajal, Javier Villa, Fabiàn Ramirez, Astrid Orozco, Jaime Cevallos** Image **Fernando Velez, Eduardo Carvajal** Son/Montage **Luis Ospina** Production **Satuple**

Tony Oursler, Constance De Jong [*Joy Ride™*]

© Coll. Georges Pompidou



Allégorie en forme de montagnes russes vidéos, odyssee de la culture de consommation. «Gardiens de la flamme culturelle, parcs à thèmes et musées conduisent des millions de personnes en quête de grands frissons à travers un brouillard mental vers une histoire remodelée, et un avenir sommaire » (Les auteurs).

PARCS D'ATTRACTIONS ET RÉSERVES : LE MONDE-SPECTACLE

États-Unis **15 min** 1988 vidéo

Image **Tony Oursler, Kate Craig**

Son **Iain Macanulty** Production **Western Front Video**

Coll. **Centre Pompidou**

Rudolph Pöch *Neu-Guinea 1904-1906 – In memoriam Professor Dr. Rudolph Pöch*

Recueil des photographies et matériels filmiques pris par Rudolph Pöch en Nouvelle Guinée dans les années 1904-1906, commenté par des extraits de son rapport de mission, tel qu'exposé en 1907 à la Société berlinoise d'Anthropologie et d'Histoire ancienne. Matériaux restaurés de l'expédition menée en Papouasie Nouvelle-Guinée par le médecin et anthropologue autrichien (1870-1921), pionnier de la documentation audiovisuelle ethnographique. [PREMIÈRES « VUES »](#)

Autriche **15 min** 1958 **16 mm noir et blanc**

Distribution **Technisches Museum Wien mit Österreichischer Mediathek**

© Lobster Films



Aurelio Rossi

Nel paese dei colossi e dei pigmei (Au pays des colosses et des pygmées)

Le Congo des années 20, expédition : précieuses images des villages et de leurs habitants, où le spectaculaire cède au désir de connaître.

[LE « JAMAIS VU » ET SON SPECTACLE](#)

Italie **12 min** 1924

film **35 mm colorisé au pochoir**

Distribution **Lobster Films**

Jean-Claude Rousseau *Venise n'existe pas*

© J.-C. Rousseau - Capricci



« S'il se penchait par la fenêtre, s'il faisait ce mouvement au risque de tomber ou de laisser tomber la caméra, s'il se penchait jusqu'à tomber, il verrait, on verrait, par-delà l'embrasure, les îles habitées, les églises et les palais où les bateaux vont accoster. » [CRITIQUE DE L'IMAGE TOURISTIQUE, « VUES » CRITIQUES](#)

France **11 min** 1984, **16 mm couleur** Distribution **Capricci Films**

Mack Sennett *The Tourists*

Tourné en décors naturels au Texas (ou au Nouveau Mexique ?). Pendant un arrêt entre deux trains, des touristes examinent les objets vendus par les Indiens. Mabel s'ennuie et préfère s'intéresser à un Chef indien. La femme du Chef ne l'entend pas de cette oreille... [HISTOIRE ET PARODIES](#)

États-Unis **6 min** 1912 **35 mm noir et blanc** Avec **Mabel Normand, Charles West, William J. Butler** (Les touristes) **Frank Evans** (le Chef), **Mack Sennett** Réalisation et production (pour **Biograph Company**) **Mack Sennett** Image **Percy Higginson** Distribution **Lobster Films**

Ron Sluik, Reinier Kupershoek *March Ritt*

Vidéo-travelogue en 20 chapitres qui se bouclent sur eux-mêmes, d'un voyage entre Berlin et les Pays-Bas. Les titres des chapitres proviennent des récits autobiographiques d'un soldat inconnu de la Première Guerre mondiale. Chaque image et chaque son devient alors trace à examiner, vue à déchiffrer « Ritt » serait le nom d'un dieu germain protecteur des voyageurs. Les vidéos-voyages des auteurs prennent généralement le tour d'un état des lieux de la politique en Europe, aujourd'hui. [DES CROISIÈRES](#)

Pays-Bas **18 min** 1993 **vidéo couleur** Coll. **Centre Pompidou**

John Smith *Hotel Diaries 1-7*



© John Smith



© John Smith

Série en cours : dans des chambres d'hôtel, un peu partout dans le monde, le cinéaste-voyageur monologue sur les événements politiques qui cernent le refuge nocturne. Dans un hôtel en Irlande, les bombardements en Afghanistan. Un hôtel allemand, et l'Irak. Une ville en Suisse, la mort de Yasser Arafat. Un Bed and Breakfast et les relations guerrières entre États-Unis et Grande-Bretagne. Une barre chocolatée dans un hôtel de Rotterdam et la victoire électorale du Hamas. Un plafond inquiétant et un check-point en Israël. Un retour six ans plus tard. [DES HÔTELS](#)

Grande-Bretagne **85 min** 2001-2007 **vidéo couleur** Image/Son/Montage/Production **John Smith** Distribution **Lux**

Rob Smits *Room 2017*



© Submarine

Le cauchemar du réalisateur : rentrer chez lui sans le matériel tourné. Voilà ce qui arrive à Rob Smits. Dans sa chambre n°2017 d'un hôtel de Taipei, il se souvient de son voyage chez les Yanomami du Venezuela. Peu de caméras avaient eu le privilège d'y filmer. Mais l'argent décide vraiment de tout, et le jour de son départ, ses videocassettes sont confisquées. Errant dans Taipei, le réalisateur se demande comment faire un film sans rushes ... Film à épisodes (*Minimovie*), de l'invention de Submarine Channel. [CHANGEMENT D'AXE](#)

Pays-Bas **38 min** 2007 **vidéo couleur**
Production **Submarine (Minimovies)**

Alexandre Sokourov *Hubert Robert. Une vie heureuse* Robert. Schastlivaya zhizn'

© Idéale Audience



Le peintre Hubert Robert (1733-1808), que ses *vedute* de Rome ont rendu célèbre, était aimé des tsars russes. L'Ermitage conserve un grand nombre d'œuvres où l'art de la « vue » se teinte de la mélancolie des ruines. Aux images du peintre, le cinéaste mêle celles qu'il tourne au Japon, dans le monde nocturne du théâtre traditionnel, lieu de mystères lointains. Le palais-musée paraît se dissoudre dans la rêverie, la vue se voile, le paysage se fait brouillard. **PREMIÈRES « VUES »**

Russie **27 min** 1996 **vidéo couleur** Réalisation **Alexandre Sokourov** Image **Alexei Fiodorov** Son **Vladimir Persov** Montage **Léda Semionova** Production **Ermitage Bridge Studio**

Fiona Tan *Facing Forward*

© L'artiste et Frith Street Gallery



L'artiste travaille des scènes de pose photographique issues de films coloniaux des années 1910 et 1920. « J'appelle ces scènes des moments photographiques. (...) Le spectateur peut voir l'embarras, la stupéfaction, la colère, la curiosité et la timidité des gens face à la caméra (...) Moments de rencontre non seulement entre individus, mais entre cultures, idées, et époques. » (F.T.) **CHANGEMENT D'AXE**

Pays-bas **10 min**
1998-1999 **35 mm noir et blanc**
Production **Fiona Tan**,
Galerie Paul Andriesse,
Frith Street Gallery

Trinh T. Minh-Ha *The Fourth Dimension*

© Trinh Minh-Ha



Essai sur le Japon d'aujourd'hui, tourné en caméra légère, sur une période de cinq mois. Fragments recomposés et entremêlés de différents éléments (composition musicale, voix off, écritures numériques) qui donnent forme à posteriori aux impressions de voyage et à l'analyse des choses vues. En allant du poétique au politique, Trinh Minh-Ha montre un Japon où s'entrelacent la tradition et la modernité, le mélange des cultures occidentales et orientales, et les fractures de l'Histoire. Son commentaire s'accompagne d'une réflexion sur l'acte de filmer. **LE CINÉMA EN VOYAGE REGARDE LES VOYAGEURS**

États-Unis **86 min** 2001 **vidéo couleur**
Image/Son/Montage **Trinh T. Minh-Ha**
Production **Trinh T. Minh-Ha**,
Jean-Paul Bourdier Coll. **Centre Pompidou**

Edin Velez *As Is*

Interprétation de New York par un cinéaste originaire de Puerto Rico, de son architecture à son héritage multi-ethnique : le film isole gestes, rituels, poses et attitudes, faisant de chaque détail « typique » une énigme. [TRAVELOGUES : L'IMAGE-CONFÉRENCE ET SES RETOURNEMENTS](#)

États-Unis **12 min** 1984 **vidéo couleur**

Montage **Rick Feist** Production et distribution **Electronic Arts Intermix**

Vues d'Espagne en cartes postales

Des scènes typiques d'Espagne ... Une dame achète des cartes postales : celles-ci s'animent et des fictions en surgissent: un homme désespéré, une danseuse, le « Sultan » à l'Alhambra, un panorama de Barcelone. [HISTOIRE ET PARODIES](#)

France **6 min** 1907 **35 mm noir et blanc** Production **Pathé Frères**

Courtesy **P. Dr. Hansruedi Kleiber, S.J., Film Archiv Joseph Joye** Distribution **British Film Institute**

Basil Wright *Song of Ceylon*

Dans l'actuel Sri Lanka, une série de panoramiques sur la nature ouvre un voyage dans les pratiques religieuses. Puis la vie de travail des habitants est décrite dans son inscription dans la nature. Des enfants jouent, des artisans sculptent, tissent et tressent. Enfin, c'est l'irruption des activités modernes. Mais c'est sur le bouddhisme populaire que se conclut le film, avant un panoramique conclusif sur la nature.

La vision de Basil Wright joue autant par l'invention d'une bande sonore que l'on doit à Alberto Cavalcanti et au musicien Walter Leigh. [VOYAGER, VISITER : ÉMERVEILLEMENTS ET FRISSONS](#)

Grande-Bretagne **40 min** 1934 **35 mm noir et blanc**

Image et montage **Basil Wright** Supervision du son **Alberto Cavalcanti**

Production **GPO Film Unit, John Grierson** avec le **Ceylon Tea Propaganda Bureau** et l'**Empire Tea Marketing Board** Courtesy **Sri Lanka Tea Board Coll. British Film Institute**

Soon-Mi Yoo *Isahn*



© Soon-Mi Yoo

États-Unis

25 min

2004

vidéo couleur

Dans les stéréoscopes installés à la frontière entre Sud et Nord Corée, des photographies officiellement approuvées proposent aux exilés des "vues" du pays qu'ils ont quitté.

Tous les exilés ont cependant en tête d'autres images, précises ou confuses, images mentales, vues personnelles, vues de la mémoire.

[HISTOIRE ET PARODIES](#)

De la carte postale animée à la déambulation cinématographique

L'apparition du cinématographe fut contemporaine du développement des moyens de transports emblématiques de la modernité et qui réduisirent le temps inscrit d'un point à un autre du globe. Voiture, train, avion, bateau ne furent plus l'apanage de pionniers intrépides, ils se démocratisèrent dès le début du XXe siècle donnant à rêver de possibles aventures. Grâce à cette technologie maîtrisée, le champ géographique devint abordable à un grand nombre. Une classe sociale, la bourgeoisie, s'en empara et affirma ainsi symboliquement, grâce à cette circulation facilitée, sa main mise sur l'espace et le temps. Elle se lança dans une pérégrination distraite, sorte de fuite en avant ponctuée d'escales, où le regard s'accroche à des situations ou des monuments qu'il définit ainsi comme à remarquer (notamment par la photographie), voire comme remarquables, mais sans vraiment s'y attacher. Prolifèrent alors les « scènes et types » désignant coutumes et visages exotiques et les « panoramas » mettant en exergue des points de vue fameux.

Le cinéma accompagna ce mouvement d'expansion vers l'ailleurs, proche ou lointain, en développant une grammaire propre mais se répétant d'un pays l'autre. Celle-ci permit aux uns de voyager dans un fauteuil et aux plus chanceux de tenter l'aventure avec le Touring Club de France, la Compagnie Générale Transatlantique ou la Compagnie Française du Tourisme. Ces dernières, « tour operator » avant l'heure, comprirent dès le début des années vingt, combien la salle de cinéma était propice à œuvre de propagande et devinrent producteurs de spectacles « multimédia », [projections fixe et/ou animées, lecture de textes littéraires accompagnant les images, conférences, concerts...] ou de séries comme *La Route des Alpes*, feuilleton cinématographié par André Bayard et édité par Natura film qui reliait Evian au bas Verdon en onze épisodes avalant tour à tour, Sallanches, le Galibier, le col d'Izoard, le Mont Pelvoux, Manosque....

La caméra « touristique » témoigna du mouvement vers l'ailleurs par des travelling réalisés de la voiture, du train, du bateau, de l'avion en marche, créant ainsi de nouveaux points de vue qui renouvelèrent le regard sur des objets parfois déjà usés. Le paysage a déjà été vu, gravure, peinture et photographie nous l'avaient fait découvrir au préalable : rien de notable n'a surgit, au long de l'Itinéraire de Paris à Jérusalem, si ce n'est peut-être, du « neuf » dans les villes coloniales de la côte nord-africaine. Mais le cadre mouvant du cinématographe qui glisse, caresse presque le paysage, lui redonna lustre et étrangeté ravivant un intérêt jusque là émoussé.

La fascination exercée par ces bandes réalisées tout au long des années dix et vingt s'explique aussi, outre la mise en mouvement des paysages, par le soin apporté à leur mise en couleur. On oublie aujourd'hui cette dimension colorimétrique qui rehaussait ces vues jusqu'à les exaucer au rang de véritables tableaux animés aux teintes délicates, loin des cartes postales aux tonalités vulgaires. Ce traitement spécifique réalisé grâce aux pochoirs manuels ou mécaniques, aux teintages ou aux virages, permettait aussi de mettre en valeur les variations de la lumière transcendant les paysages noyés d'eau, de brume ou de ciel.

Dans cette atmosphère post-impressionniste, hommes et femmes partageaient la même aventure touristique. À l'image, pas de véritable exploit physique mais une vie saine permettant au corps des uns et des autres de s'exprimer sans se faire violence. Les codes vestimentaires adaptés au terrain traversé, pouvaient compter sur certains adjuvants comme les cannes de marche, les cordes, les panamas et les cache-poussière qui caractérisaient chacune de ces déambulations. La caméra se régala de ces particularismes qui parfois suffisaient à « faire » le touriste. De même en réservant un traitement filmique particulier grâce au panoramique et au gros plan, à certains éléments remarquables, elle définit l'escale l'étape, la halte qui émergent d'un itinéraire. Surgissent ainsi des curiosités naturelles : fjords, cascades, végétation exemplaire et spécificités géologiques ; des curiosités culturelles qui permettent de placer en exergue l'autre, ses modes de vie, les manifestations de sa religion ; des curiosités morphologiques qui installent le voyageur/spectateur du côté de la normalité. Mais parfois aussi le voyageur immobile des salles obscures est déçu de l'expérience : « Je m'attendais, en effet, écrivait-il par exemple, à voir des paysages exotiques, singuliers, des sites enchanteurs, des mœurs bizarres, cocasses, des industries indigènes, que sais-je... des lacs aussi, de belles forêts. Je vis, [...] un policeman, un autobus, des gens endimanchés, un tramway, une gare, un hôtel, des avenues bêtement droites, des bâtisses, de sales usines... ». (L. Veysières, « Causerie critique sur les « documentaires », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 18, 1^{er} août 1924, p. 28.)

Parce qu'il n'explore pas, mais suit les sentiers battus, le cinéma de tourisme enregistra rapidement la transformation des capitales, la marche en avant de la mécanisation et la « mondialisation » du paysage, au plus grand regret du spectateur qui recherchait nostalgiquement sur l'écran, des mondes immuables, figés dans leurs particularismes qu'avaient si bien su magnifier l'objectif des aventuriers cinéastes qui au cours de leurs pérégrinations avaient pu et su traquer l'insolite, l'étrange. Le touriste n'est pas un explorateur et la caméra qui les accompagne l'un et l'autre ne se pose pas sur les mêmes objets, n'empruntent pas mes mêmes linéaments narratifs.

La programmation réalisée à partir des collections des Archives françaises du film du CNC met particulièrement en exergue cette distinction laissant apparaître des écritures variées qui définissent des modes d'être au monde. De l'épopée urbaine (*Études sur Paris*) au journal d'expédition (*Chez les mangeurs d'hommes*) proche d'une construction fantasmagique de l'autre (la fin du film a, dit-on, été tournée dans les studios Gaumont) nous sont données à voir des approches de l'espace, du temps et de l'homme curieuses et exploratoires. Pour sa part le *travelogue* maritime (*L'Amérique australe*) ou le voyage transcontinental (*L'Âme hindoue*) restent à distance de leur sujet, ayant enregistré l'éloignement infini et infranchissable qu'imposent un paysage ou un regard devant lesquels on ne fait que passer et que l'on ne comprend pas.

Films restaurés par les Archives françaises du film du Centre national de la cinématographie, dans le cadre du plan de sauvegarde des films anciens du Ministère de la Culture



© Archives françaises du film du CNC

André Sauvage
Études sur Paris

Un Voyage extraordinaire – An Extraordinary Voyage

Pendant un trajet en train, des voyageurs lisent tranquillement leurs journaux quand ceux-ci se déchirent soudain pour former des bonshommes en papier. Puis le train s'emballé en passant sur un pont, les wagons se déploient dans les airs, décrivant des anneaux et remuant les voyageurs dans tous les sens. Le train se retrouve ensuite sous l'eau. Tournoyant sur lui-même, le convoi arrive enfin en gare, les voyageurs s'enfuient, affolés.

Réalisateur inconnu France **5 min** 1909 **35 mm couleur (teinté)** Production **Pathé Frères**

Dans l'État du Cachemire

Au Cachemire, les hommes cisèlent l'argent, sculptent le bois et décorent des vases. Des jeunes femmes en sari dansent sur une musique traditionnelle.

Réalisateur inconnu France **3 min** 1914 **35 mm noir et blanc et couleur (pochoir)** Production **Pathé Frères**

La Première maison de tourisme en France

Au début du 20^e siècle fut créée la première maison du tourisme de France.

Réalisateur inconnu France **5 min** 1920 **35 mm noir et blanc**

Production **CUC – Compagnie Universelle Cinématographique**

René Moreau Marrakech

Marrakech, capitale du Maroc, est l'ancienne cité impériale. Entre *travelogue*, portrait et vision sociale.

France **10 min** 1922, **35 mm noir et blanc et teinté**

Production **CUC – Compagnie Universelle Cinématographique**

Henri Saint L'Amérique australe

Monsieur Henri Saint, président de l'Alliance française de Buenos-Aires, part en expédition avec sa femme.

France **48 min** 1924 **35 mm noir et blanc et couleur** Production **Institut des Universités Argentines à Paris**

Robert Lugeon, André-Paul Antoine Chez les mangeurs d'hommes

Mise en scène du spectaculaire : des « cannibales » aux Nouvelles-Hébrides.

France **74 min** 1928, **35 mm noir et blanc**

Production **Société des Films Coloniaux, Union Technique Cinématographique, Super**

André Sauvage Études sur Paris

André Sauvage dresse un portrait de Paris en cinq études.

« Paris, en mystère, en inattendu, en humanité, en beauté, vaut bien le pôle Nord ou le Sahara. » (A.S.)

France **83 min** 1928 **35 mm noir et blanc** Production **Films André Sauvage**

Alfred Chaumel L'Âme hindoue

Aspects variés de l'Inde.

France **32 min** 1929 **35 mm couleur**

Titayna Promenade en Chine

En 1931, Titayna, accompagnée de Robert Lugeon, part en Chine faire un reportage sur le Yang Tsé. Avec un matériel cinématographique réduit, elle, ingénieur du son, et son compagnon, opérateur, se joignent à une caravane qui fait route sur Pékin.

France **75 min** 1932 **35 mm noir et blanc**

Fictions du voyage, du touriste, du guide et de la vue

Quelques propos sur le cinéma et le tourisme

Entre : Hervé Aubron (HA), Cyril Neyrat (CN), Yann Lardeau (YL),
Marie Pierre Duhamel Muller (MP)

« L'impossible voyage, c'est celui que nous ne ferons jamais plus, celui qui aurait pu nous faire découvrir des paysages nouveaux et d'autres hommes, qui aurait pu nous ouvrir l'espace des rencontres. Il a eu lieu une fois, et quelques Européens, alors, ont sans doute éprouvé fugitivement ce que nous ressentirions aujourd'hui si un signal incontestable nous prouvait l'existence d'êtres vivants et communicants quelque part dans l'espace. Mais, en attendant cette improbable ou lointaine rencontre, déjà notre science-fiction lui donne les couleurs de la guerre. »

[Marc Augé – *L'Impossible voyage* – Payot, Rivages, 1997]

YL : Le film de Jean Rouch *Petit à petit* est parti de l'idée des *Lettres persanes*. Il a une vision : le tour en Bugatti dans Paris de trois Africains qui voient des gens « exotiques ». Son fantasme ce n'est pas l'exotisme sur les Parisiens, c'est un monde rationnel, construit qui voit l'autre comme pittoresque, exotique, fantaisiste, et qui ne se voit pas construit selon les mêmes règles et les mêmes aberrations (ce qui est déjà dans les *Maitres fous*). C'est ce qui se joue alors, sur le mode de la comédie, mais selon le même principe : le tourisme ne conçoit pas l'autre comme une société, un monde construit, organisé, symbolisé mais simplement comme un ensemble de vues.

CN : Le développement du cinéma et celui du tourisme sont historiquement liés dans le même processus de transformation du monde en marchandise puis en spectacle. On serait tenté de paraphraser la formule de Godard sur la perspective : « Le tourisme, péché originel du cinéma ». Cinéma et tourisme sont deux versions d'un même rapport au monde dominé par la relation de l'image à l'espace. Relation double, comme l'écrit Marc Augé : « Fabriquer des images (photographier, filmer), c'est à la fois s'appropriier l'espace et le transformer : le consommer. » Cinéma et tourisme consomment le monde. Lorsque l'espace est immédiatement consommé dans un rapport d'image, c'est l'expérience qui devient impossible. Si Walter Benjamin ne discréditait pas pour autant le cinéma comme outil de la domination, c'est que celui-ci pouvait devenir le vecteur d'un autre type d'expérience, non plus immédiate mais seconde. Une expérience avec l'image, ou l'image comme expérience. Même si elle est devenue plus aiguë avec le développement du tourisme de masse et de ses images, la question est donc la même depuis l'origine du cinéma : que faire avec les images du monde pour que le film soit expérience et non leur simple reproduction et circulation ? Pour que la prise de vue soit autre chose qu'une simple consommation de l'espace et des êtres qui le peuplent ? Le cinéma ne peut se dégager de la hantise touristique qu'à condition de commencer par la reconnaître, l'assumer. Pas de « jamais-vu » sans la reconnaissance d'un « déjà-vu ».

Pour prolonger la réflexion de Marc Augé, on pourrait dire qu'une des conditions, peut-être la première, pour sortir du tourisme, consiste en une mise en cause du rapport d'appropriation. Fabriquer son image de la Joconde, du mont Fuji ou d'un enfant Masaï, répond à une pulsion de possession – d'où l'intimité, évidente mais brillamment analysée du point de vue du cinéma par les films de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, du tourisme et de la colonisation.

Dans *London*, de Patrick Keiller, la voix off compose une subjectivité complexe, tiraillée entre un narrateur qui s'exprime à la première personne et un personnage de fiction, Robinson. Le narrateur oscille entre son expérience propre, celle de Robinson, et leur relation. Ce dispositif creuse une distance élastique entre la voix et des vues de la ville qui ne peuvent être assignées à aucun sujet propre – il fait voler en éclats l'appropriation des images et leur possible connotation touristique. Faux journal de voyage, *London* devient un vrai essai polémique. Chaque vue superficielle se creuse d'une profondeur historique, gagne une épaisseur poétique qui la décolle d'elle-même. L'inquiétante étrangeté comme antidote au touristique.

MP : Repensons à cet épisode de *La Quatrième Dimension* où les visiteurs martiens venus en paisibles « écotouristes » invitent les Terriens à venir à leur tour visiter leur paradis. On comprend à la fin que les Terriens fournissent ainsi une nourriture abondante aux Martiens affamés.

HA : Le cannibalisme apparaît souvent comme l'envers du tourisme, son rêve noir comme sa conséquence logique. Il y a toujours un suspense sur qui va dévorer qui, d'entre l'autochtone, présumé brutal ou truand, et le touriste, qui cherche à s'approprier, sur le mode du safari photo, les mœurs locales – comme il achète des objets-souvenirs. C'est le très explicite titre de Dennis O'Rourke, *Cannibal Tours*.

Sur cet imaginaire de la dévoration, le film de Werner Herzog, *Grizzly Man*, est passionnant. Son protagoniste, l'Américain Timothy Treadwell était un défenseur fanatique des grizzlys : il passait la moitié de l'année à les filmer, seul en Alaska, puis faisait des conférences dans toute l'Amérique, illustrées de ses films – des *travelogues*. Il a été dévoré par un ours en 2003. Herzog reconstitue ce destin sur le mode classique de l'enquête, mais aussi en utilisant des rushes tournés par Treadwell. Rushes souvent terrifiants, parce que la folie de Treadwell prend parfois de suffocantes proportions, et parce qu'on repère de multiples signes d'agressivité chez les ours – ce que Treadwell occulte parfaitement. L'explorateur est en partie mort d'un tragique bovarysme : il se croyait un homme-grizzly, en parfaite empathie avec eux, alors même qu'il les angélisait et les anthropomorphisait en permanence. Il se croyait « chez lui » en Alaska – mais c'était au prix de totalement dénier la sauvagerie et la dangerosité du lieu. C'est un tourisme au carré (le touriste qui se croit l'inverse du touriste, qui se pense « imprégné » du pays étranger et « accepté » dans cette seconde patrie ; celui qui se croit au plus près des choses et des êtres, alors qu'il est toujours resté « chez lui »). Certains documentaristes me paraissent parfois dans cette situation (et ne s'en rendent pas plus compte que Treadwell)... Herzog, lui, se reconnaît dans ce sublime ridicule – lui qui fut un grand marcheur : c'est un autoportrait du cinéaste en touriste.

Dans son texte, Érik Bullot rappelle l'imaginaire du carnage et de l'os rongé dans le *Week-end* de Godard. Le touriste-proie est une figure classique du cinéma d'horreur moderne. Dans *Massacre à la tronçonneuse* ou *Evil Dead*, la tuerie est provoquée par l'étape de jeunes voyageurs, sur un territoire qu'ils ne devraient pas explorer. Il est naturel que cette lignée horrifique se prolonge, plus près de nous, avec la figure du cinéaste-touriste (c'est-à-dire : à la fois voyageur et approximatif). Je pense à *Blair Witch Project*, où de jeunes étudiants en cinéma mal préparés, partent faire un documentaire sur une forêt, dont une légende dit qu'elle est peuplée d'esprits maléfiques. Ils finiront happés par leur objet – ils ne sont même plus dévorés, ils se volatilisent dans l'obscurité. Les héros de *Blair Witch* sont voués à rester les touristes de leur objet, ne serait-ce que parce qu'ils font eux-mêmes le rapprochement entre les situations qu'ils vivent et des stéréotypes du cinéma d'horreur (au passage, on pourrait se demander si le spectateur ou même le cinéphile de 2008 n'est pas pareillement condamné à être un touriste du pays-cinéma). L'équipe de *Blair Witch* est aussi touriste dans un autre sens : quasiment jusqu'au bout, le film laisse planer la possibilité qu'ils se fassent peur tous seuls, qu'ils se fassent un film, précisément, dans l'obscurité de la forêt : il me semble que le touriste est souvent un être d'autosuggestion, mettant en œuvre ou même préméditant l'événement « extérieur » qui est censé l'émerveiller.

L'apparition de la figure du touriste-proie coïncide assez étroitement, je crois, avec le passage d'un âge horrifique à un autre. Du côté de la modernité, ce sont les proies qui viennent chercher les ennuis. Dans l'horreur classique, c'est plutôt le monstre ou le prédateur qui s'invite dans nos villes – c'est l'étranger, l'expatrié, le clandestin – typiquement la jeune Roumaine de *La Féline*. Mêlant les légendes vampiriques et le tourisme moderne dans son *Voyage au pays des vampires*, Christian Merlihot a peut-être en tête que Dracula fut bien dans son genre un touriste – on pourrait même dire un touriste sexuel puisqu'il traverse les mers pour posséder un corps qui l'a subjugué sur photo.

De son côté, Jonathan Harker incarne certes le voyageur imprudent et naïf, mais ce n'est nullement pour son agrément – il se risque dans les Carpates pour raisons professionnelles. Bref : d'un âge de l'horreur à l'autre, on passe du monstre voyageur au touriste-proie.

CN : Bazin évoque cet imaginaire de la dévoration quand il caractérise la décadence du film exotique, dans les années trente, par une « recherche de plus en plus impudente du spectaculaire et du sensationnel. Il ne suffit plus de chasser le lion, s'il ne mange pas les porteurs ». Dans tous les exemples cités, ce sont les autochtones, et non le touriste ou l'explorateur, qui se font dévorer, comme s'il fallait que le tourisme et la colonisation commencent à sécréter de la mauvaise conscience pour que ce scénario soit envisageable. Quant à Timothy Treadwell, il est certes mort de s'être pris pour un grizzly et d'avoir pris les grizzlys pour des hommes, mais aussi d'avoir confondu les postures du touriste et du guide. Par un drôle de hasard, le personnage de *The Cruise*, le beau documentaire de Bennett Miller, se prénomme aussi Timothy. Comme dans *Capote*, c'est la fascination obsessionnelle qui intéresse le cinéaste. Timothy Speed Levitch prétend faire le guide touristique à bord des bus à impériale de New York dans le but principal de rencontrer des femmes. Son rapport à la ville et au métier de guide est d'évidence beaucoup moins cynique. Son amour immodéré pour la ville le rapproche de Treadwell : il n'anthropomorphise pas les grizzlys mais les piliers du Brooklyn Bridge, ses « amis », qu'il étreint avec passion. Mais à bord du bus, son discours érudit, brillant, plein d'esprit, transforme la visite guidée en essai historico-politique sur New York à travers les âges. Même voix d'adolescent, même débit exalté que Treadwell : loin de la tiédeur, du fade face-à-face touristique, une fièvre l'emporte au risque de la dissolution dans la ville

Il réalise en direct le détournement des vues touristiques opéré par la voix off de London. En se contentant de suivre le guide, Bennett Miller capte en lui les résonances profondes de New York, une âme, une pulsation.

HA : Je voudrais m'attarder sur un objet qui est un grand emblème du tourisme et qui croise souvent le cinéma : la carte postale. Une digression, d'abord, sur la distinction entre expérience et image (ou tourisme). Ce partage me paraît beaucoup moins tranché que cela, et depuis longtemps – Walter Benjamin écrivait, déjà dans les années trente, que l'homme de la modernité avait de moins en moins d'expériences – au sens de rencontres dans la durée avec des agencements inconnus. Pour Benjamin, il n'y a quasiment plus que des images (ou des chocs), l'expérience devient tout bonnement impossible. C'est qu'en effet des clichés viennent se superposer à la moindre perception, et l'informer. Nous sommes devenus des bêtes de reconnaissance. Ce dont le tourisme est exemple, bien sûr : aucune zone du monde, aussi reculée soit-elle, n'est imaginairement en friche, exempte de clichés (au sens de la photographie comme du stéréotype). *L'Homme qui en savait trop* est

un grand film sur le touriste, notamment parce que son titre en est une très bonne définition. Son héros est investi sans s'en rendre compte d'un grand savoir : c'est bien la situation du touriste, souvent présenté, avec mépris, comme un cuisinier, un ignorant, alors qu'il est en fait trop savant, qu'il en sait trop, passant son temps à reconnaître ce qu'il connaît déjà. Ce en quoi le touriste apparaît bien comme l'idéal de l'homme moderne (ou postmoderne, selon la religion de chacun en la matière).

No experience, no future... Mais il y a, en l'occurrence, une nouvelle dimension d'expérience à envisager : l'expérience du cliché, précisément – explorer cette serre du stéréotype dans laquelle nous vivons mais dont nous ne contrôlons plus vraiment la biologie, parvenir à percevoir la profonde étrangeté des imageries manufacturées, et l'ombre, derrière elles, des choses auxquelles elles se sont substituées. C'est une possible manière de résumer le programme que Benjamin assigne au flâneur, touriste des passages commerciaux, touriste dans sa propre ville et dans sa propre vie – de ce point de vue, le tourisme constitue peut-être une matrice existentielle, aujourd'hui, qui va bien au-delà du seul voyage ou du seul divertissement. Pour en revenir à notre question, pourquoi ne serait-il pas possible, tel le flâneur de Benjamin face à la marchandise, d'avoir une expérience du tourisme – cette mise en images, en cartes postales, dont notre cerveau est en permanence l'usine ? J'ai l'impression que le cinéma s'est très souvent projeté dans la carte postale. D'abord parce qu'il y a une possible parenté entre la carte postale et certaines formes du cinéma premier, les vues Lumière bien sûr, et les *travelogues*. Mais également et surtout parce qu'on a longtemps adressé aux films le même reproche qu'aux cartes postales : abêtir les spectateurs avec des stéréotypes et des schématismes, les vouer au déjà-vu ou à la reproduction de situations toutes faites dans leur propre existence. Si bien que la carte postale est devenue un secret fétiche (aussi bien visuel que théorique) du cinéma moderne. Il y aurait une histoire de la modernité à faire à travers ce prisme. Juste quelques remarques. D'abord sur le néoréalisme : dans l'articulation entre la fin de *L'Image-mouvement* et le début de *L'Image-temps*, Gilles Deleuze explique que le cliché, sa conscience critique, a constitué un pivot essentiel de la modernité. Soudainement, on ne croyait plus aux actions des films, on ne voyait plus que des stéréotypes vides. Ce n'est pas vraiment qu'on découvre un nouveau réalisme ; c'est plutôt que le réel apparaît comme un mauvais film, un écheveau de clichés. Deleuze fait dès lors de *Voyage en Italie* le sommet du néoréalisme : non pas parce que Rossellini toucherait à la « vraie » Italie, au contraire. C'est plutôt que l'Italie s'y réduit à des ruines et à des cartes postales : les fameuses visites d'Ingrid Bergman, qui semble évoluer dans un grand guide touristique à ciel ouvert. Elle est dès lors, logiquement, sidérée, paralysée, en plein dans l'image-temps, puisqu'elle fait l'expérience de l'image, parodie d'un original désormais introuvable, ce à quoi elle ne peut plus croire mais ce dans quoi elle vit (aussi bien l'Italie que son couple). Elle est dès lors vouée, en effet, à être une éternelle touriste, y compris de sa propre existence.

Trois ans avant *Voyage en Italie*, le cinéma hollywoodien fait pour son compte le même genre d'expérience : je pense à *Un Américain à Paris*, de Minnelli. Le peintre incarné par Gene Kelly vit en vendant aux touristes des vues de Paris. Dans le final, Kelly est comme aspiré par un dessin de la Concorde qu'il vient de griffonner (quasiment une carte postale, donc) et danse à l'intérieur : c'est le sidérant final chorégraphié où se succèdent des décors ouvertement stylisés, sur le mode de la gravure touristique. Tout le Paris du film est bien sûr en carton-pâte, mais il ne reste plus, dans ce final, que son terrible squelette schématique. Aux yeux du désespéré Kelly, le charmant Montmartre n'est plus qu'une morne et factice carte postale, peuplée de quadrilles mécaniques. Il est difficile de ne pas y entrevoir la situation du musical lui-même qui, au début des années cinquante, est sur le déclin : le public n'y adhère plus, regarde cela comme un touriste au milieu d'un Disneyland vieillot.

Ce qui marque la facticité et le désenchantement, mais aussi ce grâce à quoi on continue sans sombrer dans l'ironie ou l'amertume : voilà ce que peut constituer la carte postale au cinéma – simultanément l'assassin et le spectre de la croyance (croyance au réel chez Rossellini, au genre chez Minnelli). Toute une lignée de la modernité se joue là. C'est le formidable *Déjeuner sur l'herbe* de Renoir, où les anciens élans amoureux se rejoignent dans un poster de tableau impressionniste. C'est chez Godard le trésor de guerre des *Carabiniers* (des cartes postales en guise de monde), voire même la Villa Malaparte, peuplée d'idoles de pacotille, dans *Le Mépris*. C'est encore Eric Rohmer qui, en tant que critique, invoque plusieurs fois la figure de la carte postale, sans que ce soit péjoratif. Par exemple lorsqu'il défend *La Main au collet*, de Hitchcock, dans son article « Des goûts et des couleurs ». Il remarque que les adversaires du film n'y voient que « cartes postales », ce en quoi il est d'accord, mais sans voir en quoi ce pourrait être un souci. En bazinien roué, il y voit au contraire une marque de réalisme : un cinéma qui ne cache pas son chromatisme encore rudimentaire, une violente montée de la chimie. Selon Rohmer, ceux qui ont le bon goût d'atténuer cette violence chromatique ne sont que des artistes douillets et des illusionnistes qui avancent masqués. En tant que cinéaste, Rohmer ne démentira pas ce goût pour les cartes postales, singulièrement dans les *Comédies et proverbes* – un portrait de la France des années quatre-vingts en grand diaporama de vacances. De ce point de vue, Rohmer dialogue sans probablement le savoir avec certains photographes qui, dans la même période, saisissent le réel dans le cadre de la carte postale et du dispositif touristique : par exemple l'Américain Stephen Shore (qui imagine une série de cartes postales sur une bourgade banale) ou l'Anglais Martin Parr.

Plus près de nous, Manoel de Oliveira a perpétué cette lignée avec *Un film parlé*. Sa première partie est littéralement un diaporama (ou un *travelogue*) : une mère commente in situ, pour sa fille, des hauts lieux méditerranéens. Où l'on revient à la conjonction du néoréalisme, aux ruines et aux cartes postales. On comprend avec Oliveira que les cartes postales sont en elles-mêmes les ruines du rêve européen, qui par ailleurs prend l'eau – c'est le second volet, où des femmes européennes de diverses nationalités forment une petite Babel sur un paquebot. L'Europe apparaît là touriste d'elle-même : lourd Titanic à la dérive, voué à un tourisme en cercle fermé, confiné et passéiste, feuilletant et re-feuilletant les cartes postales de sa gloire d'antan.

Certains documentaires se sont récemment montré sensibles à la carte postale, n'hésitant pas à mettre en scène le hiatus (potentiellement comique) entre les grands principes du respect-du-réel et leur soubassement apparemment moins glorieux : le fantôme enfantin de l'explorateur exemplaire, par exemple, ou le cinéaste-touriste en effet (l'image d'Épinal ou la carte postale). Sur ce registre, je pense au *Brahmane du Komintern*, où Vladimir Léon présente son personnage d'enquêteur comme une sorte de Tintin lunaire et possiblement burlesque. Ou encore à *The Last Communist*, du Malaisien Amir Muhammad : le cinéaste met ses pas dans ceux de Chin Peng, chef du Parti communiste (banni) de Malaisie. Tandis que des sous-titres déroulent la biographie de Peng, Muhammad esquisse les portraits des lieux aujourd'hui, souvent sans aucun lien avec le communisme : tel interlocuteur raconte ses espoirs de mariage, telle autre vante les pamplemousses de sa région... Une zone forestière était un maquis du temps de Peng, elle est aujourd'hui une réserve pour touristes. Dans l'écart entre les sous-titres (la vie d'un guérillero) et les images (évoquant parfois le dépliant touristique), s'ouvrent les profondeurs d'un pays abandonné au pragmatisme. S'ouvre aussi une ironie sur le genre même de l'enquête : du film au parc « à thème », il n'y a peut-être qu'un pas.

CN : Un des modes de rédemption par le cinéma de son péché originel consiste à faire de la figure touristique un sujet privilégié de la pensée historique. Dans *Voyage en Italie*, Ingrid Bergman passe de l'état de touriste à la fonction de guide. C'est son expérience et ses affects qui ouvrent l'image, font remonter les traumas du passé à la surface du présent. Nobuhiro Suwa a proposé une variation contemporaine de ce récit dans *Un couple parfait* : la rencontre des sculptures de Rodin précise le malaise de l'héroïne, donne forme à la crise. Sur un mode plus ludique, c'est l'argument fictionnel du touriste comme étranger qui, par son malaise et sa méconnaissance de l'espace et des gens, précipite le récit de *L'Homme qui en savait trop*. Pourquoi la condition de touriste peut-elle favoriser l'imaginaire et la pensée au cinéma ? Car le touriste y devient une sous-espèce du flâneur baudelairien et benjaminien : un homme désœuvré, sujet d'une attention flottante aux sollicitations sensibles de la ville. Agamben a écrit de très belles pages sur le flâneur ou le dandy (Baudelaire, Brummel) comme rédempteurs de la marchandise. Le geste de Keiller, qui cite précisément ces deux poètes dans *London*, est celui du touriste-flâneur : refuser le guide, arracher des fragments de vue à la ville, préférer la dérive au tracé d'un itinéraire.

Deux des films de Marine Hugonnier (*The Last Tour, Travelling Amazonia*) sont très beaux et travaillent le même enjeu : déconstruire l'impensé touristique. *The Last Tour* part d'une fiction d'anticipation – dans un futur proche, le quadrillage touristique ayant fini par rendre les sites invisibles, il n'y a d'autre choix que de fermer le parc du Matterhorn, dans les Alpes suisses. Hugonnier n'en reste pas à une critique morale de l'image. Maniant brillamment la surimpression, l'interruption, les cartons, de multiples régimes visuels, elle réussit une sorte d'archéologie critique et lyrique de la carte postale qui lui rend justice : le cliché touristique qu'on appelle carte postale est aussi une formidable réserve d'imaginaire, le lieu commun de toutes les rêveries singulières. Cette ambivalence à l'égard de la clôture touristique fait la beauté commune à *The Last Tour* et à *Disneyland, mon vieux pays natal*. Dans le film d'Arnaud Des Pallières, le parc d'attractions est tour à tour lieu de terreur et de nostalgie, d'enfermement de corps humiliés dans un camp qui exacerbe les violences du dehors et d'une libération de l'imaginaire à l'écart du cours du monde. Là encore, le cinéma joue un double jeu avec le tourisme : déconstruction politique d'un impensé, rédemption esthétique d'un péché originel.

On pourrait risquer l'hypothèse selon laquelle l'emprise du tourisme sur le cinéma oscille entre deux grandes formes limites, deux régimes opposés du visible, du spectacle : le Grand Tour et l'Exposition universelle, le monde parcouru ou rassemblé en un lieu. Agamben rappelle que Marx était à Londres lors de la première Exposition universelle, et que l'impression qu'il en retira n'est sans doute pas étrangère à sa théorie du caractère fétiche de la marchandise. L'Exposition avait lieu dans un immense Palais de cristal, dispositif de visibilité délirant : le monde entier replié dans un Temple dédié au culte féérique de marchandises. Comme mise en spectacle du monde, le dispositif du *travelogue*, et du cinéma de manière générale, fusionne le grand tour et le Palais de cristal – *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (Michael Anderson) et *The World* (Jia Zhangke).

Un monument comme la Tour Eiffel est un dispositif de visibilité et de contrôle de l'espace. Dans le texte déjà cité sur la marchandise, Agamben rappelle ou extrapole les deux principaux motifs de protestation contre l'érection de la Tour Eiffel en 1889, à l'occasion de la cinquième Exposition universelle – quelques années avant la naissance du cinéma. « La tour non seulement donnait le coup de grâce au caractère labyrinthique du vieux Paris en fournissant un point de référence visible de partout, mais transformait la ville toute entière en marchandise consommable d'un seul coup d'œil. La marchandise la plus précieuse qu'exhibait l'Exposition en 1889, c'était la ville même. » Le parc de *The World* de Jia Zhangke est bien l'achèvement de l'Exposition universelle : non plus des fragments du monde rassemblés, mais le monde lui-même reproduit à Pékin. Mais l'intérêt du film pour notre problématique est ailleurs : dans le rapprochement, et l'indistinction qu'instaure Jia Zhangke entre la figure du touriste et celle du prolétaire. Le même jeune ouvrier migrant pose pour une photo dans le parc et meurt écrasé sous une dalle de béton sur un chantier du nouveau Pékin. Là encore, c'est un violent rappel de la matérialité, sa vengeance à l'encontre de la spectacularisation touristique.

Michael Anderson *Around the World in Eighty Days*
Le Tour du monde en quatre-vingt jours



© Warner

D'après le roman de Jules Verne. Philéas Fogg, gentleman anglais, parie, contre les membres de son club, qu'il est capable de faire le tour du monde en 80 jours. Il part aussitôt, emmenant Passepartout, son valet français, ancien clown et homme de ressources et, comme bagages, un sac plein de chèques. Une infinité de moyens de transport (paquebot, ballon, train, voitures, traîneaux, éléphant...) leur permettent de parcourir une très longue suite d'étapes : Paris, Espagne, le Canal de Suez, Calcutta, Hong Kong, New York et Londres. Dès Suez, Fix, un policier, s'acharne contre les deux héros...

États-Unis **170 min** 1956 **35 mm couleur**

Avec **David Niven, Cantinflas, Robert Newton, Shirley McLaine, Charles Boyer, Fernandel**

Scénario **John Farrow**

Production **Michael Todd, Les Artistes Associés**

Distribution **Warner**

Vincent Dieutre *Mon voyage d'hiver*



© Films sans frontières

Vincent a quarante ans. Hanté par la figure de Schubert, cet homosexuel cultivé et fragile s'embarque avec son filleul Ivan pour un ultime et beau voyage : son Voyage d'Hiver.

L'homme et l'adolescent traversent une Allemagne enneigée, battue par les vents et peuplée de fantômes. Entre les blessures du passé et les vastes chantiers de la réunification, l'homme tente de changer le regard d'Ivan sur ces villes, ces paysages, invoquant tour à tour l'histoire, la poésie, la musique...

France/Belgique **103 min** 2002 **35 mm couleur**

Avec **Ivan Kebabian, Vincent Dieutre, Jorg Neitzert, Walter Müller, Hubert Gelger**

Prod. **Films de la Croisade, Films sans frontières, Simple Production** Distribution **Films sans frontières**

Richard Fleischer *Soylent Green* *Soleil vert*



© Swashbucker Films

New York en 2022. La pollution a tué la nature, la surpopulation condamne l'humanité à la misère. Si quelques privilégiés proches des pouvoirs ont accès aux « vrais » produits d'autrefois, le plus grand nombre se contente de nourriture synthétique rationnée par le gouvernement, et fabriquée par la « Soylent Company ». Le président de la compagnie est retrouvé mort, un policier dur à cuire est chargé de l'enquête.

Le policier cohabite avec un vieil homme qui se souvient du goût des aliments, des paysages d'avant, des livres et de l'Histoire. Quand le vieil homme décide de mourir, il choisit les services du « Home », où des images accompagnent les derniers moments : cartes postales animées d'un monde disparu, vues et paysages aux couleurs chatoyantes, grand spectacle de type Imax. L'enquête du flic opiniâtre n'est pas finie : c'est à lui qu'il sera donné de « voir » la réalité. C'est dans ce film qu'apparaît le premier jeu vidéo, créé en 1971.

États-Unis **97 min** 1973 **35 mm couleur**

Avec **Charlton Heston, Edward G. Robinson, Chuck Connors, Joseph Cotten, Leigh Taylor-Jones**

Production **MGM**

Distribution **Swashbucker Films**

Henry Hathaway *Niagara*



© Action Cinémas

Ray et Polly arrivent aux Chutes du Niagara pour des vacances touristiques. Le logement où ils doivent résider est encore occupé par un couple, George et Rose. Histoire en apparence banale d'un homme trompé qui tue sa femme avant de se précipiter dans la mort, le film inscrit ses personnages humains dans un « haut lieu » qui les détermine : les chutes, magnifiques et menaçantes, « vue » par excellence et lieu de mort, spectacle et abîme.

États-Unis **92 min** 1953 **35 mm couleur**
 Avec **Marilyn Monroe, Joseph Cotten, Jean Peters**
 Production **Twentieth Century Fox**
 Distribution **Actions Cinémas**

John Huston *The Night of the Iguana* *La Nuit de l'iguane*



Larry Shannon, un pasteur alcoolique chassé de sa paroisse de Virginie pour « fornication et blasphème » part pour le Mexique et s'y reconvertit en guide de voyage organisé sur le thème : « Le monde de Dieu vu par un homme de Dieu. » A la tête d'un groupe d'Américaines, il est l'objet des avances d'une adolescente, au grand dam de son chaperon, une bigote hystérique qui jure de faire renvoyer le « guide » impudique. Shannon prend alors le commandement du « tour » et conduit le groupe à travers la jungle mexicaine, vers l'hôtel d'une amie veuve. Il y tombe amoureux d'une pensionnaire de l'hôtel, aquarelliste itinérante. Il commence alors un long combat pour retrouver sa dignité et son intégrité.

États-Unis **118 min** 1964 **35 mm noir et blanc**,
 D'après **Tennessee Williams** Avec **Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr, Sue Lyon, James Ward**
 Production **MGM, Seven Arts Pictures** Distribution **Les Grands Films Classiques**

James Ivory *A Room with a View* *Chambre avec vue*



© Merchant-Ivory Productions - MK2

Lucy, jeune fille de bonne famille, séjourne à Florence. Comme l'imposent les règles de sa classe, elle est accompagnée par sa cousine, garante de son éducation: Charlotte Bartlett, une vieille fille aux principes rigides. Ce séjour en Toscane serait parfait si, au lieu d'une vue sur les ruelles et les toits, leurs chambres donnaient sur l'Arno. Hôtes de la pension où elles résident, les Emerson proposent d'offrir leurs chambres avec vue... A l'heureuse résolution de l'histoire, Lucy et son mari feront leur voyage de noces à Florence. Le tourisme comme éducation, dans la tradition du « Grand Tour », et selon le guide Baedeker, est troublé par la réalité des sentiments.

Grande-Bretagne **116 min** 1985 **35 mm couleur**
 D'après le roman de **E.M. Forster** Avec **Maggie Smith, Helena Bonham Carter, Daniel Day Lewis, Julian Sands** Production **Merchant Ivory Productions** Avec l'autorisation de **Goldcrest Films International**

Jim Jarmusch *Mystery Train*

© Bac Films



Un jeune couple de touristes japonais fasciné par le rock'n'roll débarque un soir à Memphis. Ils s'installent dans un hôtel. Trois histoires se croisent alors : celle des Japonais en randonnée « culte », celle d'une Italienne venant chercher les restes de son mari, trois amis dépressifs, sans oublier les habitants de Memphis et un possible fantôme. Joe Strummer (Johnny dit Elvis) et son flingue font le lien.

États-Unis / Japon **110 min** 1989 **35 mm couleur**

Avec **Masatoshi Nagase, Youki Kudoh, Screamin' Jay Hawkins, Cinqué Lee, Steve Buscemi, Nicoletta Braschi, Joe Strummer** Prod. **Jim Stark, Demetra J. MacBride, Kunijiro Hirata et Hideaki Suda** Distr. **Bac Films**

Pierre Prévert *Voyage-surprise*

© Les Grands Films Classiques



Un vieux garagiste, le père Piuff, autrefois directeur d'un service régional d'autocars, a été ruiné par un concurrent. Pour montrer à son adversaire qu'il est encore capable d'entreprises extraordinaires, il décide d'organiser un voyage surprise. Rien, pas même l'itinéraire, n'est dévoilé aux passagers. Mais le père Piuff n'a en fait rien prévu du tout et se fie entièrement au hasard. A chaque carrefour, les voyageurs de ce car en folie - un char à bancs traîné par un tracteur - devront faire preuve d'imagination : ils seront tour à tour comédiens devant une salle en délire, révolutionnaires en Stomboli, pays imaginaire régi par une épouvantable duchesse... Personnages excentriques, révolutionnaire à la recherche d'un trésor, épisodes abracadabrants...

France **85 min** 1946 **35 mm noir et blanc** Avec **Maurice baquet, Jean Sinoel, Martine Carol**

Production **C.G.C.F., Synops, Pathé Consortium Cinéma** Distribution **Les Grands Films Classiques**

Steven Spielberg *The Terminal*

© Paramount Pictures



D'après une « histoire vraie ». Viktor Navorski est l'un de ces milliers de touristes, venus des quatre coins du monde, qui débarquent chaque jour à l'Aéroport JFK de New York. Mais, à quelques heures de son arrivée, voilà qu'un coup d'État bouleverse sa petite république d'Europe Centrale, mettant celle-ci au ban des nations et faisant de Viktor... un apatride. Les portes de l'Amérique se ferment devant lui, alors même que se bouclent les frontières de son pays : Viktor est coincé.

États-Unis **128 min** 2004 **35 mm couleur**

Avec **Tom Hanks, Catherine Zeta-Jones**
Production **Dreamworks Pictures, UIP**
Distribution **Paramount Pictures**

Jacques Tati *Playtime*

© Les Films de Mon Oncle



À l'aéroport d'Orly, à l'aube, un groupe de touristes américaines débarque pour une visite de 24 heures. Elles se retrouvent dans un Paris moderne, froid, fait de tours verre-acier et de bureaux paysagers. Sur les murs, des affiches de sites touristiques montrent, de Londres au Brésil, la même image. Les touristes n'aperçoivent de Paris que ses monuments « emblématiques » (Tour Eiffel, Arc de Triomphe...) tels qu'ils se reflètent dans les vitres de leur car. La plus jeune du groupe tente de photographier une fleuriste « typique », mais même le « pittoresque » se refuse.

Monsieur Hulot, lui, est dans ce quartier pour un rendez-vous. Touristes et Hulot se retrouvent à l'ouverture (dramatiquement prématurée) d'un restaurant-dancing. Au matin, Hulot achète à la jeune femme un foulard portant les dessins de monuments parisiens, mais il manque son départ. *Playtime* travaille, entre autres, à la peinture d'un monde en train de devenir images, en cours de « virtualisation », où les humains semblent ne plus être que les touristes de leur propre existence.

France **124 min** 1967 **70 mm couleur** Avec **Jacques Tati**
 Production **Specta Films** Distribution **Les Films de Mon Oncle**

Paul Verhoeven *Total Recall*

© Carlotta Films



D'après une nouvelle de Philip K. Dick. En 2048, un ouvrier du bâtiment rêve qu'il explore la planète Mars en compagnie d'une jolie brune. Séduit par une publicité de la société ReKall, qui vend voyages et aventures en implantant des souvenirs dans le cerveau, il achète un « séjour touristique » sur Mars. Il sera ainsi en « vacances » de lui-même, en jouant le rôle d'un espion. Ce que la compagnie ReKall appelle un *ego trip*. Ce qui lui arrive par la suite le transporte entre réel et virtuel, vrai et faux, souvenirs et vécu, dans un absolu du tourisme qui met à jour les réalités politiques de cette société du futur.

États-Unis **113 min** 1990 **35 mm couleur** Avec **Arnold Schwarzenegger, Sharon Stone**
 Production **Mario Kassar – TrisStar Pictures, Carolco Pictures** Distribution **Carlotta Films**

Dziga Vertov *Shestaya chast mira* *La Sixième partie du monde*

D'octobre à décembre 1925, Vertov écrit le projet de *La Sixième partie du monde*. « Ciné-poème lyrique » en 6 parties explore l'URSS, des républiques d'Europe à l'Asie, qui conserve la démarche de « la vie à l'improviste » et l'associe au discours des intertitres. Les plans collectés par les ciné-explorateurs de l'équipe sont organisés en partition.

URSS **65 min** 1926 **35 mm noir et blanc** Production **Kultkino, Goskino** Distribution **Gaumont Archives**

Karel Zeman *Cesta do pravěku* *Voyage dans la Préhistoire*

© Czech National Film Archive in Prague



À travers un manuel scolaire, quatre jeunes apprentis explorateurs remontent le Fleuve du temps. Ils découvrent ainsi les espèces animales et végétales de l'ère jurassique et affrontent quelques monstres préhistoriques, dinosaures et mammoths, avant de rencontrer les traces des premiers hommes...

Récit inspiré par les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne et *Le Monde perdu* de Harry Hoyt et Willis O'Brien.

Tchécoslovaquie **83 min** 1955 **35 mm couleur**
 Production **Ceskoslovensky Statni Film Filmovye Studio Gottwaldow**
 Copie **Národní filmový archiv** (République tchèque)

A King Kong Day

MP : Dans les trois *King Kong*, le geste majeur paraît être celui de la prise de vue(s). Dans le premier et le troisième cas : tourner un film. Le personnage est un réalisateur de *travelogue*. Le film de 1933 se situe à un moment de l'histoire du cinéma où le *travelogue*, le film d'exploration sont des valeurs commerciales puissantes. Le cinéma narratif s'est emparé des produits du cinéma-*travelogue*, ayant bien compris que le spectateur était friand de lieux exotiques. Une des valeurs ajoutées de la narration était d'ajouter au décor en studio la plus-value du décor réel. Le personnage-cinéaste des *King Kong* n'est pas Christophe Colomb voulant vérifier la grande capacité de Dieu à enrichir la création. Il veut conquérir, par le film.

Dans le deuxième (Guillermin), c'est l'appareil photo dont le scientifique-écologiste s'empare pour rester à bord. Dans le troisième *King Kong*, le film rate parce que la caméra tombe, et la pellicule se perd. Le premier « vrai » mort du film, ce n'est pas un marin, c'est la caméra.

CN : Le film de 1933 a inventé le mythe cinématographique du conflit entre technique et nature à l'âge du cinéma. Voir les trois *King Kong*, c'est suivre la transformation à travers le siècle de ce mythe, sa réécriture au fil de l'évolution technique du cinéma. Pour le dire plus simplement, Cooper et Schoedsack ont forgé le mythe de la relation du cinéma à l'Autre. Kong, le monstre ni homme ni singe est l'objet fétiche exemplaire du tourisme : le sauvage, l'inconnu, mais aussi la part refoulée du Même déguisée sous le masque de l'Autre.

La grande idée de Cooper et Schoedsack, déclinaison ironique de leur propre passé de cinéastes explorateurs est que l'enjeu du voyage n'est pas la découverte d'une terre inconnue ou son exploitation directe, mais sa mise en spectacle sous la forme d'un film. Court-circuit du tourisme au cinéma. Guillermin affaiblit considérablement le récit en revenant au simple schéma colonialiste de la recherche de pétrole. Comme le démontre Yann Lardeau dans son texte de 1976, le *King Kong* de Guillermin est une réduction positiviste, désenchantée, de celui de Cooper et Schoedsack. On sait que le fantastique, de par son origine romantique, fut une réaction au positivisme du XIX^e siècle. *King Kong* proteste contre la triste idée d'un monde parfaitement maîtrisé et quadrillé, d'une nature domestiquée. En un sens, le film de 1933 affrontait directement la collusion cinéma-tourisme en formulant la belle et inquiétante hypothèse d'une réserve d'inconnu et de sauvagerie irréductible, hypothèse selon laquelle, malgré la technique, il restera toujours un excédent de nature indomptée et vengeresse, prête à se retourner contre la civilisation technique et sa prétendue maîtrise du monde. C'est à ce mythe romantique, repris par Herzog jusqu'à *Grizzly Man*, que renonce Guillermin avec sa rationalité scientifique contemporaine. Revenant aux années 30, Peter Jackson rend justice au mythe romantique de *King Kong*. Mais de 1933 à 2005, le cinéma et la Bête ont bien changé. C'est une autre banalisation que celle opérée par Guillermin : de la vamp érotique Fay Wray à la bien peu sexuelle *girl next door* Naomi Watts, d'un monstre ni-homme ni-singe à une réplique parfaite de gorille à dos argenté. En 1933, deux mondes s'affrontent à coups de transparence et d'animation image par image : la relation d'Ann et de Kong se limite à des affects simples de peur et de désir, la vamp ne pouvant faire autre chose que crier et gesticuler face à la Bête. En 2005, le numérique a aboli les contraintes techniques, libère la possibilité d'un jeu infini entre Ann et Kong. Le mythe est tombé du fantastique au merveilleux. Ce ne sont plus deux mondes opposés, mais deux êtres apprenant à communiquer dans un monde commun, une image homogène : celle du film que Denham ne peut plus faire après la destruction de sa caméra, que Jackson réalise à sa place. Le cinéma a tout dévoré, tout consommé, jusqu'à sa propre histoire : tout y passe, de Chaplin à *Jurassic Park* en passant par Tous en scène – le « ballet des glaces » de Central Park, remake du numéro « Dancing in the dark » du film de Minelli. « The world is a stage » : cela n'a jamais été aussi vrai que dans le film de Jackson. Il n'y a plus de dehors : c'est l'ultime victoire du tourisme sur Kong, intégré dans la galerie des légendes de cinéma, absorbé par l'image.

D'ailleurs, un détail du Guillermin apparaît aujourd'hui comme un signe prémoniteur de la plus grande catastrophe de l'histoire du tourisme : l'attentat du 11 septembre 2001. Lancer des avions contre le World Trade Center, c'est détourner les instruments symboles du tourisme et les retourner contre le Palais de cristal du commerce mondial. En 1976, lorsque Kong se dirige vers les Twin Towers, on ne voit que son ombre projetée sur la façade d'une église voisine et sur le prêtre alerté par le bruit de la catastrophe. En 2006, Oliver Stone reprend le même procédé dans son *World Trade Center* : du premier avion, il ne montre que l'ombre passant sur les visages et les façades anonymes une seconde avant l'explosion. La figure est à prendre dans sa littéralité : Kong et les avions détournés comme l'ombre de l'Occident et de son emprise touristique sur le monde. Les images en boucle du 11 septembre furent l'apothéose ironique de la mise en spectacle du monde, de son devenir-marchandise : le maximum d'irréalité féerique et le maximum de matérialité tragique. La réponse sidérante de la chair à tourisme d'aujourd'hui à la sidération visée par les organisateurs de l'Exposition universelle.

HA : Le premier *King Kong* scelle la fin du *travelogue* : l'essentiel de la planète a désormais été saisi par les caméras. Dans le champ des prises de vue naturelles, le gisement de jamais-vu est en voie d'épuisement. Il n'est pas anodin que l'expédition ait pour but la dernière île inexplorée du monde, le dernier lieu inconnu. Or, quelle est cette île sinon celle des trucages ? C'est-à-dire, précisément, ces vues spectaculaires qui, contrairement au *travelogue*, ne nécessitent pas de voyager, d'aller aux antipodes. On les produit « chez soi », dans un studio. Avec *King Kong*, l'imaginaire touristique change de phase. On passe de l'exploration, du voyage dépaysant, au parc d'attractions, c'est-à-dire : un monde parallèle à côté de chez vous. On avait déjà la fête foraine, mais il y a deux différences essentielles : l'échelle et surtout la sanctuarisation. La fête foraine était poreuse, traversée par tous les flux de la ville environnante. Le parc d'attractions dramatise la

coupure avec le monde extérieur – passé cette ligne, vous allez vous amuser. Peter Jackson est plus fidèle que John Guillermin au premier *King Kong*, il opère une analogie explicite entre la prouesse visuelle de Cooper & Schoedsack et le trucage numérique, sur un registre assez naïf : la 3D est une nouvelle révolution visuelle, une nouvelle île inconnue. Sauf que, précisément, le *King Kong* de Jackson n'invente pas beaucoup de nouvelles attractions, il reproduit pour l'essentiel le premier. On pourrait y voir un nouvel âge touristique, du parc d'attractions au parc de reproduction. Il ne s'agit plus de surprendre le visiteur d'un monde parallèle et ouvertement factice. Il s'agit de reproduire « sous serre » la réalité. Avant Jackson, Spielberg avait déjà intimement lié le numérique et la mutation du tourisme d'attractions. *Jurassic Park* est le stade ultime de l'écomusée, le parfait parc de reproduction. On y reproduit les dinosaures, à coups d'ADN ou de 3D. Finis Disneyland, la foire sanctuarisée. Il ne s'agit plus de rêver avec Mickey et Minnie. Il s'agit de frissonner devant le spectacle du réalisme sous serre.

YL : La huitième merveille du monde ? « First kill, then love »... C'est dans les *Chasses du comte Zaroff* que la Bête apparaît pour la première fois, sur une tapisserie, un Centaure enlevant une jeune femme. Il n'y a pas que les décors que *King Kong* et les *Chasses du comte Zaroff* ont en commun, il y a aussi la passion de la chasse – de la chasse au gibier poussée à ses dernières limites dans les *Chasses du comte Zaroff*, de la chasse aux images ultimes dans le cas de *King Kong*. Que Merian C. Cooper et Schoedsack aient identifié leur métier de cinéaste à l'art de la chasse ne fait guère de doute : dans les *Chasses du comte Zaroff*, Joel McCrea montre, comme étant sienne, la photographie du baiser du tigre à la caméra qui fit la réputation de *Chang* ; dans *King Kong*, Cooper interprète celui des pilotes d'avion qui tue la Bête. La trajectoire de Carl Denham, du film de voyage au numéro de cirque de la « huitième merveille du monde », reproduit le cursus de Schoedsack et Cooper des déserts de l'Iran aux studios de Hollywood ; les malheurs de « Mr. Joe » à Los Angeles résultent de l'ennui d'un producteur sans divertissement parti en Afrique se ressourcer dans de nouvelles aventures imaginaires (*Mighty Joe Young*). Schoedsack et Cooper, dans leurs films de fiction, n'ont jamais cessé de se mettre en scène eux-mêmes comme travelogues à ce point précis où le témoignage se conjugue à l'aventure. Si John Ford, dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*, relate la véritable fin de Liberty Valance, à la différence de la presse, Cooper, producteur de *La Prisonnière du désert*, quand il est scénariste, ne publie les faits que quand ils sont devenus légende. Il y avait du Cendrars chez cet homme.

À tous égards, *King Kong* est un film extrême. Extrême dans son projet, par ses prouesses techniques : tourné dans le plus grand secret, sur une année, la Bête étant filmée image par image. Extrême dans les sensations, puisque ce récit est une folle fuite en avant : ce qui, au départ, n'est qu'un film d'exploration ne cesse de se transformer sous nos yeux, de film documentaire en film d'horreur avec actrice, de film d'aventures au plus profond de la préhistoire en film fantastique contemporain. Il en faut toujours plus dans le dépaysement. *King Kong* juxtapose deux mondes inconciliables, l'un étant l'envers absolu de l'autre : la jungle et la ville. Inspirée de *l'Île des Morts* d'Arnold Böcklin, *l'Île du Crâne* se présente comme le double négatif de New York. Au progrès industriel, elle oppose les formes les plus archaïques de la peur (l'égarement, la chute, le meurtre, la dévoration, l'extermination). La quête de l'image extrême se mue en quête d'une image exterminatrice. Une femme endormie quand, à la fenêtre, surgit l'énorme face de Kong, crocs en avant, Fay Wray écrasée par l'image gigantesque de Kong et d'un tyrannosaure s'entretenant – *King Kong* a la structure d'un rêve. Durant ce combat de titans, Fay Wray mime, comme au temps du muet, l'effroi qu'est censé ressentir le spectateur.

Dans son remake, John Guillermin transpose l'action dans les années 70. Il l'adapte à l'air du temps (crise pétrolière, contestation universitaire, écologie, union libre) et supprime les dinosaures. Exit le rêve. La première manifestation de Kong est un long regard subjectif. L'histoire nous est contée, cette fois, du point de vue de la Bête. Le monstre n'est plus le gorille, mais les compagnies pétrolières. Contemporain de *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (1975), *King Kong, the Legend Reborn* questionne le rapport à l'Autre de l'Occident sous une triple forme : la nature, le « sauvage », l'animal. Le véritable sujet du film n'est pas l'épouvantail à poils, mais nous et notre rejet de la différence.

King Kong de Peter Jackson renoue avec le récit originel (le tournage d'un film de voyage) et le contexte (la crise de 1929). Mais les transformations du scénario changent radicalement la donne. Ann Darrow n'est pas une simple voleuse de pomme, mais une actrice licenciée. L'amoureux n'est plus un marin, mais un scénariste. Un dinosaure tue le caméraman. Kong détruit la caméra. La jeune femme a un partenaire sur le tournage : une vedette de Hollywood. Ensemble, sur le bateau, ils jouent, au mot près, le premier dialogue de Fay Wray et de Bruce Cabot dans le film de Schoedsack et Cooper. De Chaplin à la comédie musicale, de *Jurassic Park* à *Dune* et *Gorilles dans la brume*, le film multiplie les citations cinéphiliques. Le cinéma est l'autre grand personnage du film et il est la première victime des foudres du grand singe. *King Kong* aussi s'est métamorphosé : la créature de Schoedsack et Cooper est ici la reproduction exacte d'un gorille argenté, jusque dans sa locomotion. Ce réalisme a une contrepartie : pas de maquettes ici ni de pièces détachées (KK 1933), pas de robot géant ni d'homme déguisé en singe (KK 1976), mais un singe numérique. Avec le *King Kong* de 2005, le spectateur assiste au meurtre en direct du septième art par l'image virtuelle, la « huitième merveille du monde ».

Dans les trois *King Kong*, la chute de la Bête se double de l'ascension d'une inconnue au rang de star. *Lola Montes* de Max Ophüls est le récit inverse d'une star que sa déchéance, tout comme *King Kong*, transforme en bête de cirque, en curiosité de ménagerie. Après une excursion à la cour de Louis 1^{er} de Bavière sous la direction d'un autre Denham, Peter Ustinov, le public (masculin) est invité à toucher la diva qui a fait trembler les cours princières. La splendeur des principautés vaut bien l'exubérance de la forêt vierge. Dans l'un et l'autre cas, le spectateur est convié à pénétrer dans un monde qui lui est interdit. Dans l'un et l'autre cas, ces deux mondes meurent de ce regard en trop. En *Lola Montes*, « monstre sanguinaire aux yeux d'ange », la Belle et la Bête ne font qu'un.

Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack *King Kong*

© Action Cinémas



Un producteur de *travelogues* repère, pour son prochain projet, une jeune actrice affamée par la Crise. Elle embarque avec l'équipe pour une île mystérieuse, où elle jouera le rôle de la Belle... mais qui (que) sera la Bête ? La créature effrayante que servent les indigènes de l'île suivra la blonde, en prisonnier, jusqu'à New York, où sa colère fera des ravages avant que l'aviation ne l'abatte. Le mythe fondateur, l'affrontement premier entre le « sauvage » et le « civilisé », la jungle et le cri. Le cinéma déchaîne le paradoxe du « jamais vu », du point blanc sur la carte, du « pour la première fois ».

États-Unis **100 min** 1933, **35 mm noir et blanc**
Avec **Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot**
Production **RKO Pictures** Distribution **Action Cinémas**

John Guillermin *King Kong: The Legend Reborn*

© Tamasa Diffusion



États-Unis **130 min**
1976 **35 mm couleur**
Avec **Jessica Lange,**
Jeff Bridges, Charles Grodin
Production **Paramount Pictures,**
Dino De Laurentis
Distribution **Studio Canal**

La crise du pétrole fait rage. Le patron de la multinationale Petrox monte une expédition à la recherche de gisements inconnus. A bord de son navire se glisse un scientifique écologiste. Lors de la traversée, l'équipage sauve de la mort la belle rescapée d'un naufrage. Quand le gisement se révèle sans intérêt, l'attention du *tycoon* se tourne vers la Bête découverte sur l'île... Kong. Ce dernier noue avec la Belle une relation qui le mènera à sa perte, dans un New York en proie à l'illusion publicitaire. Le mythe s'adapte à son temps, la Belle crie moins qu'elle ne parle et s'attache au « monstre », désormais plus gorille que « créature », symbole d'une Nature violente par le cynisme capitaliste. Le scientifique abandonne la blonde aux photographes *people*.

Peter Jackson *King Kong*

© Paramount Pictures



États-Unis **180 min**
2005 **35 mm couleur**
Avec **Naomi Watts,**
Jack Black,
Thomas Kretschmann,
Colin Hanks
Production **Universal**
Distribution **Paramount Pictures**

Les années 30 de la Crise, reconstituées. Comme dans le film de Cooper et Schoedsack, un réalisateur de *travelogues* aux abois organise une expédition et engage une actrice affamée. Le marin et le savant sont remplacés par un scénariste, et l'on craint plus pour la caméra et la pellicule que pour des personnages aux prises avec la prouesse numérique. Les références au cinéma (hollywoodien) se multiplient, du *travelogue* à Chaplin, de la comédie musicale MGM à « Titanic », du Walt Disney de « Fantasia » aux sombres navires de Michael Curtiz. La créature [re]devenue animal meurt dans un regard. Le dernier film est fini.

La via del petrolio p. 62

This documentary with its unusual dimensions takes the most unexpected paths and employs the most diverse means. Made during the period of emotional and ideological reflux that separates *Prima della rivoluzione* from *Agonia*—a little known episode with the Living Theater, in the strange toing and froing Bertolucci was then experiencing, divided between his leanings towards *underground* and his need for spectacle—*La via del petrolio* attests to an author's continuity, to his obstinacy to make films. It is marked by a strong awareness of the staged, interventionist nature of non-fiction film. There are moments one could be watching a manifesto of the Pasolinian "cinema of poetry"—where rhyme is more in the filming and editing than in the storytelling, which would, in a paradoxical detour, dovetail with the great Rossellinian project ("things are there", etc.). At the time, non-fiction had two landmarks: Rouch and the school of "direct" cinema (e.g. the Canadian). Far removed from both, Bertolucci introduces his attitude towards fiction into commissioned documentary film. He does so using the most anti-Rossellinian methods possible, suggested by the French New Wave and Godard: discontinuity, a filmmaker's diary, literary, musical and cinematographic quotes, [direct or indirect, through unconscious imitation], collage... As a result, in the first episode, *The Origins*, the filmmaker dramatises the natural forces that intervene in the birth of oil and organises oppositions and contrasts between Nature and man. The film, dedicated to "Persian children", plays primarily on the endless coming and going between past and present: close-ups of children and gunshots in the night, documentary information and an evocation of *One Thousand and One Nights*... The lyrical camera movement—the most identifiable figure of Bertolucci's writing—does not fail, with the description of landscapes filmed from a helicopter. In the second episode, *The Voyage*, he films, he says, "oil bores as if they were the pioneers of an archaic Western, and helicopter pilots as anarchic, individualistic heroes, like the solitary figures of Godard or in *Only Angels Have Wings*." With a distinct break in tone, the third part takes on a narrator, a varying ironic, at times respectful, at times slightly ridiculous character, who—like the soldiers in *Paisà*—travels northwards, in the light of the *Fioretti* (the same light as the one of *Prima della rivoluzione*). More than of the "beautiful journey" of the author of *India*, it is more reminiscent of a sentimental journey, of Sterne or Baudelaire. With hindsight, the filmmaker's subsequent development seems to suggest another interpretation, more Italian than European: a taste for the exotic and a questioning of other cultures, where Bertolucci reconciles the two tutelary figures, the Pasolini of the various *Sopraluoghi* (locations) and Rossellini from his Encyclopaedist side.

Bernard Einsenschitz, January 2008. Translation: Gill Gladstone

The rampart and the ramp p. 31

It was with dance films that the dancer and choreographer Shirley Clarke took her first steps as a filmmaker: *Dance in the Sun* with Daniel Nagrin, *Bullfight*, *Moment in Love* with Anna Sokolow or *Paris Parks*, an abstract essay on jazz and parks in Paris, inspired by Maya Deren. From these shorts she retained a penchant for stylisation, a liking for theatricality and an obsessive fear of close-ups that never left her, all of which led to a good many misunderstandings on the part of the critics about her work. "I played around a bit with the Actor's Studio and gave theatre a try, but basically, I was a dancer, not ballet but modern dance. That helped me enormously for my films, because choreography is an important part of cinema."¹ (*Le départ pour Mars – entretiens avec Shirley Clarke* by Michel Delahaye and Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma* no. 205, October 1968)

The Connection, *The Cool World*, *Portrait of Jason*... these three feature films, which imposed Shirley Clarke on the international scene and made her a key figure of the New York School, on a par with Lionel Rogosin, Jonas Mekas or Robert Kramer, aside from their differences in writing, form, and filming technique, all have the same starting

principle of separating the viewing from the object seen, of the viewer from the scene. An invisible, but permanent cinematic prolongation of the edge of the stage that isolates the image from the spectator and keeps it out of his frame.

It is doubtless in *Portrait of Jason* (1967) that this separation is the most acute, as during this long ninety-nine-minute confession, the camera axis is steady and the lighting marks out the limits of the frame very strictly. Jason only has to move a little too amply or stand up too quickly for his face to reflect too much light. This line of separation is further accentuated by the fact that, behind it off-screen, we can imagine the film crew, Shirley Clarke and Carl Lee, who from time to time field questions to Jason or laugh at his clever words and impersonator's talents, as well as two of Jason's close friends, who can't help baiting him at the end of the film and reproach him for his lies and manipulations.

The Cool World begins with a door slammed at the viewer's face: a close-up of a "Black Muslim" 's face, announcing the end of the white man's domination over the black man. Here, discourse and frame converge to eject the spectator from a story in which he has no place and into which he could never enter even if he wanted to. Condemned to remain on the threshold. *The Cool World* begins with a door that closes on the spectator as soon as he peeks his nose in. No matter how open the spectator may be, he will always be alien to the images he is going to see. This exclusion does not depend on the colour of his skin, but on the very principle of segregation, which by excluding part of humanity from itself, thereby prohibits any universal representation of the human condition. *The Cool World* was bound to begin by acknowledging this fracture.

If, by chance, the message had not struck home, the film insists: a school trip for children out to discover New York's white districts and which finishes up at Wall Street, where each child is encouraged to take a "stock option of America", and to measure the depth of his exclusion to the opulence of the white world. During this edifying trip, the bus pulls up at traffic lights alongside another busload of white kids, with noses pressed against the windows as if they'd seen a bunch of Martians: the kids are side by side, only an arm's breadth away, but they are separated by an unscalable wall originating not only from the bus windows, but also the children's stupor. The barrier is not physical, it is mental, nestling in the deepest recesses of their way of seeing. And this way of seeing is, for the duration of the film, our own, as it has been constructed historically by centuries of slavery, apartheid and racial theories.

Whether it be *The Connection*, *The Cool World* or *Portrait of Jason*, Shirley Clarke, a committed filmmaker, opposes to the ideal, theoretical spectator, on whom Hitchcock or Lang built their suspense, the bad conscience of a real spectator shaped by history and a representation of history: "If the crew had been black, we would have had a completely different film. Jason was always aware that he had there a white audience. Although he forgot the camera, he nonetheless knew the camera was there and that it was 'white'".

The Cool World reproduces, on the scale of a town, the bubble inside which the junkies turn in circles in *The Connection*. *The Connection* was faithfully transposed from a play by Jack Gelber, staged by the Living Theater in July 1959 in New York. Although it was slaughtered by the critics, the play ran for more than two years.

In a squalid tenement, a group of addicts in withdrawal await their "Connection", their dealer "Cowboy" (Carl Lee). They have all met up at a filmmaker's request, as he wants to make a documentary about the drug world and, for the purposes of the film, he offers each of them a dose of snow. The group includes a few jazz musicians with their instruments. They move around aimlessly, chat together, quarrel, complain, pick on the filmmaker until "Cowboy" eventually arrives, chaperoned by an old Salvationist lady who serves as cover and who is totally unaware of her protégé's shady dealings.

The Connection opens with a caption that immediately lays the cards on the table: the film we are about to see is a survivor. The remains of a documentary film on drug addicts left unfinished by its filmmaker. The film's cameraman, J.J. Burden, has religiously conserved them and faithfully arranged them in the shoot's chronological order, with

no additions or cuts. Whence the film's occasional incoherence, the sketchiness of many of its shots.

Here the *offcuts* are part of the narration.

Inserting the shoot (that is to say the actual substance of the film: the looks into the lens, overexposed lead-ins and lead-outs, quick pannings, link shots etc.) along the action (the junkies' waiting) and the spectator has a triple effect: first, this filter objectivises the spectator's relationship to the film, replaces his imaginary perception with its real nature; secondly, it restores seeing inside the images and forces the spectator to question his place, his status, and his initial exteriority; finally, it changes the nature of what is represented. The waiting becomes secondary, it no longer has an end, no longer has a purpose, it is an object in itself. The splitting in two of the film does away with a process of becoming that necessarily implies a transformation and thus a dramatisation (a beginning, middle and end), and replaces it with an absolute present, immobility in movement doubled by movement in immobility, where, with everything trying to making sense, nothing makes sense.

At the end of *The Connection*, one of the characters walks over to a hanging lamp that lights the room and switches it off. Night falls onto the screen like a curtain on the stage. This final shot echoes, from a higher-angle, the distance shot that establishes the set and the group of addicts. But, above all, it reminds us of our place... that of the spectator alien to the scene. Shirley Clarke: "One of the objections to the film in France, and which is very right, is that it's a voyeur's film. Since that's exactly what the film was meant to be". (*Le départ pour Mars*, Cahiers du cinéma No. 205)

Here, the camera lens is like a fixed, translucent membrane, a sponge-like diaphanous rampart against which the characters slide or bump. It is at the same time extremely present—the characters regularly talk to it, insult it or even brutalise it—and indifferent, neutral, as it remains distant, and off centre, whatever is happening in shot. It mechanically encompasses the volume of a scene, the unity of a space that grows or shrinks, reveals or hides itself, hollows or smoothes out with the movements.

It imprisons the addicts into the otherworldliness of their trip and the spectator into the immediate reality of his *non-understanding*. Neither world can switch places, or even less communicate, as each world is built on the rejection of the other. "You've rejected *The Connection* because of its content, but you haven't a clue what its contents are." Jonas Mekas indignantly protested when the film was first released (Jonas Mekas, *Open Letter to the New York Daily Movie Critics*).

When *The Connection* was screened in France, the critics were divided. The closing credits baffled a good many spectators who thought they had seen a documentary, a *cinéma-vérité* film. There was no forgiveness for its having broken the illusion. The debate erupted less around the content, drugs, ("an unsavoury subject, but cinema has seen worse" wrote Marcel Martin, who defended the film), than around its "phoney direct cinema" side.

Georges Goldfayn, in *Positif*, supported the film's chosen point of view "I'm savouring the paradox whereby it is to the faithful cinematic transcription of a theatre play that we owe the film that put into question, with the most relevant acuity the relationship of cinema and external reality." (*Positif* no. 45, May 1962)

Michel Delahaye, in the *Cahiers*, fulminates: "This pseudo-film, this pseudo psychodrama, is therefore also a pseudo theatre play: I doubt if such a load of moral sham has ever been seen on screen", denouncing a theatre play that passes itself off as *cinéma-vérité*, opposing Jean Rouch who drips fiction into his films to "restart the gears of truth" to Shirley Clarke who dissimulates theatre under false improvisations and the camera's controlled skids and who uses "a bit of truth" to "give credence to the falsity of her intentions". One is pure truth, the other impure lies. What he most deplored in this masquerade was the purely stylistic effects and bogus formalism: "By trying to combine the authenticity of a slice of life with the delights of a fine style" all that was achieved is "[a] phoney life and a shoddy style".

Michel Delahaye saw the film indeed, but he saw it standing on his head. Including the proximity to Jean Rouch: not their likeness in

exploiting the same vein (improvisation and psychodrama), but a term-for-term opposition of *Chronique d'un été* and *The Connection* - the first set entirely in an outdoors sparkling with light and freedom of movement, the second in a confined opaque space; the first centred on the spoken word, the second more concerned with gesture, attitude, expressions and movements than words. Yet both are driven by the same concern to bring collectively onto the screen the existential crisis of the same generation, determined to live out its dreams and dream its life rather than reproduce an authoritarian and obsolete social order. But, to Edgar Morin and Jean Rouch's open question, to a happiness longed for through the overcoming of the history in France (the retreat of the spectre of the Second World War and Nazism, the end of colonisation), Shirley Clarke opposes a radical rejection by the Beat Generation of the 'American way of life', a premonitory rejection of tomorrow's world: "We're no longer hungry for bread, but we're starving from a loss of soul," she remarked to Louis Marcorelles in November 1966, *we're losing our souls, we're losing our hearts.*"

Shirley Clarke always denied wanting to make *The Connection* as a direct cinema film. When she had the idea of making Gelber's play into a film, she was thinking of Rossellini not Rouch, of *Rome, Open City* and how its author inserts fiction into a real environment, thinking of the dialectic of falsity and truth that characterised the Italian Neo-Realism, which gratifies the spectator with a new freedom by pointing up cinematic artifice.

The Connection was initially to be shot on location in the streets of New York. But Clarke, who had already worked with Willard Van Dyke, Richard Leacock, and D.A. Pennebaker on a series of films for the Bruxelles World Fair (1958), had a requirement that Rossellini did not have: direct sound recording. The fear of not being able to control sound outdoors prompted her to choose an indoor space. Thus, contrary to what Michel Delahaye writes, style was not a primary concern in *The Connection*, but the result of technical constraints. And it is highly likely that the film would have lost some of its strangeness and density, had it been shot on location.

Within the permanence and tight limits of its frame, the camera dances with Jason, it approaches him, moves away, echoes his movements, or anticipates, exaggerates and prolongs them. Whilst, in the *The Cool World*, we see shots of streets that look all the bigger as they are only crossed by scrawny dogs, Duke and his partner Lou-Ann are filmed from only a breath away. The photography, raw and biting when it depicts groups, suddenly comes across as sensual and tender.

The edge of the stage is not a rampart for Shirley Clarke, but in society it is—in a society that sets its communities against each other and feeds on fear of the Other. With Shirley Clarke, it is simply an invisible line that, by separating the audience from the stage, amplifies emotions by playing on closeness in distance and distance in closeness.

To function, any dispositif needs to be broken, otherwise it show itself for what it is: a process whose subterfuge is to stand out like a nose on a face. A dispositif is only creative when it accumulates tensions up to breaking point. The spectator does get right inside the spectacle, inside the characters, and all the more so as the camera encourages him to do so, but he enters it only partially, through a doubling in which the body collapses to one side and the spirit passes on the other. The edge of the stage is not a barrier, but a means of access, a principle of projection, a deliverance, as shown by Jason being aggressed by his friends at the end of the film.

It is perhaps reminiscent of a barrier simply because it echoes another barrier, inside the audience, one that the spectator carries inside himself, a mass of inhibitions and fears, prejudices and beliefs that prevent him from hearing and seeing, and which are better unlocked so he can cross to the other side of the mirror, like Cocteau in *Le sang d'un poète*. If the spectator is to gain access to the work, he must first of all agree to lose himself.

Once again, *The Connection* shows us the way: the spectator can choose either to become hardened in his own certainties and remain blind and deaf to his surroundings, like the old Salvationist lady, or, like the filmmaker character, go through the bathroom door and take a fix, lose himself (lose his film), but in the end be able to understand. Here one gauges how far one is from the mere insertion of a film

within the film, and from the naïve, formal game of mirrors that some thought they were seeing in the film. *The Connection* points up just one question, the pivotal point around which a work can be represented in its singularity and its relationship with the real world, that decisive point from which the author can start his film and the dancer transform herself into a filmmaker.

There are two cameras in *The Connection*. Sometimes, their viewpoints cross, relay or follow on from each other. Yet they do not have the same status. One is in the frame and used by the film director, the other remains on the periphery, and we never see the cameraman, J.J. Burden (the author of the film's opening caption) apart from a brief instant when he moves between the camera and a junkie who is threatening to tip it over. Just after the departure of the lady Salvationist, there is a beautiful shot—as beautiful as a trance filmed by Jean Rouch—around which the whole film pivots and for which it was ostensibly conceived, a shot in the image of the dope that everyone is awaiting and whose absence paralyses—not heroin but music: the shot begins with a tight frame on a sax player, pans to the left, moves along the piano to an actor who is beating time with drumsticks, then moves back right filming the musicians and their instrument one by one, before stopping on one of the group who is concentrated on a perilous task (placing a cup on the floor without spilling its contents), then comes back and ends up on the character who should logically have been behind the camera, the film director, who is slumped on the stairs, stoned. Behind this mobile and tactile eye, it is not J.J. Burden at work, as the dialogue wants us to believe, but quite clearly Shirley Clarke, the dancer.

Theatre, jazz and New York: it is likely that Shirley Clarke also had Cassavetes' *Shadows* in mind when she started shooting *The Connection*—and that all the questions driving the author of *Opening Night* on truth and on the limits of film acting were hers too. It was with Shirley Clarke's camera that Cassavetes shot *Shadows*. Had *The Connection* been filmed on location, it would probably have been formally very close to *Shadows*. The kick-back proof of this is *The Cool World* (*Harlem Story*), where fiction and reality, theatre and documentary, professional actors and non-actors, written dialogues and improvisation, music and city are closely intertwined, as is the case in Cassavetes' work. *Gloria*'s colourful beginning (children's drawings and maps of New York with jazz music exploding in the background) is reminiscent of *The Cool World*.

For this film, Shirley Clarke had the HF mikes that had been lacking for the making of *The Connection*. The constraints of on-location shooting with direct sync meant she had to modify her style: instead of the long sequence shots that characterise *The Connection* and *Portrait of Jason*, she chose here to use close-ups, tight frames, frequent editing cuts, a telephoto lens for street sequences, a clair-obscur image for staged.

The opening credits for *The Cool World* are to a tune hummed by the children in the bus. As for the end credits, these scroll down to a song relating the exploits of Duke. Duke has failed lamentably in his life, he has lost everything, love and freedom, but he has become a legend, the hero of a song where it is easy to see a metaphor of the film's subject: not to depict the miserable condition of the Harlem Blacks, but to transpire it in a cinematic poem with the rough and husky accents of the blues.

Jazz is heard in *The Cool World* recurrently, whether it be in the real-life street shots, or accompanying Duke's *aparte* monologues. If *Carmen Jones* is a transposition of Bizet's opera set in the rich plantations of the South, *The Cool World* is a jazzy version of *The Threepenny Opera*. Although Carl Lee's contribution to Hollywood was modest, from Fritz Lang's *Human Desire* to James Toback's *Exposed*, it was here an essential one. By authoring the dialogues, directing the casting, acting in the film, he not only fleshed out a melodrama that, in many ways, is just a variation on *West Side Story*, but above all gave it a musical dimension which was worlds apart from the sugary melodies of musical comedy: the traditional through-line of the blues.

Portrait of Jason originated from the idea of filming the spoken word, of filming continuous speech with no barrier posed and seeing how the words would change with time. "*The cinéma-vérité has shown us that people are the most interesting subject. Yet we've rarely let someone really speak in his name more than a few minutes at a time. Just think*

what would happen if we unbridled someone and let him go on for hours on end." (Interview with Shirley Clarke on *Portrait of Jason* in Jonas Mekas, *Ciné-Journal*).

At first, Shirley Clarke thought making a film about herself. But considering she was an over-"sophisticated camera", she abandoned the idea. "*I would have over-censored and over-staged myself.*" So she chooses Jason, a friend of Carl Lee and a homosexual male prostitute.

The film was shot in an overnight twelve-hour stretch, in the filmmaker's room at the Chelsea Hotel. Jason swallows down glass on glass of vodka, smokes cigarettes and joints like a chimney, and talks on and on about himself... and on about himself, his choice of pseudonym, his childhood, his family, the gay community, Hollywood's despising view of the Blacks, from *Gone with the Wind* to *Carmen Jones*, of his mother, his solitude... a lengthy confession playing on all possible chords, from seduction to cunning, from laughter to tears, from ham-acting to doubt, from imitation to sincerity, trust to quarrel. He is alone on screen, stuck in an armchair against a white background, filmed with a front frame at times in extreme close-ups at times in medium shots, with blurring when changing subject, which gives the impression of a single, continuous shot. Behind him, there is a fireplace with a vase of flowers and a bowl, to his left a sofa and to his right a bookcase with art books and a skull. On the floor, a thick carpet. That is the only set decoration.

For ninety minutes, Jason sweeps us up into a captivating one man show, out of which there gradually emerges the complex, multiform truth of a man and a marginal world, but also, more insidiously, a double nature of the cinematographic portrait. For, despite appearances, *Portrait of Jason* is no more true direct cinema than *The Connection* is false direct cinema. Not only because the frame in which Jason appears, despite its minimalism, is a highly thought-out frame with a strict *mise en scène*, but above all because the film allows Jason to stage his own life and what we see is not a man's testimony of his life, but the transformation of his life into a work of art. Jason may ignore the camera, but he does not forget that he has an audience and, under our eyes, the man ceases to be a man and becomes an actor: "*Jason is split in two. It's even the key to who he is.*" (Shirley Clarke).

On 3 April 1968, Martin Luther King was assassinated in Memphis, as he was getting ready to take part in a garbage workers' demonstration and preparing a nationwide 'March of the Poor'. Although Lyndon Johnson had been elected on his vast social reform programme (The 'Great Society'), his growing involvement in the Vietnam war, eating into the State budget, forced him to abandon it, which created an explosive situation in the black ghettos where Black Power was continually extending its influence. It is against this backdrop that *Portrait of Jason* saw the light and, although it is not explicitly referred to, this context of the race riots is at the very heart of the film's visual *dispositif*.

Portrait of Jason is not a film in black and white, but a film black on white. For, while the frame induces a dialectic between in and off, in frame and out of frame, Jason and the film crew, it also generates another dialectic between the imposing black body and the neat setting of the Chelsea Hotel room, the over-white chimney place, typical of a middle-class "sweet home" Just as in *La Chinoise* where the "revolution" invited itself, during a weekend absence, into a bourgeois Paris apartment leaving the walls daubed with slogans, *Portrait of Jason* watches a Black homosexual hustler, alcoholic and drug addict settle and incrust himself, hilariously, into the heart of a white milieu, so massively that he takes up the whole frame leaving no room for anyone else. If *The Connection* with its addled characters has a touch of "night of the zombies", *Portrait of Jason* is the wasp's nightmare in its most completed form.

Shirley Clarke: "*But all that's just a beginning. The subject, the big thing, is to provoke a revolution, and to start with, we filmmakers, we have to explode cinema to help other explosions.*" (*Le départ pour Mars*).

1 All Shirley Clarke's citations in this article are our translations.

Yann Lardeau, February 2008 | Translation: Gill Gladstone

Filming in prison, questioning the frame p. 130

In 1988 I walked into a prison for the first time, I worked with prisoners and they did not tell me prison stories. We made a short film: *Tato Zapper* which represents the televiewer.

From this place and in the position of immobile observers, they view the world and speak to me of a common enclosing.

A distance has disappeared, we have shared the same questions about the world which, via the powerful tools of media, captures us and isolates us, one from the other.

Caught between telesurveillance, telehypnosis and telereality, it's hard to find a way out. Images disappear behind the screens that invade our mindspace with visuals that stare at us, keep us under control.

That was 20 years ago... Television had just entered the prison cells.

The world of incarceration does not naturally welcome cinema, preferring shade to light.

The prison is a loss, the loss of time, of space, a life suspended.

A closed space, circular movements, immobility, a disappearance of bodies, a dissolution of identities, the prison tends towards the invisible, the non-representable, the unimaginable in a silenced space off-screen.

Inside the walls, visibility rules, it is the reign of the panoptical, everything is seen from a unique point of view. To see without being seen.

A constant game of hide-and-seek between the prison guard and the prisoner, among prisoners, among prison-guards, self-surveillance, reveal nothing.

The prison is the place where the act of viewing is unidirectional. It belongs to the one who has power.

You have to go through the door of a cell to find different forms of visibility: family photos and postcards stuck on the wall or hidden to protect them from the eyes of others; iconic photos from magazines, the flow of images coming from the 12 inch screen hung beside the window.

Images viewed in solitude, to kill time, to look for an existence. How is it possible to resist, to break through, to find an outside?

Not living myself the experience of incarceration, I needed to solicit the cinematic gesture of the prisoners in order to work as close as possible on the space-time of the prison. The goal: open another view in this frame of hyper-visibility, a space susceptible to imagination, to projection, to creation, a space of possible personal and collective construction which would go beyond the bounds of the ordering of the visible to allow the emergence of the image, a space for projection. A passage between the field of the intimate and the field of the social leading beyond the territory of the prison. This work, carried out over twenty years, allowed me to seek a cinema that could be shared with others, a way of connecting our solitudes within an identical object-film which reveals what is in common, a movement between a personal and a collective adventure, a cinema of relation.

At the end of the 80s, the prison administration signed an agreement with the ministry of culture, and opened the penitentiaries to artists. Among other artistic practices, cinema production workshops brought together prisoners and film-makers.

The prison, an object of all kinds of fantasy-based projections, a location which has inspired numerous film directors, opened up from within to the prisoners' ways of looking.

Creations emerged which reached beyond a strictly penitentiary culture which would only represent life behind bars. Images made by inmates tried to modify public representations of the prison and the prisoner, to question the sense of detention time, to reduce the distance between the prison and society.

This movement provoked changed perceptions and modified the organisation of our ways of looking. A questioning opened up for the institution, the prisoner and the film-maker.

There is a paradox in trying to create a light sensitive zone in this area under supervision marked by forbidden desire and self-scorn. The act of creation is only conceivable if it escapes from the surveillance exercised by power, by others but also by oneself.

The cinematic gesture sketches a trajectory of the invisible, an intimate space of production working towards the visible, the public space of its transmission, in a twofold movement, of projection and unfolding, a structuring of appearances and disappearances. The final form is located at the precise juncture of the private and the public. Yet, in prison, the frontier between public and private space is displaced, indeed abolished, leaving room for the space of moral judgement.

Cinema and prison are not strangers to each other. In its forms, cinema can situate characters and spectators inside a location, a story, a place, an ethics and prevent all possible relation between an Inside and Outside.

Its mode of production and transmission can also function reproducing a hierarchy in the ways of looking.

Yet, cinema is one place where the establishment of a relationship between interior and exterior reality, a way of inhabiting a world, can be felt. As a gesture crossing the body as well as the mind, it is often an unformulated, inexpressible thought that uses other materials than those of language. So if you are a prisoner excluded by society, how can you invest a relation with the world, rebecome a subject of the world?

It is in the situation of submission to the eyes of the institution, of stigmatisation by the media and the disappearance of society, constrained to tell a story, that the prisoner becomes a film-maker.

Behind walls, the liberty of the mental image becomes a desperate urgency, a capacity to escape constant surveillance. It becomes a space within which the prisoner can negotiate his own frames, give form to his perception, authorising the self the right to produce his own images, to broach the act of creation, the act of transformation, to decide his own representation, to become a subject. Breaking out from its status, he can thus recover its share of singular identity and exist differently in society. Is this not one of the meanings of cinema, to propose other causes and other consequences?

In this fragile friction between the institution and art, interior and exterior, we are seeking a cinema situated in the space in-between, between the visible and invisible, inside and outside, counted and dreamt time, between the possible and the impossible.

Singular because they often take paths untrod by conventional film-making, these films usually dubbed "workshop films" return us nonetheless to the origins of cinema, a place for the encounter and magnificent connection between men and the world.

They bear the traces of the experience of their manufacture.

Films capable of smudging the traces of the author to favour a putting-in-common of individual experiences allowing the constitution of a collective experience.

Films which reveal the fragility of the first steps towards the act of creating a point of view, the delicate passage of speaking to oneself which overwhelms, to its representation, speaking to others who questions, films open to the world, a cinema of experience.

Anne Toussaint, January 2008. Translation: Michael Hoare

Tourism considered a one of the fine arts p. 141

"*Tupi or not Tupi, that is the question*"

Oswald de Andrade, *Manifeste anthropophage* [1928]

1. Forefingers skim over viewing tables in an attempt to find symmetry between the map and the lie of the land. Children on tiptoe strain to peer through panoramic telescopes. Groups of tourists pose in front of glaciers and pyramids. Buying postcards and trinkets from kiosk stands, busy travellers consult their guidebooks to check for descriptive accuracy. What inevitably strikes one is the overriding presence of the optical model in tourist practices. Whether it be guided tours, circuits or panoramas, tourism mobilises visual *dispositifs* whose rationale is that of symbolically possessing the world. It does not merely typify a massive societal practice that supposes moving to distant or exotic destinations offered by travel agencies. It also affects how we see things in everyday life. *Tourism is a medium*. If, in the past, tourism materialised the desire for geographic or colonial exploration in the categories of *travelogue*, the traveller's diary, the film-letter, the

ethnographic film, it today encounters cinematic practice, precipitating as it spreads a crisis of viewpoints. Like surveillance and snapshot cameras or cell phones and webcams, mass tourism accelerates the atomisation of our way of seeing. It encounters head-on our praxis of images. A part of documentary tradition has forged itself on the invention of a “documented viewpoint” that tries to break free from the general rule by proposing a singular view. Doesn’t the relationship to the world of tourism, now held up as a norm,—and which relies on the interplay of social, economic and cultural differences, establishing mercantile relations, if not bartering or predatory ones—present an epidemic-like behaviour? Doesn’t it characterise our attitude to the other social classes within our own milieu? Are we not always the Other’s tourist a tourist with respect to the “other”? And what about viewpoints that are constantly informed by the reflexes inherent to tourism? It is not certain that our practices as filmmakers or artists remain unaffected by this relation to the world, or even that it is possible to cut ourselves off from it.

On returning after a period of residence or a distant journey, some contemporary artists exhibit a filmic work as a trace of their experience, very often realised in the mode of fascination. One is sometimes surprised at the modalities used in making these works, which rely on approximations of a country’s culture, even the reuse of old clichés, and an almost systematic ignorance of the language. Yet, beyond these direct effects of globalisation [artistic production reflects economic flows and systems of institutional aid], should not the relations between cinema and contemporary art be questioned from the angle of tourism? The filmmaker who exhibits in museums or the artist who makes a feature film, are they not similar to tourists, on the lookout for a range of topics excessively over-conditioned by the economic relationship underlying the production of their works? Tourism has the function of the *unthought* that shakes artistic practices. How can one describe the world today without being disturbed by the cultural logic specific to tourism, which encourages a viewpoint where the subject is inexistent and conditioned by economic power? How can one forestall, avoid or criticise this possible trap? Should one perhaps *divert* one’s look at things, which in French (*détourner*) has the double meaning of either changing direction or turning aside (directing something away from its purpose)? While some filmmakers and artists have tackled the subject face on by making tourism their motif (tourism as an allegory of the medium), others have preferred to integrate their position of tourist into the film itself. Denying that one is a tourist is indeed what characterises tourists.

In this case, it is less a matter of discarding oneself of the relationship by an overarching attempt to establish an improbable authenticity, than a matter of introducing tourism’s specular presence into the dispositif so as to produce a paradoxical, if not dialectical, analytical distance.

2. The eccentric writer Raymond Roussel doubtless pushed the temptation of tourism to its keenest paradox. For his voyage round the world, he designed a motorised caravan that was built in 1925, complete with staff quarters that converted into a dormitory, with bathroom and sitting room fitted with a studio serving as bedroom at night.¹ But, he wrote, “*I never got anything out of these travels for my books*”. To a lady friend who had asked him for a souvenir from India, he sent a stove. Through his sovereign and somewhat melancholy gestures, Roussel, aghast at the growing number of rooms in the grand hotels, was attempting to flee the newly arrived democratisation of the travel industry. He is doubtless the last tourist to invent his own rules for a game he knew was already lost, whence his artificially naive passion for conventional imagery, akin to the stereotype, for which he decrees, with originality, the combinatorial key. His long and painstaking description of a vignette “*set in the bottom of a pen-holder*” in his poem *La Vue*, published in 1904, is reminiscent of souvenirs sold in tourist shops. “Roussellian” writing is bent on exploring the enigmatic character of the mechanical image, whether it be a vignette on a bottle of mineral water, a postcard, a photographic cliché or received opinion. Strikingly enough, his literary approach induces him to gradually retire, to disappear, into his caravan turned dark room or into the secretiveness of his *procédés* (most of the writer’s techniques, which explain his strange relation to figuration, were only disclosed in his posthumous work *Comment j’ai écrit certains de mes livres*). The cryptic power of images has always haunted his works.

On one hand, a fascination for traditional and picturesque imagery (the writer’s admiration for Pierre Loti is well known) and, on the other, the deconstruction of literary *procédés* by inventing secret rules of the game. In this respect, Raymond Roussel is a major figure of critically viewed tourism.

3. In 1927, penniless and unsure of his future, the filmmaker Oskar Fischinger set out on foot from Munich to Berlin with his movie camera, and filmed the landscapes, roads and country people he met on the way. He used the film camera like a photograph camera for photographs, taking snapshots and bursts of photograms, diverting the object from its primary function. In its writing, *München-Berlin Wanderung* foreshadows the film diaries of Jonas Mekas. If the filmmaker met with the tradition of the *Wandervogel*, he is also part of one of the privileged analytical strategies vis-à-vis tourism: that of giving up one’s favourite objects (the faraway, the exotic) for the ordinary, the dross, the vernacular. The artist practices a kind of herborisation of daily life, similar to the “obedience to feelings” advocated by Gaston Chassaig. This tourism in everyday life recalls the words of Stan Brakhage in his “*In Defence of the Amateur*” “*I move around with a movie camera (normally 8mm) each time I leave the house (even if it’s just to go to the local store) and so I’ve become a tourist (laden with a camera in my immediate environment just like in the far-off places I travel to—a lot of 8mm cameras fit easily into a coat pocket or a bag, and actually they aren’t any more of a burden than a battery radio.*”² The term “tourist” applied to the private, domestic sphere favours the expression of a day-to-day, new perception that is enriched with unexpected notations, gifted with irony.

Fischinger’s journey is echoed much later on in the very beautiful travel diary kept by Werner Herzog in 1974, published under the title *Of Walking on Ice*.³ When he learnt that the German historian and film critic Lotte Eisner was ill in a Paris hospital, Herzog decided to walk from Munich to Paris on a ritual journey to keep death a bay. His diary presents fragments and comments on what he saw along the roadsides and banks, landscapes of hail and snow, enigmatic encounters, the walker’s sudden bursts of exaltation. It may seem a *priori* that this act was one of tourism, yet it is just the opposite. The solitary journey through desolate and banal landscapes, the drop in social status (the walker’s becoming a vagabond), and the snapshot writing rejuvenate the touristic experience by braking its sprint, modifying its territory, and placing the subject in a state of extreme fatigue. Yet, it must be emphasised, these different strategies are responses to emergencies. Oskar Fischinger goes from Munich to Berlin at a time of deep professional disarray, Werner Herzog walks for three weeks to support his ailing friend. Their experiences are inseparable from financial, moral and physical crises. In this case, faithfully following the tradition of Jules Verne’s heroes, the tourist is himself transformed by his (extraordinary) journey. The point of departure and the point of arrival are no longer the same. The logic of industrial tourism (superposing the world and its image, producing a repetition of the same) is shattered. Are such strategies of diversion still relevant today? Are they still able to upset our status of tourist now that globalisation is here?

4. A good many cineasts, by combining travel diary and film essay (Chris Marker was most certainly one of the first to invent this form with his film *Sunday in Peking*, made in 1955), take on a critical and distanced, even literary, point of view by favouring the use of captions, commentary as counterpoint, and the description of production conditions. Placing the position of the tourist in perspective is also found in Trinh T. Minh-hà’s beautiful film *The Fourth Dimension* (2001), about Japan. The exercise is nonetheless a dangerous one. In terms of architecture and imagery, Japan is certainly one of the most frequently filmed countries. Here, the filmmaker is faced with the feeling of “*déjà vu*” that outmanoeuvres the originality of her viewpoint, stressed by the choice of a digital camera with many functions being automatic and in the attention given to various crowd-drawing religious and urban rituals. In fact, festivities and processions often give us a glimpse, behind the actors and models, of a mass of photographers, filmers and tourists. The filmmaker is never the only one filming. These multiple viewpoints do not fail to recall the mechanical view of surveillance cameras. The picture seems to close in on the spectator. By choosing to include this presence in her frame, the filmmaker diffracts the point of view—an effect reinforced by her horizontally

editing of the different voices constituting the polyphonic thread of the film: the documented ensemble of images, the meditative, at times poetic, commentary, the rhythmical, musical and concrete sound track that produces a real effect of *dissociation* as the ear replaces the eye. The discourse is fragmented into a plurality of voices, which divests it of its authority function.

Doubtless this is one of the reasons why the dialogue between cinema and contemporary art— which also encourages a deterritorialisation of practices, an exchange of roles, a shift in the author's status—often encounters obliquely the question of tourism. Among the films that come to mind are Tacita Dean's work, *Disappearance at Sea* (1996–99), the search for Donald Crowhurst, the yachtsman who went missing at sea, or Isaac Julien's film installation, *Fantôme créole* (2004), which juxtaposes images of the Sahara with those of a polar expedition tracing the steps of Matthew A. Henson, the black assistant of the explorer Robert E. Peary. Is the phantom that crosses through each of these different works an allegory of the traveller, the artist, or the spectator?

5. Seeing supposes a critical distance, an accommodation, which the tourist short-circuits. In superposing the world and its image, he produces repetition, or a sort of stand-in world. He works like a machine to obliterate any differences. Many films, combining documentary writing and contemporary art, have wanted to worry the repressed part of tourism, its power of concealment, its denial, its black-hole-like functioning. I will mention three recent works that strive, each in their own very different way, to reveal in all subtlety this ability to cause blindness.

In *Venise n'existe pas* (1984), Jean-Claude Rousseau exacerbates the impossibility of any view of a city (Venice vowed to the tradition of the *vedute* and tourist clichés. Waiting, in limbo between idleness and boredom, the cineaste films himself facing his hotel room window. The confined space, the fixity of the frame and the surrounding off-camera noises crystallise an exterior hidden from view, thwarting the promise of a panorama (it is said that Venice is where the first travelling shot was invented by Alexandre Promio, the Lumière brothers' cameraman). The filmmaker's waiting is hard to tell apart from that of a tourist, taking time out. But this suspense becomes the time of the film itself. He turns round in circles in his room and the camera turns, in a shape that is familiar to him, whether it be the circular journey in *Antiquités de Rome* (1989) or his more recent film, *Deux fois le tour du monde* (2006). *Venise n'existe pas* refers directly to the figure of the *tour* (the etymological root of the word *tourism*), in the geometrical sense. Is the filmmaker sidestepping? The shot of a blurred postcard mysteriously ends the film, deferring indefinitely the arrival of a view (or a film).

In Philippe Fernandez' *Connaissance du monde* (2003), a conference speaker, played by Bernard Blancan, delivers a learned explanation of the Easter Island statues, positing a visit from extra-terrestrials, before going out to visit his favourite site. He experiences strange phenomena that more or less corroborate his inspired gloss. The film's originality lies in its ironic energy set against a post-war imagery (the architecture of Le Havre, flying saucers, the dispositif of the geography conference), as well as its composition, which eventually brings the viewer into the picture. After the first part of the film in black and white, where the speaker is filmed in the *clair-obscur* of his desk, the second part in colour recounts his discoveries on Easter Island, on a gravely humorous note, while comical and burlesque images seemingly lose sight of their subject little by little. What exactly do we see? The ambiguity is total. Is it the speaker's film? The closing credits showing the spectators leaving the communal hall corroborate this feeling. But the speaker is often present in the image. So who is filming? This oscillating viewpoint blurs the film's status and the degree of imaginary projection (projection is indubitably the major theme in Fernandez' films). The loquacious exegete becomes an exhibitor of shadows, with himself illuminated by the luminous cone of his projector. The conference's declared desire for transparency (explain, comment, vulgarise, elucidate) turns into games of opacity.

In *The Last Tour* (2004), Marine Hugonnier imagines a story about a National Park that organises a final tour in a hot-air balloon before its closure to the public. The film questions the idea of places that become invisible, hidden from view like blank spaces on a map

(harking back to the formula *terra incognita*), when globalisation has banished distances. This beautiful film shot in the Swiss Alps is one of a trilogy exploring the limits of viewpoints through different figures: the privileged strategic viewpoint in an armed conflict in Afghanistan in *Ariana* (2003), the spectacle of a protected site in *The Last Tour*, and the abandonment of a highway, invisible to its inhabitants, that crosses the Amazon forest in *Travelling Amazonia* (2006). Each of these films offers a lesson in optics that comes up against a blind spot, whether this involves the viewing table strategically overlooking the valley that the filmmaker finally gives up trying to film, the closure of a sublime landscape or tracks laid down for a derisory travelling shot at the end of the day in the heart of the forest. Isn't tourism, the filmmaker suggests to us, a chapter in the history of perspective and conquest, or to take the expression of Marc Augé "a perfected form of war"?

6. In his film *Cannibal Tours* (1988), the film director Dennis O'Rourke follows an excursion of European and American tourists in search of "authentic" primitive life in Papua New Guinea, down the River Sepik. It gives the tourists' motives through interviews (the trio of Italians on the boat deck refer to cultural differences, the German photographer is searching for traces of a former colony), it observes their behaviour (photo sessions, economic transactions) and questions the Indians who voice bitter words about the intrusion (the anger of the woman selling sculptures, the shared indignity of having to bargain). The film is caustic, with a decidedly satirical tone, much akin to Peter Kubelka's, *Unsere Afrikareise* (1961–66). The economic situation, the balance of power, ethnocentrism and post-colonial attitudes are ferociously revealed in the acts of bargaining and predatory picture-taking. Curiously the film is not an incriminating portrait. This is certainly due to the way in which the filmmaker positions himself both inside and outside. "To be inside and outside the frame (and the process of filmmaking), simultaneously," he writes. By playing on the difference between viewpoints and itself being trapped at times in voyeurism, the film constantly shifts the respective positions of the tourists, the Indians and the filmmaker, going as far to include the spectator in its specular game. It is thus able to avoid an overriding or moral discourse and, on the contrary, tend towards a suspension of the authority function. This major film attests to the difficulty of apprehending the question of tourism from the outside; quite to the contrary, it requires a movement of *distanciation*. Does the fact that the author's place is put into question depend on a thematic reversal in the film, whereby the figure of cannibalism is now linked to the tourists? One of the main characters recalls this anecdote: the first Europeans to land on the banks of the River Sepik were taken for the spirits of dead ancestors, which is how their name (the dead) came about. So, with each new arrival of tourists, they still exclaim: "The dead have returned!".

At the end of Jean-Luc Godard's *Week-end* (1967), Corinne, kidnapped in the forest of Île-de-France by the Seine-et-Oise Liberation Front, is gnawing on a grilled bone. These are the remains, she discovers, of her husband and some English tourists. At this point, we again pick up the linkage between cannibalism and tourism, but particularly the final caption which says "End of cinema", which comes immediately after this shot. We know that with this film Jean-Luc Godard closed a chapter in his professional relationship with cinema, before his experience of filming with the politically active Dziga-Vertov group. Is *Week-end* an allegory of tourism? The cynical, self-assured bourgeois couple, played by Mireille Darc and Jean Yanne, quickly turn into tourists touring the heart of France amidst burnt-out cars and blood-drenched corpses on the roadside. That this film, which heralds the end of cinema, can also be seen as a film on tourism is surprising. Is tourism the becoming (or end) of cinema?

1 *Vie de Raymond Roussel*, François Caradec, Paris, Pauvert, 1972.

2 « In Defence of the Amateur », Stan Brakage, trad. Pierre Camus, in *Le Je filmé*, Yann Beauvais and Jean-Michel Bouhours (dir.), Éditions Centre Pompidou, 1995, p. 1961–1960. in Filmmakers Newsletter (Ward Hill, Massachusetts), Summer 1971.

3 *Walking in Ice*, Werner Herzog, Free Association, 2007

From the animated postcard to the cinematic stroll p. 167

The arrival of the motion-picture camera was contemporaneous with the development of those means of transport that were emblematic of modernity and that reduced the time taken from one point of the globe to another. The automobile, train, airplane, boat were no longer the privilege of fearless pioneers, and their spread in the early 20th century created dreams of adventure. With the mastery of this technology, the geographic arena became accessible to many. It was appropriated by one class in particular, the bourgeoisie; with circulation becoming easier, it symbolically affirmed its control over space and time. It embarked on a distracted peregrination, a kind of headlong rush punctuated by brief halts, where the eye was caught by situations or monuments it defined as noteworthy, in particular through picture-taking, but however without staying much on it. There ensued a proliferation of "scenes and types" depicting exotic customs and faces, and of "scenics" highlighting famous views.

The cinema accompanied this expansion towards foreign parts, near and far, by developing a specific grammar, yet repeating itself from one country to another. This enabled some to travel in their armchair and the luckier ones to taste adventure with the Touring Club de France, the Compagnie Générale Transatlantique or the Compagnie Française du Tourisme. These early "tour operators" understood as soon as in the early '20s just how suited film theatres were for propaganda and thus became producers of "multimedia" shows (stills and/or animated projections, with literary readings accompanying the images, conferences, concerts...) or film series such as André Bayard's *La Route des Alpes* serial produced by Natura film, that went from Evian through to lower Verdon in eleven episodes that gulp down, in turn, Sallanches, Le Galibier, the Col d'Izoard, Mont Pelvoux, Manosque...

The "tourist" camera witnessed this movement towards the "elsewhere" through travelling shots from cars, trains, boats and planes in motion, thus creating new viewpoints that rejuvenated the way sometimes jaded objects were seen. The landscape had already been seen, as engravings, paintings and photographs had already revealed it to us: nothing remarkable came to light during the *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, if only perhaps the new architecture of the colonial towns on the North African coast. Yet the camera's moving frame, which slides over and almost caresses the landscape, restores its splendour and strangeness, rekindling an interest that had lost its appeal.

The fascination with these reels made during the 1910s and 20s can also be explained not only by their moving landscapes, but also by the care given to their colouring. Today, we tend to forget the colorimetric dimension that enhanced these views to the point of conferring on them the status of genuine paintings animated in delicate shades, far-removed from the vulgar tones of postcards. This special treatment with manual or mechanical stencils, or tinting and toning, also highlighted the variations of light that transcended landscapes flooded with water, mist and sky.

In this post-Impressionist atmosphere, men and women shared the same tourist adventure. On film, no real physical feat was shown, but rather a healthy way of life that allowed the body of each to express itself without overdoing things. The dress codes, adapted to the terrain covered, relied on various accessories such as the walking stick, ropes, straw-hat and *cache-poussière* typical of these strolls. The camera delighted in such idiosyncrasies, which sometimes sufficed to define the tourist. Similarly, by reserving specific filmic treatment that used panoramic and close-up shots for certain remarkable elements, it defined the stopover, the halts and legs of an itinerary. And natural curiosities came to the fore: fjords, waterfalls, exemplary vegetation and geological features; cultural curiosities that underline the "others", their way of life and religious gestures; morphological curiosities that set the traveller/spectator on the side of normality.

Sometimes, however, the spectator, immobile in his dark film theatre, finds the experience disappointing:

I was actually expecting, he wrote for instance, to see exotic, curious landscapes, enchanting sites, strange comical customs, native industries, whatever... lakes too, beautiful forests. I saw, [...] a policeman, a bus, people in their Sunday best, a tramway, a station, a hotel, boringly straight avenues, buildings, dirty factories...
(L. Veyssières, "Causerie critique sur les documentaires", Cinéa-Ciné pour tous, No. 18, 1 August 1924, p. 28)

As the tourist film does not explore but rather follows well-trodden paths, it quickly documented the transformation of capital cities, the forward march of mechanisation and the landscape's "globalisation", much to the regret of the spectator nostalgically searching the screen for unchanging worlds, frozen in the singularities so splendidly magnified by the lens of the adventurer-filmmaker, who, during his peregrinations, had successfully hunted down the unusual and strange. The tourist is not an explorer and the camera that is companion to both does not alight on the same objects, does not adopt the same narrative lines.

The program drawn on the collections of the CNC's Archives françaises du film, particularly focuses on those differences that reveal how various writings define ways of being towards the world. From an urban epic (*Etudes sur Paris*) to an expedition diary (*Chez les mangeurs d'hommes*) akin to a fantasized construction of the "other" (it has been said that the end of the film was filmed in the Gaumont studios), we are shown curious and exploratory approaches to space, time and man. As for the maritime travelogue (*L'Amérique australe*) or the transcontinental journey (*L'Ame hindoue*), these remain far-removed from their subject, as they film the infinite and un-crossable distance imposed by a landscape or look that merely flits by and remains incomprehensible.

Béatrice de Pastre, January 2008. Translation: Gill Gladstone

Films

- 18 MP _____ 118
 A Century of Progress _____ 155
 A Kalahari Family:
 Death by Myth _____ 159
 A Political Trilogy _____ 115
 A Room With a View _____ 174
 A Scenic Classic _____ 155
 A Short Film About
 the Indio Nacional _____ 123
 Affinités électives, Les _____ 63
 Afrika Bonus _____ 158
 Agarrando Pueblo _____ 162
 Air dan Romi _____ 115
 Âme hindoue, L' _____ 168
 American Revolution II _____ 91
 Amerika (Newsreel) _____ 86
 Amérique australe, L' _____ 168
 An Indian Durbar _____ 155
 Ang Isla sa Dulo ng Mundo _____ 122
 Apa khabar orang
 kampong _____ 118
 Ariana _____ 136
 Around and Around _____ 158
 As Is _____ 166
 Au pays des Dogons _____ 152
 Au-delà des barreaux _____ 132
 Au pays du Christ _____ 161
 Autohystoria _____ 123
 Axe in the Attic, The _____ 96
 Barcelone ou la mort _____ 17
 Beautiful Japan
 (extraits) _____ 147
 Berlin : Tourist
 Journal, 1988 _____ 158
 Big Durian, The _____ 117
 Bontoc Eulogy _____ 151
 Boro Bodo and the Bromo _____ 155
 Bout de ma raison, Le _____ 135
 Burton Holmes
 Head Hunters _____ 154
 Burton Holmes in
 the Philippines _____ 154
 C'est beau les vacances ! _____ 47
 Cabale des oursins, La _____ 161
 Cannibal Tours _____ 162
 Carta abierta al Dr Atl _____ 152
 Cesta do pravěku _____ 176
 Chamane, son neveu
 et le capitaine, Le _____ 47
 Chambre avec vue _____ 174
 Checkpoint _____ 119
 Chez les mangeurs
 d'hommes _____ 168
 Choses vraies, Les _____ 134
 Ciel dans un jardin, Le _____ 147
 Columbia Revolt
 (Newsreel) _____ 86
 Comment s'en sortir
 sans sortir _____ 63
 Connaissance du Monde
 (Drame psychologique) _____ 150
 Connection, The _____ 77
 Cool World
 (Harlem Story), The _____ 77
 Crete Island _____ 29
 Cross Worlds _____ 150
 Croisade, The _____ 160
 Cruises _____ 150
 Dans l'État du Cachemire _____ 168
 Dans les décombres _____ 35
 Daun di atas bantal _____ 114
 David Holzman's Diary _____ 82
 De jour comme de nuit _____ 133
 Dear Mara, Letters From
 a Trip Through Patagonia _____ 37
 Death in the Land
 of Encantos _____ 107
 Détenu, Le _____ 136
 Dia dos pais _____ 17
- Dirty Pictures
 [Hotel Diaries 7] _____ 19
 Disneyland, mon
 vieux pays natal _____ 149
 Dongeng Kancil
 tentang kemerdekaan _____ 115
 Dust _____ 60
 Ebolusyon ng isang
 pamilyang Pilipino _____ 108
 Elder Blossom _____ 25
 Ellis Island _____ 161
 Empreinte, L' _____ 49
 En croisière _____ 150
 En France _____ 49
 En permanence _____ 51
 Endgame _____ 29
 Études sur Paris _____ 168
 Eux et moi _____ 147
 Evolution of a Filipino
 Family _____ 108
 Facing Forward _____ 165
 Father's Day _____ 17
 Feuille sur un oreiller _____ 114
 Flower Bridge _____ 35
 Fourth Dimension, The _____ 165
 Fragments d'une rencontre :
 travail en cours [extrait] _____ 137
 Fragments d'une rencontre :
 Impasse St Denis _____ 134
 Frammenti elettrici
 4-5 : Asia, Africa _____ 151
 Friday _____ 119
 Frontera infinita, Lav19
 Fronterismo _____ 21
 Fuji _____ 146
 Germination de l'utopie, La _____ 135
 Gharsallah,
 la semence de Dieu _____ 21
 Glorious Exit _____ 23
 God's Sowing _____ 21
 Grass _____ 148
 Gugara _____ 23
 Gwalior, ville de l'Inde
 anglaise _____ 152
 Hollywood _____ 157
 Holunderblüte _____ 25
 Hotel Diaries 1-7 _____ 164
 Hubert Robert, une vie
 heureuse _____ 165
 Île de Robinson Crusoe, L' _____ 153
 Images d'Orient, tourisme
 vandale _____ 151
 In Happy Honolulu _____ 155
 In the Land of the War
 Canoes _____ 148
 Infinite Border, The _____ 19
 Initiation, L' _____ 51
 Invisible City _____ 25
 Isahn _____ 166
 Island at the End of
 the World, The _____ 122
 John Lautner, The Desert
 Hot Springs Motel _____ 27
 Journal intime de David
 Holzman, Le _____ 82
 Joy Ride TM _____ 163
 Juste une odeur _____ 33
 Kagadanan sa banwaan
 ning mga Engkanto _____ 107
 Kamunting _____ 119
 Kancil' Story About
 Independence _____ 115
 Kawai, Garden Island
 of Hawaii _____ 155
 King Kong [1933] _____ 179
 King Kong [2005] _____ 179
 King Kong: A Legend
 Reborn _____ 179
 Kobarweng or "Where
 is your Helicopter ?" _____ 152
 Kredens _____ 27
 Kretos Sala _____ 29
 Lar, O _____ 29
- Last Communist, The _____ 118
 Last Summer
 Won't Happen _____ 95
 Last Tour, The _____ 156
 Layar Sebuah
 trilogi politik _____ 115
 Leaf on a Pillow _____ 114
 Lelaki Komunis Terakhir _____ 118
 Lettre de Natacha Nisic et
 la réponse de Carlos, La _____ 134
 Lettre de Pascal Crantelle et
 la réponse de Quentin, La _____ 134
 Lion's Love [...and Lies] _____ 79
 Listener's Tale _____ 31
 London _____ 157
 Lost _____ 119
 Machine panoptique, La _____ 113
 Mahuzier autour
 du monde, Les _____ 149
 Maicling Pelicula Nañg
 Ysañg Indio Nacional _____ 123
 March Ritt _____ 164
 Marguerite Duras
 à la Petite Roquette _____ 133
 Marrakech _____ 168
 Merely a Smell _____ 33
 Minot, North Dakota _____ 31
 Moi, un voyou _____ 136
 Mon voyage d'hiver _____ 173
 Mona _____ 119
 Monologue de la
 muette, Le _____ 53
 Mont Saint-Michel _____ 140
 Moon, the Sea,
 the Mood, The _____ 150
 Moskva _____ 33
 Moujarad Raiha _____ 33
 München-Berlin
 Wanderung _____ 150
 Murder of Fred
 Hampton, The _____ 93
 My Film, My Family,
 My Nation _____ 115
 My Girlfriend's Wedding _____ 83
 My Son's Wedding
 to my Sister-in-Law _____ 83
 Mystery Train _____ 175
 Nel paese dei colossi
 e dei pigmei _____ 163
 Neuguinea 1904-1906 _____ 163
 New Left Note _____ 94
 Niagara _____ 174
 Night of the Iguana, The _____ 174
 No Comment _____ 65
 No Game (Newsreel) _____ 86
 Nuit de l'iguane, La _____ 174
 O Dreamland _____ 145
 One Step Away _____ 96
 Optimum, les pionniers
 du meilleur des mondes _____ 137
 Pangyau _____ 119
 Pictures from Life's
 other Side _____ 83
 Playing in the Rain _____ 146
 Playtime _____ 176
 Podul de flori _____ 35
 Portrait of a Wedding
 Day [detail] _____ 53
 Portrait of Jason _____ 78
 Première Maison
 du tourisme en France _____ 168
 Prison _____ 134
 Prisons aussi, Les _____ 133
 Prisons courtes
 peines, Les _____ 132
 Prisons de Fresnes
 et de Melun _____ 135
 Prisons l'homme
 et la réforme, Les _____ 132
 Prisons longues
 peines, Les _____ 132
 Promenade en Chine _____ 168
 Qianmen qian _____ 35
- Querida Mara, cartas de un
 viaje por la Patagonia _____ 37
 Robert. Schastlivaya zhizn _____ 165
 Rome is Burning (Portrait
 of Shirley Clarke) _____ 79
 Room 2017 _____ 164
 Safari au Xingu _____ 146
 Sag es mir Dienstag _____ 37
 Salto de Eyipantla _____ 162
 San _____ 39
 Section enfants sauvages _____ 55
 Sentinela _____ 39
 Shestaya chast mira _____ 176
 Sights of Suva _____ 155
 Sirrh [extrait] _____ 137
 Sixième partie
 du monde, La _____ 176
 Sky is my Ceiling, The _____ 158
 Soleil vert _____ 173
 Somewhere 1-6 _____ 147
 Song of Ceylon _____ 166
 Soylent Green _____ 173
 Spržižněni voblou _____ 63
 Ssitkim: talking to the dead _____ 97
 Staub _____ 60
 Summer 68 (Newsreel) _____ 86
 Tell Me On Tuesday _____ 37
 Tentation du paradis, La _____ 64
 Terminal, The _____ 175
 Time of the Locust _____ 95
 Tongues _____ 78
 Total Recall _____ 176
 Tour du monde
 en 80 jours, Le _____ 173
 Tourists, The _____ 164
 Tout l'or du monde _____ 55
 Travelling Amazonia _____ 156
 Travelogue _____ 145
 Travelogues Julian Gromer _____ 153
 Travelogues 1-3 _____ 149
 Trois faces _____ 57
 Tropical Islands _____ 65
 Troublemakers (Newsreel) _____ 86
 Umbrella _____ 39
 Under Construction _____ 65
 Unsere Afrikareise _____ 158
 Vampires de la
 misère, Les _____ 162
 Venise n'existe pas _____ 163
 Via del petrolio, La _____ 61
 Village People Radio Show _____ 118
 Vita come viaggio
 aziendale, La _____ 161
 Voyage au pays
 des vampires _____ 160
 Voyage dans la Préhistoire _____ 176
 Voyage extraordinaire _____ 168
 Voyage-surprise _____ 175
 Vraie vie, La _____ 134
 Vue aérienne _____ 157
 Vues d'Espagne
 en cartes postales _____ 166
 Wadley _____ 41
 Water and Romi _____ 115
 Water Buffalo _____ 57
 White Horse _____ 41
 Winter Soldier _____ 97
 Wollin Paradise _____ 43
 Wollis Paradises _____ 43
 Yippie (Newsreel) _____ 86
 Yu _____ 43
 Zmatek _____ 63
 HORS LES MURS _____ 67

Réalisateurs

Abi Samra, Maher	33
Alk, Howard	90
Anderson, Lindsay	145
Anderson, Michael	173
Antoine, André-Paul	168
Arnold, Robert	145
Asch, Timothy	146
Bakuradze, Bakur	33
Barrère, Igor	135
Basu, Arghya	31
Benoot, Sofie	21
Bertolucci, Bernardo	61
Billon, Yves	146
Bisson, Christophe	41
Bitomsky, Hartmut	60
Bittencourt, Leonardo	17
Boccanfuso, Pierre	47
Bordier, Guillaume	49
Borges Correia, Antonio	29
Bouttet, Sylvain	51
Brabant, Charles	132
Breer Robert	146
Breton, Stéphane	147
Brodsky, Benjamin	147
Brudniak, Angelika	31
Bullot, Érik	57
Buraja, Oksana	29
Burch, Noël	79
Carré, Boris	51
Césarini, Joseph	134
Châtelain, Hélène	133
Chaumel, Alfred	168
Cheng, Xiaoxing	147
Christophe, François	64
Ciulei, Thomas	35
Clarke, Shirley	71
Colomer, Henry	137
Cooper, Merian C.	148
Curtis, Edward G.	148
Dammas, Jacob	27
Decostere, Stefaan	149
De Clippel, Catherine	149
De Jong, Constance	163
De Leo, Maryann	41
Deschamps, Jacques	149
Desgraupes, Pierre	136
Des Pallières, Arnaud	149
Diaby, Olivier	134
Diaz, Lav	107
Didrich, Alex	53
Dieutre, Vincent	173
Doumic Roux, Laurence	55
Draschan, Thomas	158
Drouet, François-Xavier	51
Du, Haibin	39
Dybczak, Andrzej	23
Echeverria, Carlos	37
Fernandez, Philippe	150
Fischinger, Oskar	150
Fitzpatrick, James A.	150
Fleischer, Richard	173
Fontaine, Cécile	150
Fuentes, Marlon	151
García Torres, Mario	152
Gessner, Peter	95
Gianikis, Yervant	151
Gray, Mike	90
Griaule, Marcel	152
Grimonprez, Johan	152
Gromer, Julian	153
Guillermin, John	179
Guio, Idrissa	17
Guzman, Patricio	153
Hathaway, Henry	174
Holmes, Burton	154
Hugonnier, Marine	156
Huston, John	174
Ivory, James	174
Jackson, Peter	179
Jarmusch, Jim	175
Kané, Pascal	137
Karel, William	157
Keiller, Patrick	157
Khaliti, Bouchra	157
Knapp, Hubert	136
Kobald, Christian	160
Kobland, Ken	158
Koepf, Volker	25
Kramer, Keja	158
Krautgasser, Annja	158
Kroske, Gerd	43
Kubelka, Peter	158
Kupershoek, Reinier	164
Laaridhi, Kamel	21
Labarthe, André S.	79
Latou, Etienne	135
Lapoujade, Robert	134
Leduc, Vincent	65
Lefort, René	133
Levine, Saul	94
Lheureux, Christelle	57
Liu, Zhenchen	65
Lugeon, Robert	168
Lumière, Frères	159
Madansky, Cynthia	31
Mamuliya, Dmitry	33
Marshall, John	159
Martin, Raya	121
Martinet, Laetitia	137
Mayolo Carlos	162
Mayrhofer, Philipp	160
McBride, Jim	81
Mercier, Marc	135
Merlhiot, Christian	160
Merz, Kevin	23
Meyer, Matias	41
Meys, Olivier	35
Miller, Bennett	160
Mitrani, Michel	136
Monk, Meredith	161
Moreau Alain	134
Moreau, René	168
Moulet, Luc	161
Muhammad, Amir	117
Mulsant, Abbé	161
Muran, Paolo	161
Murat e Adario, Julia	17
Naglowksi, Jacek	23
Newsreel	85
Nugent, Robert	55
Nugroho, Garin	113
Nunes, Afonso	39
Ofner, Astrid	37
O'Rourke, Dennis	162
Ortega, Fernando	162
Ospina, Luis	162
Ott, Manon	43
Oursler, Tony	163
Perelmuter, Vivianne	64
Pincus, Ed	96
Pirker, Sasha	27
Prévart, Pierre	175
Pöch, Rudolph	163
Pottecher, Frédéric	132
Regaya, Kamel	135
Ricci Lucchi, Angela	152
Ritchie, Claire	159
Rossi, Aurelio	163
Rousseau, Jean-Claude	163
Roy, Jean-Noël	133
Saint, Henri	168
Sangla, Raoul	63
Sauvage, André	168
Schiano, Jean-François	146
Schoedsack, Ernest B.	148
Schorm, Evald	63
Sennett, Mack	164
Sepúlveda, Juan Manuel	19
Serero, Benjamin	49
Sluik, Ron	164
Small, Lucia	96
Smith, John	19
Smits, Rob	164

Sokourov, Alexandre	165
Spielberg, Steven	175
Sylla, Khady	53
Tachin, Éric	55
Tan, Fiona	165
Tan, Pin Pin	25
Tati, Jacques	176
Titayna	168
Toussaint, Anne	126
Trinh T., Minh-Hà	165
Vachek, Karel	63
Van Damme, Charlie	53
Varda, Agnès	79
Velez, Edin	166
Verhoeven, Paul	176
Vertov, Dziga	176
Victor, Renaud	133
Voigner, Marie	65
Winterfilm	97
Wright, Basil	166
Yoo, Soon-Mi	97
Zeman, Karel	176
Zisman, Anna	47

Producteurs
Distributeurs

13 Productions Paris
140, rue de Rivoli 75 001 Paris
T : +33 [0]1 40 26 06 97
F : +33 [0]1 40 26 03 46
13productions@wanadoo.fr

Maher Abi Samra
c/o Ara'a for Research and
Consultancies
Al-Muntada Bldg - 8th Floor
America Street - Clemenceau
Beirut - Liban
T : +96 13916896
maher_abisamra@yahoo.fr -
maher.abisamra@gmail.com

Acmé Films
c/o Catherine De Clippel
declippel@aol.com

Action cinémas
T : +33 [0]1 43 26 70 40
theatredutemplevincent@
hotmail.fr

Agence du court-métrage
2 rue de Tocqueville 75 017 Paris
France
T : +33 [0]1 44 69 26 60
F : +33 [0]1 44 69 26 69
info@agencecm.com

Muzna Al Mazri
Arab Bldg - Australia Street,
Rauouche BEYROUTH- Liban
T : +33 13838046
muznamasri@gmail.com

Aligal Production
21 rue Moreau de Jonnes
35700 Rennes France
T : +33 [0]2 23 20 70 70
www.aligal.com

Amka Film Productions
Via Sole 2 CH - 6942 Suisse
T : +41 91 967 40 76
F : +41 91 967 21 72
www.amka.ch
paolo@amka.ch

Andrej Wajda Master School of
Film Directing sp. z o.o.
ul. Chelmska 21 bud. 24;
00-724 Warsaw- Pologne
T : +48 22 851 10 56
F : +48 22 851 10 57
info@wajdaschool.pl

Robert Arnold
Department of Film & Television
College of Communication
Boston University
640 Commonwealth Avenue
Boston,
MA 02215 704 Commonwealth
Ave, 404D
T : +1 (617) 353-7735
F : +1 (617) 353-1084
rfarnold@bu.edu

Arte France
8 rue Marceau 92785
Issy les Moulineaux Cédex 9
France
T : +33 [0]1 55 00 77 77
F : +33 [0]1 55 00 74 04
www.arte.tv

Association Frères Lumière
afl@institut-lumiere.org

Athénaise
2 quater, place du Gal De Gaulle
93100 Monteuil France
T : +33 [0]1 41 72 02 75
athenaises@aol.com

Avenue B Productions
7 bis rue Geoffroy Marie -
Impasse de la Boule Rouge
75009 Paris - France
T : +33 [0]1 48 00 02 35
F : +33 [0]1 48 00 03 80
www.avenueprod.com

Axolote Cine / Matías Meyer
Tehuantepec 121-6 cp 06760
México D.F.- Mexique
T : +52 55 5564 7676
wadleythemovie@gmail.com
www.axolotecine.com

The Benjamin Brodsky Moving
Pictures Company
c/o Human Studies
Film Archives/National
Anthropological Archives
Smithsonian Institution
T : +1 301 238 13 15
njokud@si.edu

Julian Gromer Travelogues
c/o University of Iowa Libraries
Special Collections
juli-williams@uiowa.edu

Bac Films
88 rue de la Folie Méricourt
75 011 Paris France
T / F : +33 [0]1 53 53 52 52
www.bacfilms.com

Sofie Benoot
Groenepoortdreef 30
8200 Brugge Belgique
T : +32 5 072 01 84
sofiebenoot@yahoo.co.uk

Guillaume Bordier
168 A.r. de Périole 31500 Toulouse
France
T : +33 [0]5 61 63 76 79
bordier@gmail.com

Antonio Borges Correia
Passeio das Garças Lote 43701
Bloco 3b, 2^a 1990-395 Lisboa
Portugal
T : +351 21 874534
antonio.borges.correia@gmail.com

The Burton Holmes Historical
Collection
c/o Genoa Caldwell, Archivist
bhbc2@aol.com

Capricci Films
27, rue Adolphe Moitié
44000 Nantes France
T : +33 (0)2 40 89 20 59
F : +33 (0)2 40 20 44 59
contact@capricci.fr

CBA - Centre de l'Audivisuel
à Bruxelles
19f, avenue des Arts
1000 Bruxelles Belgique
T : +32 2 227 2230
F : +32 2 227 2239
cba@skynet.be

Centrala Sp. Z.o.o
Ul. Nadrzeczna 42/44 m.3
42-200 Czestochowa Pologne
T : +48 697 99 16 39
centrala@centralafilms.pl

Ciné-On / Christian Roux
27 ter rue du progrès
93 100 Montreuil sous Bois
T : +33 (0)1 48 51 32 87
www.cine-on.com

Ciné-Tamaris
88 rue Daguerre 75 014 Paris
France
T : +33 (0) 1 43 22 66 00
F : +33 (0) 1 43 21 75 00
cine-tamaris@wanadoo.fr

Cineteca Nazionale - CSC
Diffusione Culturale
T : +39 (06) 72294316
diffusione.culturale@csc-
cinematografia.it

Ciulei Films / Thomas Ciulei
Str. Arghezi, nr. 14
020945 Bucharest Roumanie
T : +40 21 316 80 79
F : +40 21 316 80 79
info@ciuleifilms.com

CNEX Foundation Limited
No 1. Xilou Hutong, Yongcheng
Street, Dongcheng District
Beijing 100007 P.R. Chine
T : +86-1391 018 6621
F : +86-10-6407 3571
ben@cnex.org.cn

CQFD
69, rue Jules Watteuw
59100 Roubaix France
T : +33 (0)3 20 81 02 14
F : +33 (0)3 20 45 18 11
programmation.cqfd@nordnet.fr
cqfdist@nordnet.fr

Da Huang Pictures
118A, Jalan Sultan Abdul Samad
off Jalan Tun Sambanthan
50470 Kuala Lumpur Malaisie
T : +60 3 2273 9496
F : +60 3 2274 9496
www.dahuangpictures.com

Deckert Distribution
Marienplatz 1 D-04130 Leipzig
Allemagne
T : +49 (0) 341 215 66 38
F : +49 (0) 341 215 66 39
info@deckert-distribution.com
www.deckert-distribution.com

Dess Image et Société
Université d'Evry
2 rue du Facteur Cheval
91025 Evry Cedex France
T : +33 (0)1 69 47 82 64
image-societe@univ-evry.fr

Documentary
Educational Resources
101 Morse Street
Watertown, MA 02472
T : +1 617 926 0491
brittany@der.org

Dublin Films
5 bis rue Gabriel Péri
92120 Montrouge France
dublinfilms@yahoo.fr

DTVD
545 E 12St 2b 10009 New York
Etats-Unis
T : +1 212-674-7839
mardeleo@aol.com

Carlos Echeverria
Calle Talcahuano 282
1828 Banfield, Provincia
de Buenos Aires Argentine
T : +54 11 4248 0556
docu40@hotmail.com

Carlotta Films
8 Bd Montmartre 75009 Paris
France
T : +33 (0)1 42 24 14 04
F : +33 (0)1 42 24 16 78
www.carlottafilms.com

Electronic Arts Intermix
535 West 22nd Street, 5th Floor
New York, NY 10011
www.eai.org - info@eai.org

ED Distribution
52 rue de Montreuil 75011 Paris
France
T : +33 (0)1 43 48 61 49
F : +33 (0)1 43 48 62 73
eddist@club-internet.fr

Europe Images International
- M5
24 quai Alphonse le Gallo
92513 Boulogne Cedex
T : +33 (0)1 40 74 76 76
F : +33 (0)1 40 74 76 79
www.europeimages.com

Facets Multi-Media
1517 West Fullerton Avenue
Chicago IL 60614 Etats-Unis
www.facets.org

Les Films de Mon Oncle
7 bis avenue de Saint-Mandé
75012 Paris France
T : +33 (0)1 43 45 89 06
F : +33 (0)1 43 42 52 19
www.tatville.com

Les Films d'Ici
62, boulevard Davout 75020 Paris
France
T : +33 (0)1 44 52 23 33
F : +33 (0)1 44 52 23 24
www.lesfilmsdici.fr

Films sans Frontières
Bld Sébastopol 75003 Paris
T : +33 (0)1 42 770 124
F : +33 (0)1 42 774 266
info@films-sans-frontieres.fr

First Run/ Icarus Films
32 court Street, 21st Floor
Brooklyn - NY 11201 Etats-Unis
T : +1 718 488 8900
F : +1 718 488 8642
www.frif.com

Marlon Fuentes
630 N. Tustin Ave. #576 Orange,
CA 92867 Etats-Unis
marlonfuentes@hotmail.com

Gaumont Archive
24 rue du Docteur Bauer
93400 Saint Ouen- France
T : +33 (0)1 49 48 04 84
www.gaumontpathearchives.com

Gédéon programmes
155 rue de Charonne 75011 Paris
France
T : +33 (0)1 55 25 59 64
F : +33 (0)1 55 25 59 03
www.gedeonprogrammes.com

Peter Gessner
131 Peralta Avenue
CA 94 110 San Francisco
Etats-Unis
http://www.petergessner.com

Yervant Gianikian Angela Ricci
Lucchi
Via Lazzaro Palazzi 19
20124 Milano Italie
gkianlucchi@libero.it

Goldcrest Films International
Limited
www.goldcrestfilms.com

Les Grands Films classiques
49 avenue Théophile Gautier
75 016 Paris France
T : +33 (0)1 45 24 43 24
F : +33 (0)1 45 25 49 73
grands.films.classiques@
wanadoo.fr

Gsara / Disc
Distribution - Médiathèque
26, r. du marteau 1210 Bruxelles
Belgique
T : +32 2 250 13 10
F : +32 2 218 58 85
www.gsara.be
distribution.disc@gsara.be

Graniza Denmark
Flensborggade 34, 2.tv
DK-1669 Copenhagen V
Danemark
T : +45 6133 5117
www.graniza.com

Heure exquise !
Maison Folie Fort de Mons,
rue de Normandie
59370 Mons en Baroeul
France
T : +33 (0)3 20 432 432
F : +33 (0)3 20 432 433
contact@exquise.org

Marine Hugonnier
c/o Max Wigram Gallery
43b Mitchell Street
EC1V 3QD London
Grande-Bretagne
T : +44 20 7689 0429
info@maxwigram.com

Human Studies Film Archives /
National Anthropological
Archives / Smithsonian Institution
/ Museum Support Center
4210 Silver Hill Rd
Suitland, Maryland 20746
T : +1 301 238 1315
F : +1 301 238 2883

Ideale Audience
6 r. de l'Agent Bailly 75009 Paris
France
T : +33 (0)1 53 20 14 00
F : +33 (0)1 53 20 14 01
www.ideale-audience.com

Imcine
Insurgentes Sur 674, 2nd Floor,
Del Valle 03100 Mexico City
Mexico
RFC: IMC8303256B0
T : +5255 54485345
F : +5255 54485380
difuinte@imcine.gob.mx
www.imcine.gob.mx

INA
83 rue de Patay 75013 Paris
T : +33 (0)1 44 23 11 28
srichard@ina.fr

Jan Mot
190 rue Antoine Dansaertstraat
B - 1000 Bruxelles
www.janmot.com

JBA Production
52 rue Charlot 75003 Paris
France
T : +33 (0)1 48 04 84 60
F : +33 (0)1 42 76 09 67
www.jbaproduction.com

Jour J Productions
11 rue Dorian 75012 Paris
France
contact@jourjproductions.com

Ken Kobland Films
306 Bowery 10012 New York
Etats-Unis
T : +1 212 674-7908
F : +1 212 674-7908
vonkob@mindspring.com

Keja Kramer
14 rue Michel Chasles
75012 Paris France
flamchen@hotmail.com

Library of
Congress, Broadcasting and
Recorded Sound Division,
Moving Image Section
mima@loc.gov

- Lieux Fictifs
Friche la Belle de Mai
13003 Marseille
T : +33 (0)4 95 04 96 37
F : +33 (0)4 91 11 04 72
contact@lieuxfictifs.org
www.lieuxfictifs.org
- Light Cone
41bis quai de Loire 75019 Paris
T : +33 (0)1 46 59 01 53
F : +33 (0)1 46 59 03 12
www.lightcone.org
lightcone@lightcone.org
- Lissong Gallery
52-54 & 29 Bell Street
London NW1 5DA - Angleterre
T : +44 207 535 7356
www.lissongallery.com
- Lobster Films
13, rue Lacharrière 75011 Paris
France
T : +33 (0)1 43 38 69 69
F : +33 (0)1 43 38 44 11
lobster@lobsterfilms.com
http://www.lobsterfilms.com
- Lux
18 Shacklewell Lane
London E8 2EZ 3rd Floor
Angleterre
T : +44 207 503 3980
www.lux.org.uk
- Madangel
255 Carlton Ave. no. 3
11205 BROOKLYN, NY Etats-Unis
T : +1 718 852 291 7
cmad@pipeline.com
- Raya Martin
37 Toribio St., BF Homes
Parañaque City 1720 Philippines
rayamartin@gmail.com
- Master 2 Image & Société
Université d'Evry Val d'Essonne
2 rue du Facteur Cheval
91000 Evry
T : +33 (0)1 69 47 82 64
F : +33 (0)1 69 91 14 23
image-societe@univ-evry.fr
- Merchant Ivory Productions
www.merchantivory.com
- Millarium Zero Films
P.O. Box 128
Harrington Park, New Jersey
07640 Etats-Unis
T : +1 201 767 3117
winterfilm@aol.com
- Bennett Miller
www.lionsgatefilms.com
- Národní filmový archiv
Malešická 12, 130 00 Praha 3
République Tchèque
T : +420 2 7177 0500
F : +420 2 7177 0501
nfa@nfa.cz
www.nfa.cz
- Newsreel Films
Roz Payne Archives
P.O. Box 164
Richmond, Vermont 05477
Etats-Unis
T : +1 802 434 3172
www.newsreel.us
- Orapronobis Filmes
Rua Seritinga 49
apart.o 200, Bairro Ipiranga
CEP: 31140-620 - Belo Horizonte
Minas Gerais - Brésil
T : + 55 31 8805 8112
avn@duol.com.br
- Luis Ospina
luisospin@hotmail.com
- Manon Ott
2 r. Quincampoix 75004 Paris
France
T : +33 (0)1 48 04 53 52
manon@
lesyeuxdanslemonde.org
- Paramount Pictures France
www.paramountpictures.fr
- Pierrot e La Rosa
Via San Pier Tommaso, 18
40139 Bologna Italie
T : +39 051 6241034
F : +39 051 6241034
pierrotelarosa@infinito.it
- Pincus and Small Films
111 Pincus Road
Roxbury, Vermont 05669
Etats-Unis
T : +1 802 485 8428
F : +1 802 485 8429
www.pincusandsmallfilms.com
- Point Du Jour
70, r. Jean Bleuzen 92170 Vanves
T : +33 (0)1 58 04 15 77
F : +33 (0)1 58 04 15 59
www.pointdujour.fr
- Point Pictures
51 Kent Road Nr. 02-27
Singapour 210051.
T : +65 9851 5227,
pptan@northwestern.edu
- Produksyong Sine Olivia
11A Mirasol Townhomes, Mirasol
Street, Cubao 1109 Quezon City
Philippines
- Realistfilm
Linienstr.73 10119 Berlin
Allemagne
T : +49 30 927 82 13
realistfilm@t-online.de
- Salvador-D Company
Bolshoy Karetny pereulok, 7
Moscow, Russia 127051
T : + 7 495 699 3290
F : + 7 495 699 1465
julia@salvador-d.ru
- Sciapode
16, rue Bleue 75009 Paris
France
T : +33 (0)1 78 34 25 25
info@sciapode.net
- Seasongray
6/3 Ekdalia Road
700019 Kolkata- Inde
T : +91 033 6535 7969
seasongray@yahoo.com
- Second Run DVD (Londres)
mehelli.modi@
secondrundvd.com
www.secondrundvd.com
- Set Film Workshop
Jl. Sinabung No 4-B Kebayoran
Baru Jakarta Selatan
Indonesia 12120
T : +62 (21) 72799227
F : +62 (21) 7229638
set@indo.net.id
- Simbad films
132 avenue du Pdt Wilson
93210 La Plaine Saint Denis
France
T : +33 (0)1 57 42 90 58
valentinebortot@
simbadfilms.com
- Sixpackfilm
Neubaugasse 45/13
P.O.Box 197 A-1071 Wien
Autriche
T : +43 1 526 09 90 12
office@sixpackfilm.com
- John Smith
164 Richmond Road
Dalston London E8 3HN
Angleterre
js@leytonimage.demon.co.uk
- Société Française
d'Anthropologie Visuelle
UPJV - Chemin du Thil
80025 Amiens cedex 1
T : +33 (0)3 22 82 73 98
sfav@u-picardie.fr
- Submarine
Rapenburgerstraat 109
1011 VL Amsterdam Pays Bas
T : +31 20 330 1226
info@submarine.nl
www.submarine.nl
- Superlux
129, rue du Fbg St Martin
75010 Paris
T : +33 (0)6 60 20 25 02
superluxfilms@free.fr
- Studija 2000 / Studio 2000
Nemencines pl. 4-212
2016 Vilnius Lituanie
T : +370 5 2768 909
F : +370 5 2483 690
studija2000@takas.lt
- Swashbuckler Films
10, passage Daunay
75018 Paris - France
T : +33 (0)1 42 26 14 48
tisebast@voila.fr
- Taiga Filmes
Rua São João Batista, 86A casa 5
Botafogo - Rio de Janeiro - RJ
Brésil
T : +55 21 2537 0651
www.taigafilmes.com
- Tamasa Distribution
122 rue La Boétie
75 008 Paris France
T : +33 (0)1 43 59 01 01
F : +33 (0)1 43 59 64 41
www.tamasadiffusion.com
- Paul Tañedo
www.ebolusyon.com
- Technisches Museum Wien
www.mediathek.ac.at
- Third Home Films
2 avenue de la Porte Brunet
75019 Paris
asegovia13@hotmail.com
- Trans Europe Film
4 Cité Paradis 75010 Paris
France
T : +33 (0)1 53 24 16 00
F : +33 (0)1 53 24 16 01
www.transeuropefilm.com
- University of Iowa Libraries,
Special Collections
juli-williams@uiowa.edu
- Soon-Mi Yoo
249 Mather Street
NY 13203 Syracuse Etats-Unis
yellowearth@yahoo.com
- Vineta Film
Elisabethweg 6a
13187 Berlin
Allemagne
T : +49 30 486 38 966
vinetafilm@t-online.de
- Warner Cinema France
115-123, avenue Charles de
Gaulle
92525 Neuilly sur Seine
France
T : +33 (0)1 72 25 00 00
F : +33 (0)1 72 25 11 21
www.warnerbros.fr
- Les Yeux de l'Ouïe
lesyeuxdelouie@free.fr
- Zadig productions
70 rue Amelot
75011 Paris
France
T : +33 (0)1 58 30 80 10
F : +33 (0)1 58 30 68 69
zadigprod@wanadoo.fr
- Zarafa Films
29, rue Méhul 93500 Pantin
France
T : +33 (0)1 74 73 40 50
F : +33 (0)1 48 43 66 06
zarafa@wanadoo.fr
www.zarafa-films.com
- Zipporah Films
1 Richdale Avenue Unit # 4
MA 02140 Cambridge
Etats-Unis
T : +1 617 576 3603
F : +1 617 864 8006
info@zipporah.com