

CINÉMA DU RÉEL



**FESTIVAL INTERNATIONAL
DE FILMS DOCUMENTAIRES**
24 MARS - 5 AVRIL 2011

CINÉMA DU RÉEL

CNRS images /
Comité du film ethnographique
www.cinemadureel.org

Bibliothèque
Centre publique d'information
Pompidou

Cinéma du réel 2011

Avec le concours de

CNRS Images média
Comité de film
ethnographique

Partenaires



Ministère de la culture
et de la communication



CNC - Centre national
de la cinématographie



L'Académie



Région
Ile-de-France



Ville de Paris
Mission cinéma



Procirep Société des producteurs
de cinéma et de télévision



Scam - Société civile
des auteurs multimédia



Sacem



Institut français



Fondation Joris Ivens

Avec le soutien de



Arte



France Télévisions



Centre Wallonie-Bruxelles



MK2



Forum des Images



Ambassade de France
en Chine



Ambassade de France aux
Etats-Unis d'Amérique



Ambassade de France
en Russie



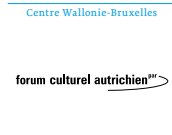
FONDATION CALOUSTE GULBENKIAN



German Films



Goethe Institut



Forum Culturel
Autrichien



Institut Cervantes
Paris



Institut Culturel italien



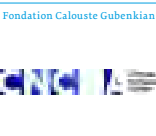
Institut Culturel roumain



Swiss films



Wallonie-Bruxelles
International



Archives françaises du film



Vectracom

Avec la participation de



Acrif - Association des Cinémas
de Recherche d'Ile-de-France



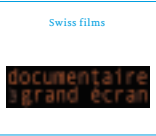
Addoc



CIP - Cinémas
Indépendants Parisiens



Docnet.fr



Documentaire sur grand écran



Sofitragage.com



Aéroports de Paris

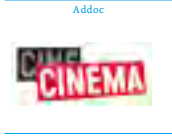
Partenaires média



UniversCiné.com



France Culture



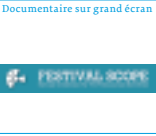
CineCinéma



Evene.fr



Télérama



Festivaloscope



Critikat.com



Fluctuat.net



Positif



Écran total



L'Histoire



3 couleurs



Chronicart



Bellefaye

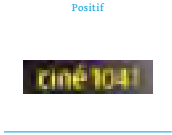


Aujourd'hui.fr Paris étudiant

Lieux associés



centre
musical
Barbara
Fleury Goutte d'Or
Établissement de la Ville de Paris



Ciné 104 - Pantin, 93



Cinéma Louis Daquin



Cinéma L'Ecran - Saint-Denis, 93



L'Étoile
La Courneuve, 93



Le Blanc Mesnil, 93



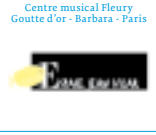
Ecole nationale supérieure des
beaux-arts de Paris



Ecole nationale supérieure
d'architecture de Paris-La Villette



Espace 1789
Saint Ouen, 93



Cinéma Jean Vilar
Arcueil, 94



Espace Khiasma
Les Lilas, 93



L'Eclat / Villa Arson - Nice



Le Fresnoy - Tourcoing



Magic Cinéma - Bobigny, 93



Maison des Métallos - Paris



Théâtre André Malraux
Chevilly-Larue, 94



Théâtre Cinéma Paul Éluard
Choisy-le-Roi, 94

Cinéma du réel remercie tout particulièrement

ACRIF, Quentin Meyer,
Didier Kiner, Nicolas
Chaudagne, Natacha Junot
Accademia dell'Immagine,
Alessia Moretti
Acse, Catherine de Luca
Adoc
Aéroports de Paris,
Stéphanie Arnoux-Couderc
ALBA, Marina Garde
Ambassade de France aux
États-Unis d'Amérique,
Muriel Guidoni, Nathalie
Charles, Delphine Selles-
Alvarez
Ambassade de France en
Chine, Olivier Delpoux
Ambassade de France en
Russie, Katia Grollet
Ancor, Jean-Paul Musso
Anthology Film Archives,
Andrew Lampert, Jed
Rapfogel
Archives françaises du film,
Eric Le Roy, Fereidou
Mahbouh
Arte Editions, Marie-
Laure Lesage, Adrienne
Fréjaccques, Henriette Souk
Arte France, Unité
Documentaires, Pierrette
Ominetti
Bob's Food etc., Amaury de
Veyrac, Marc Grossman
Canyon Cinema, Dominic
Angerame
Carlotta Films, Inès Delvaux
CBA Centre Bruxellois de
l'Audiovisuel
Centre Culturel Caluste
Gulbekian, Jasmin Uhlig
Centre national du cinéma
et de l'image animée (CNC),
Anne Cochard, Hélène
Raymond
CinéCinéma, Bruno
Deloye, Maryline Gaillard,
Sonia Lukic, Anastasia
Malinovskaya
Cinematek, Gabrielle Claes,
Jean-Paul Dorchain
Cinéma-thèque Française,
Serge Toubiana, Sylvie
Vallon, Catherine Hulin,
Fred Savioz
CIP, François Béverini,
Isabelle Laboulbène, Anne
Bargain
The Conner Family Trust,
Michelle Silva
Credif coopératif, Anne-
Sophie Arnaud
Délégation générale et
Centre Wallonie-Bruxelles
à Paris, Christian
Bourgeois, Louis Hélot
Doucort, Pierre-Alexis
Chevit
Documentaire sur grand
écran, Annick Peigné-Giuly,
Hélène Coppe, Laurence
Conan

Ecole Supérieure des Beaux
Arts de Tours, Denis Jourdin
Editions Montparnasse,
Vianney Delourme
Ensaama, Marie-Josée
Masconi, Mariette Dupont,
Carole Appert, Etienne
Minet et les étudiants de
DSAA1 en section de
Communication Visuelle
Festival del Film Locarno,
Olivier Pere, Alexandra
Werner
Filmair, Alexandra Vallez
Filmer la musique, Olivier
Forest, Marilyn Goussier
The Film-Makers'
Cooperative, MM Serra
Fipa, Jean-Michel Aussel
Fondation Européenne Joris
Ivens, André Stufkens
Fondation Henri Cartier-
Bresson, Aude Raimbaull
Forum Culturel Autrichien,
Susanne Keppler-
Schlesinger
Forum des images, Laurence
Hersberg, Alain Esmyer,
Marianne Romeur, Jean-
Yves de Lépinay
France Télévisions,
Yves Roland, Philippe
Vilamitjana
German Films, Julia Basler
Goethe Institut - Paris,
Gisela Rueb
Goethe Institut - Yaoundé,
Irene Bork
Harvard Film Archive, Mark
Johnson
International Center of
Photography, Erin Barnett,
Claartje Van Dijk
Illuminations Films, Simon
Field
L'Instant culinaire, François
Futlan, Laurent Corplet
Institut Cervantes, Raquel
Caleya
Institut culturel italien,
Rossana Rummo, Irene
Marta
Institut culturel roumain
à Paris, Katia Danila,
Madalina Tureata
Institut français, Valérie
Mouroux, Anne-Catherine
Louvet
Ircam, Claire Marquet
Iskra, Lena Fraenkell,
Viviane Aquili
La Java, Christine Picon
Light Cone, Christophe
Bichon, Emmanuel Lefrant
LUX, Mike Sperlinger
Lycée Henri Bergson, Alain
Anton, Sylvie Ceyrolle
Lycée Sophie Germain,
Michel Vaudry, Alain
Letaoulat
Mairie de Paris, Michel
Gomez, Maud Vaintrub-
Clamon
Marceline Loridan-Ivens
Ministère de la Culture
et de la communication

- Direction générale des
médias et des industries
techniques - Service du livre,
René Phalippou
Ministère de la Culture
et de la communication
- Direction générale des
patrimoines - Département
de DSAA1 en section de
de la politique scientifique,
Christiane Hottin, Laurella
Rincon
MK2, Bertrand Roger,
Caroline Leseur, et l'équipe
du MK2 Beaubourg
MoMA, Kitty Cleary
Peder Lund, Stine Arnet
Procirep, la commission
Télévision, Idzard Van der
Puy, Elvira Albert
RED, Réseau d'échange et
d'expérimentation pour
la diffusion du cinéma
documentaire
Région Ile-de-France,
Olivier Bruand
Sacem, Bernard Miyet,
Claude Lemese, Olivier
Bernard, Aline Jelen,
Scam, Guy Seligmann,
Hervé Roy, Sylvain
Gagant, Eve-Marie Cloquet,
Véronique Blanchard,
Martine Dautcourt
Softimage, Fabian Teruggi
Swing-Up, Gilles Seemann
Swiss Films, Peter da Rin,
Sylvain Vaucher
Transpacam, Olivier
Oudart, Olivier
Quennesson
Université de Provence,
Pascal Cesaro, Baudouin
Koenig, Guy Lambert,
Vectracom, Bruno Buttre
Viennale, Katja
Wiederspahn
Wallonie Bruxelles
International, Anne Lenoir,
Emmanuelle Lambert

Les partenaires « hors les murs »

Centre de la Fosse aux
graises à Bagnolet, Angela
Gaulouhen
Centre musical Fleury
Goutte d'or Barbara, Giulia
de Vecchi et Aurélie Hugnet
Centre Social Balzac,
Boubacar N'Diaye
Centre Solidarité Formation
Médiation de Clichy,
Dominique Mortreux,
Sophie Lamotte
Ciné 104 Pantin, Arlène
Groffe
Cinéma Jacques Tati à
Tremblay en France, Luigi
Magri
Cinéma Jean Villar à
Arcueil, Dominique
Moussard
Cinéma L'Écran à Saint-
Denis, Carine Quiclet
Cinéma Louis Daquin au
Blanc Mesnil, Corentin
Bichet, Marilyn Lours
Chinois-Paul Eluard à
Choisy-le-Roi, Cécile Marie,
Gérard Gendreau
Ecole Nationale Supérieure
d'Architecture de Paris La
Villette, Anne Philippe
Ecole Nationale Supérieure
des Beaux-Arts de Paris,
Martine Markovits
Espace 1789 à Saint-Ouen,
Denis Vemcels
Espace Khiasma aux Lilas,
Olivier Marboeuf
L'Étoile à la Courneuve,
Malika Chaghall
Le Fresnoy, François
Bonenfant
Institut Cervantes, Raquel
Caleya
Institut culturel Italien,
Irene Marta
L'Eclat Villa Arson, Estelle
Macé
Magic Cinéma à Bobigny,
Dominique Bac, Julie
Duthilleul, Virginie
Pouchard
Maison des Métallos,
Philippe Mourrat, Christine
Chalas, Ophélie Deschamps
Office Municipal de la
jeunesse d'Aubervilliers,
Camille Wintrebert

France Culture, Olivier
Poivre d'Arvor, Sandrine
Trainer, Gaëlle Michel
L'Histoire, Séverine Kinel,
Carole Rouaud
Postif, Axel de Velp,
Baptiste Levoir
Télérama, Caroline Gouin,
Véronique Viner-Fleche
Tros couleurs, Amélie
Leseur
UniversCiné.com, Bruno
Atlas, Harriet Seegmüller

Théâtre André Malraux à
Chevilly-Larue, Caroline
Parc

Mesdames

Odile Allard
Carole Amiel
Sylvie Astruc
Nurith Aviv
Brigitte Avot
Jean-Benoît
Yio Barrada
Sandrine Berri
Manette Bertin
Catherine Biziern
Marilyn Brakhage
Albertina Carri
Teresa Castro
Caroline Champetier
Claire Chidricer
Eve-Marie Cloquet
Clélia Cohen
Isabelle Daire
Florence Dauman
Christyelle Desmarziers
Katelle Djian
Elise Domesch
Agathe Dreyfuss
Daniela Elstner
Françoise Foucault
Martine Franck Cartier-
Bresson
Isabelle Gattiker
Aurélia Georges
Véronique Godard
Ana Hatherly
Nicole Higelin
Esther Hoffenberg
Nicole Huffman
Florence Frazier
Birgit Kadelitz
Valérie Lalonde
Catherine Libert
Sylvie Lindeperg
Perle Mohl
Verena Paravel
Pascale Paulat
Jennifer Rivoire
Jocelyne Saab
Audrey Sanchez
Silke Schmickl
Inger Servolin
Sara Thelle
Natacha Thiéry
Florence Tissot
Barbara Ulrich
Vanina Vignal
Lucie Vigo
Doris Weitzel
Annette Wierwoka
Hala Abdallah Yacoub
Eugénie Zvonkina

Messieurs

Luis Alves de Matos
Ziad Antar
Adriano Arai
Jacques Aumont
Simon Backès
Antoine Barraud
Raphaël Bassan
Jean-Pierre Beauviala
Cyril Beghin

Raymond Bellour
Mehdi Benallah
Jordan Benke
Alain Bergala
Renato Berta
Samuel Bréan
Emile Breton
Serge Bromberg
Ken Brown
Danys Bruyère
Fredy Buache
Fred Camper
Xavier Carniaux
Alain Carou
Ronald Chamah
Serge Chauvin
Balthazar Clémenti
Robert Coale
Bob Connolly
René Daazer
Arnaud de Mezamat
Philippe Delvosale
Vincent Djeure
Bob Drew
Stephane du Mesnilodt
Bernard Eizenschitz
Jean-Michel Froidon
Claude Fusée
Xavier Garcia Bardón
Enrico Ghezzi
François Golestan
Romain Goupil
Claude Guisard
Marcel Hanoun
Régis Hébraud
Tom Hurwitz
Alfredo Jar
Martin Kärber
Lech Kowalski
André S. Labarthe
Rami Lainé
André Lampert
Yann Lardeau
Eric Le Roy
Richard Leacock
Bois Lehman
Joachim Lepastier
Pierre Lhomme
Jacques Lourcelles
Marcel Lozinski
Tim Lucas
Frédéric Maire
Chris Marker
Bernard Martinand
Jonas Mekas
Luc Moullet
Michel Mourlet
Carlos Muguro
Phill Niblock
Benn Northover
Thierry Nouel
Marc Ophüls
Thomas Ordonneau
André Pâquet
Laurent Pellé
Don Allan et Frazer
Pennebaker
Tanguy Perron
Sébastien Pesce
Nicolas Philibert
Jean-Pierre Prieur
Nicolas Provost
Michael Robert-Gonçalves
Jonathan Rosenbaum
Gianfranco Rosi
Federico Rossin

Marc-Antoine Roudil
Juan Salas
Barbet Schroeder
Martin Scorsese
Philippe Simon
Louis Skorecki
J.P. Sniadecki
Lionel Soukatz
Brad Stevens
Fabrizio Terranova
Roger Tilson
Andrei Ujica
Peter Von Bagh
Haskell Wexler
Zhang Yaxuan
Rikun Zhun

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

Liste des membres de l'Association Membres d'honneur

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

Membres fondateurs

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

Membres de droit

Philippe Bélaïev, directeur
général des patrimoines du
Ministère de la culture et de
la communication
Eric Garandeau, président
du Centre national du
cinéma et de l'image animée
Bertrand Delanoë, maire de
la Ville de Paris
Laurence Franceschini,
directrice générale des
médias et des industries
culturelles du Ministère

de la culture et de la
communication
Remi Frenetz, directeur
général de l'Acse
Jean-Paul Huchon, président
de la région Ile-de-France
Alain Seban, président du
Centre Pompidou
Guy Seligmann, président
de la Scam
Alain Sussfeld, président de
la Procirep

Membres actifs à titre personnel

Valérie Abitia
Thierry Augé
Nurith Aviv
Bernard Baisat
Jean-Marie Barbe
Jean-Louis Berdot
Agathe Berman
Jacques Bidou
Catherine Biziern
Marie-Cécile Blanc-Paes
Christiane Blangonnet
Claudine Bories
Dominique Bourgeois
Cyril Brody
François Caillat
Christine Camdessus
Xavier Carniaux
Patrick Chagnard
Eve-Marie Cloquet
Richard Collas
Jean-Louis Comolli
Gérald Copans
Alexandre Cornu
Didier Cros
Marielle Delorme
Raymond Depardon
Jacques Deschamps
Bernard Dubois
Marie-Pierre Duhamel-
Müller
Christian Franchet
d'Espérye
Denis Freyd
Thierry Garrel
Izza Genini
Evelyne Georges
Véronique Godard
Sophie Goupil
Dominique Goss
Claude Guisard
Laurent Guzman
Esther Herszberg
Frederick Hoffenberg
Catherine Humbolt
Yves Jaigu
Martine Kaufmann
Catherine Lamour
Bernard Latajiet
Pascal Leclercq
Hugues Le Paige
Pierre-Oscar Lévy
Georges Luneau
Marco Müller
Christian Oddos
Jean-Luc Ormières
Mariana Otero
Casar Passan
Rithy Panh
Jean-Loup Passek

Nicolas Philibert
Risto-Mikaël Pitkanen
Solange Poulet
Jérôme Prieur
Marie-Kuo Quiquemelle
Paul Rozenberg
Abraham Segal
Godfried Talboom
Christian Tison
Bertrand Van Effenterre
Josée Van Effenterre
André Van In
Jacqueline Veuve
Patrick Winocour

Membres actifs au titre de leur institution

Jean-Michel Arnold, CICT
Paschal Brunier, A.D.A.V.
Patrick Bazin, Bibliothèque
publique d'information
Françoise Foucault, Festival
Jean Rouch
Michel Gomez, Mission
cinéma, Mairie de Paris
Nicolas Georges, Direction
générale des médias et
des industries culturelles,
Ministère de la culture et de
la communication
Christian Hottin, Mission
ethnologique, Ministère
de la culture et de la
communication
Olivier Bruand, Région Ile
de France
Javier Packer y Comyn,
Cinéma du réel
Marianne Palesse, Images
en Bibliothèques
Annick Peigné-Giuly,
Documentaire sur Grand
Écran
Michèle Soulignac,
Périphérie

Conseil d'administration

Agathe Berman
Xavier Carniaux
Thierry Garrel
Véronique Godard
Michel Gomez
Sophie Goupil
Patrick Bazin
Claude Guisard
Esther Hoffenberg
Martine Kaufmann
Hugues Le Paige
Christian Hottin
Javier Packer y Comyn
Paul Rozenberg
Abraham Segal
Alain Seban
Guy Seligmann
Michèle Soulignac
Patrick Winocour

Chaque nouvelle édition du *Cinéma du réel* apparaît être l'occasion de réaffirmer l'exigence et l'audace qui ont fait la réputation du festival, devenu une référence incontournable en matière de cinéma documentaire.

Le programme de cette année ne déroge pas à la règle, tout entier dévolu à la célébration des marges, des coulisses et des soubassements : questionnement sans cesse renouvelé, à travers la sélection, des fondements éthiques du documentaire ; redécouverte d'une tradition contestataire du documentaire américain, attachée au dévoilement des processus d'exclusion ; panorama des formes poétiques d'expérimentation visuelle ; attention portée au fait technique et à l'incidence des contraintes matérielles sur les voies empruntées par la création ; incursion, enfin, dans le hors-scène de la performance musicale.

Les classifications usuelles se trouvent dès lors neutralisées, comme rendues inopérantes. Documentaire et fiction, création et information, télévision et cinéma, prose et poésie : ce qui importe, ce ne sont ni les délimitations de genre, ni les mouvances esthétiques, mais cette croyance dont témoigne le festival dans la nécessité des images et dans leur capacité à enrichir et à éclairer notre perception du monde. En découle une programmation tout à la fois attentive à l'émergence des nouvelles formes d'écriture et pénétrée de l'histoire du cinéma documentaire et de la mémoire du festival. Dans cette articulation, la manifestation trouve un équilibre qui la fait entrer en résonance avec son époque.

Exigence qui préside également à l'inscription du festival au sein de l'établissement qui l'accueille, la Bibliothèque publique d'information (Bpi). Car la force du *Cinéma du réel* tient aussi à cet enracinement qui lui permet d'allier pulsation de l'événement et mobilisation de ressources dans la durée. Ce qui tient en premier lieu à la place que l'établissement a réservée au film dès sa création, dans ses collections et dans sa programmation. D'autant qu'à ses activités d'acquisition et de numérisation, la Bpi a récemment ajouté l'achat de droits, avec la reprise du *Catalogue national de films documentaires* mis à disposition des bibliothèques françaises.

Il était naturel que le festival, logé au cœur d'un établissement pilote en matière de lecture publique, s'ouvre à son tour à l'ensemble de la profession. Chaque année, un *Prix des bibliothèques*, soutenu par le service du livre et de la lecture du ministère de la Culture et de la Communication, est ainsi décerné par un jury composé de professionnels du cinéma et de vidéothécaires. Cette distinction vaut au film lauréat une diffusion privilégiée au sein du réseau français des bibliothèques publiques. Des journées de formation destinées aux responsables de fonds audiovisuels sont organisées durant le festival par l'association *Images en bibliothèques*. Enfin, des projections de films issus de la sélection sont organisées en médiathèque, notamment dans le cadre du *Mois du film documentaire*.

Souhaitons au festival de renforcer encore son ancrage au sein de la Bpi et de parvenir à pleinement s'inscrire dans cette double temporalité qui emprunte à la fois à la durée brève de la manifestation et à l'action quotidienne d'un établissement au rayonnement national.

Un festival en pleine maturité

Cette 33^e édition du Festival du *Cinéma du réel* doit nous faire mesurer le chemin parcouru depuis que la Bpi en a posé la première pierre alors qu'elle était une bibliothèque d'un type radicalement nouveau dans un centre culturel qui ne l'était pas moins. À l'époque, il y avait beaucoup d'audace et de prémonition, bien des années avant la grande convergence numérique, à vouloir marier dans une même institution le livre, qui raconte le monde, au cinéma documentaire, qui le donne à voir. D'autant que la Bpi allait, ensuite, enrichir le dispositif en impulsant dans les bibliothèques françaises, grâce à la passion tenace de bibliothécaires comme Catherine Blangonnet et à des dispositifs incitatifs comme le *Catalogue national* ou le *Mois du film documentaire*, un opiniâtre et fructueux travail de valorisation de cette part, alors, trop méconnue du cinéma.

Toute la dynamique autour de *Cinéma du réel*, nourrie par le soutien indéfectible de l'*Association des amis du Cinéma du réel* et de sa présidente, Sophie Goupil, aboutit à un événement dont le large

succès et la notoriété internationale ne sont plus à démontrer, sans que pour autant son exigence intellectuelle, basée sur une véritable éthique du regard, en ait pâti, au contraire. En 2009, sous la conduite inspirée de son nouveau directeur artistique, Javier Packer-Comyn, et de sa secrétaire générale, Elisabetta Pomiato, le festival a même connu une augmentation de son public, de plus de 30 % ! Gageons qu'en 2011 cette performance confirmera sa capacité à s'inscrire dans la durée tout en continuant à innover, avec, par exemple, le prix du court métrage et les ateliers de cinéastes.

Faut-il, pour autant, continuer à croître suivant le principe linéaire de la boule de neige ? L'exigence n'est certainement pas ennemie de la sagesse. C'est pourquoi la Bpi, fidèle à l'esprit pionnier du début, réfléchit, avec l'équipe du Réel, à un deuxième axe de déploiement, qui, au-delà du temps fort de mars, poserait des jalons tout au long de l'année, en profondeur, et explorerait de nouveaux territoires. En attendant, nous célébrons l'édition 2011 comme le fruit d'une maturité réussie.

Un désir d'utopie, tel pourrait être cette année l'exergue du festival, tant ce désir marque nombre des films reçus dans le cadre des compétitions, aussi divers soient-ils par ailleurs. C'est la démonstration réjouissante que les artistes, ici les cinéastes, éclairent par leurs actes créateurs la complexité croissante du monde, nous la rendent sensible et intelligible. Grâce à sa constance, à une ligne artistique bien affirmée, *Cinéma du réel* bénéficie maintenant d'un ancrage fort dans le paysage des festivals, ce qui est un capital précieux pour une manifestation. Ces dernières années en particulier, il a su à la fois augmenter sensiblement son public et le diversifier dans un sens tout à fait conforme à la vocation du Centre Pompidou et de la Bpi, puisque ce public est aussi bien composé de professionnels que du public simplement curieux de cinéma. Cela le distingue de nombreux festivals.

Un des atouts du festival est aussi d'être présenté au Centre où tous les formats, du 16 mm au numérique, peuvent être projetés, ce qui permet de faire se côtoyer créateurs d'hier et d'aujourd'hui. Cela est d'importance lorsque le festival engage une réflexion sur les outils du cinéma dans le cadre d'un atelier sur la caméra.

L'année 2009 a vu la création d'une nouvelle section – *Exploring documentary* – qui valorisait la création expérimentale et qui, à ce titre, m'avait particulièrement intéressé. Son succès a permis de la reconduire cette année encore sur le thème intrigant du « poème documentaire ».

Les ateliers seront certainement un des points forts de l'édition 2011. La formule se développe et va à la rencontre du public, lui permettant de devenir actif, ce qui est peut-être l'objectif ultime des médiateurs que nous sommes. Parmi les ateliers, je soulignerai l'intérêt de celui consacré à Andrei Ujică qui bouscule les frontières entre fiction et documentaire et livre, à partir d'images d'archives ou d'amateurs, une puissante réflexion sur l'Histoire.

En suivant leur instinct de chercheurs d'or, de découvreurs de trésor hors du temps, les programmeurs nous permettront d'emboîter le pas *With The Abraham Lincoln Brigade In Spain*, film d'Henri Cartier-Bresson tourné en 1937-1938, retrouvé en 2010 et inséré dans la section « America is hard to see ».

Avec cette volonté d'actualiser le patrimoine en le confrontant avec les Premiers Films, la compétition dédiée à la création la plus vulnérable annonciatrice de demain, *Cinéma du réel* ne nous entraîne-t-il pas en pleine uchronie ?

Association des Amis du Cinéma du réel

Sophie Goupil
Présidente de
l'Association des
Amis du Cinéma
du réel

Il fut un temps où l'on disait documentaire de création et le tour était joué! Aujourd'hui nous baissons la voix pour le dire afin de chercher à séviter de s'entendre répliquer: c'est ringard... D'ailleurs nous aimerions bien trouver une autre formule, et nous y voilà: création documentaire, documentaire d'auteur, cinéma documentaire... et encore mieux le web doc! Gagné, là nous sommes modernes! Que recouvrent ces recherches sémantiques, un développement magistral du genre? Un foisonnement d'écritures nouvelles, ou la manifestation du trouble que nous traversons face à la frilosité des diffuseurs, à l'heure de la multiplication des supports de diffusion et des coups de boutoir de

la publicité pour mettre la main sur tous ces nouveaux canaux, source espérée de revenus mirifiques. Le documentaire est vivant, sa situation d'objet unique l'a toujours porté vers un renouvellement des écritures, à l'appropriation des évolutions technologiques, pour toujours innover, grâce à des auteurs, des réalisateurs et des producteurs qui n'ont de cesse de réfléchir à des films qui posent un regard personnel sur notre monde. Le festival *Cinéma du réel* va puiser dans cette diversité, et elle est riche. Comptons sur lui, cette année encore, pour nous conforter dans la certitude que les films documentaires sont essentiels à notre vie de spectateur.

Le *Cinéma du réel* est un festival inventé par Jean Rouch et le Comité du Film Ethnographique. Souligner que le réel vient de l'ethnographie c'est indiquer ce que le festival se fixe comme objectif : rendre compte de l'Ethnos autrement dit de ce qui du documentaire nous vient d'ailleurs, proche ou lointain.

Cette année, nous célébrons le 30^e anniversaire du Comité du Film ethnographique. La Scam y sera étroitement mêlée d'autant qu'elle fêtera, elle aussi, sa 30^e année.

Ce double anniversaire ne peut que donner un éclat particulier à ce 33^e *Cinéma du réel* que la Scam soutient depuis vingt années.

Centre national du cinéma et de l'image animée

Depuis 1975, le festival *Cinéma du réel* s'emploie à exposer la force, la pertinence et la modernité du genre documentaire, composante à part entière du 7^e art. En atteste la fréquentation toujours plus dense de ce festival, et son envergure toujours plus internationale.

Le documentaire est ici décliné sous toutes ses formes, sous les angles les plus originaux et les plus inattendus, comme le poème documentaire, qui sera cette année à l'honneur au sein de la section *Exploring Documentary*. En parallèle de la compétition officielle, les festivaliers seront invités à voyager au cœur de l'Amérique des années 20, ou encore à échanger autour de la filmographie engagée de Gianfranco Rosi, en présence de l'auteur. Autant de thèmes qui aiguïseront la curiosité et stimuleront la réflexion du public - car c'est bien là le but ultime du cinéma documentaire : interpréter le monde, donner à penser, faire réfléchir.

Saluons également l'ouverture de cette programmation au public jeune, pour qui ce contact avec des réalisateurs est une chance et une occasion privilégiée de découvrir cet univers, voire de susciter des vocations.

Le CNC est particulièrement fier d'apporter son soutien au festival *Cinéma du réel*, et de l'accompagner dans la valorisation du documentaire, dont l'écriture se renouvelle en profondeur à l'heure du numérique. A cet effet, je tiens à rappeler l'action du Centre pour soutenir la création sur tous les modes de diffusion, notamment sur Internet et en particulier le webdocumentaire, qui bénéficie depuis 2008 du dispositif d'aide aux projets nouveaux médias.

Je souhaite enfin rendre hommage au formidable travail réalisé par Javier Packer-Comyn, directeur artistique du festival, ainsi que Sophie Goupil, présidente de l'association des « Amis du Cinéma du réel », qui contribuent à la promotion et à la diffusion du documentaire, un genre indispensable au dialogue interculturel et à la compréhension de la société d'hier et d'aujourd'hui.

Mairie de Paris

Bertrand Delanoë
Maire de Paris

Paris, ouvert sur le monde et attaché à toutes les formes d'écritures cinématographiques, soutient le *Cinéma du réel*, festival de référence du cinéma documentaire.

Cette manifestation née il y a plus de trente ans, réussit à renouveler chaque année notre regard sur le monde à travers une programmation qui éveille l'imagination, suscite la réflexion, et invite à repenser les frontières des genres cinématographiques.

Lieu de création, d'expression de la diversité et de rencontres, le *Cinéma du réel* propose aux Parisiens et à tous les amoureux du cinéma de découvrir de nouveaux talents aux côtés des maîtres du documentaire.

Je remercie toute l'équipe du festival et en particulier sa Présidente, Sophie Goupil, pour son implication et son enthousiasme.

Conseil régional d'Ile-de-France

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

Pour le plus grand bonheur des amoureux du 7^e Art, le documentaire est sorti du purgatoire. C'est même aujourd'hui une des formes cinématographiques les plus innovantes qui soit. La raison de ce renouveau se niche sans aucun doute dans le besoin très fort exprimé par les spectateurs de pouvoir se frotter au réel sans le filtre de la fiction, même si cette représentation peut bousculer les esprits tranquilles. C'est en tout cas le pari – réussi – du Festival international de films documentaires *Cinéma du réel*. Depuis 32 ans, ce rendez-vous majeur permet de combler les manques d'un large public en attente de films

exigeants portés par une éthique dans l'écriture cinématographique. Pour ce faire, *Cinéma du réel* sait chaque année proposer des films inédits, des films rares, des films militants sur des sujets qui ne passent pas toujours le cap du grand écran. Le Festival a également le bon goût de remettre en question nos idées reçues sur le cinéma en proposant une programmation de référence, mêlant valeurs sûres et révélations, hommages et découvertes, public fidèle et curieux. Il rencontre enfin les préoccupations de la Région Ile-de-France de défendre un cinéma qui échappe aux clichés du prêt à filmer.

Savourons à l'avance la programmation qui nous est proposée cette année encore par le *Cinéma du réel*.

Et pour la Sacem, le bonheur provient aussi du désir militant et engagé de l'équipe du Réel de promouvoir des réalisations et productions audacieuses autour de la musique. Les innovations de l'édition 2010 nous avaient semblé prometteuses et se sont avérées délectables. « Ecoute voir ! », en cette année 2011, attise tout particulièrement notre curiosité et notre désir d'explorer des approches cinématographiques et documentaires sur le « hors scène musical », cet univers autour du concert et du spectacle généré par la musique... Le tout avec des rencontres de compositeurs et de réalisateurs de tout premier plan, tel Lech Kowalski, mais aussi des créations musicales contemporaines autour de « films du patrimoine » à travers le ciné-concert de Fred D. Oberland et de ses musiciens dédié aux *Light Show Films* de Ken Brown.

Les propositions cinématographiques et musicales favoriseront les promenades entre les œuvres du patrimoine et la toute jeune création, une véritable plongée dans le monde d'hier et d'aujourd'hui, ici et ailleurs, du court métrage au long métrage.

La Sacem se réjouit de cette diversité et vous souhaite à tous une merveilleuse exploration au sein de toutes ces propositions, notamment musicales !

Belles découvertes à tous !

Un homme face au vide, mains en l'air. Que regarde-t-il? Se rend-il? Le tient-on en joue? Fait-il signe à quelqu'un dans la vallée? Qu'annonce donc cette brume qui monte de la vallée comme une rumeur du monde?

«Cinéma du réel». Beaucoup de monde nous envie ce titre. Parfois on nous l'emprunte même sans prévenir. Le réel n'a heureusement pas encore de copyright, mais avec le temps, cette appellation est un peu devenue la marque de fabrique du festival. Parfois ce nom résonne de manière trouble tant il peut être lu (ou transformé) en dogme, en label, en appellation d'origine contrôlée, en identité... Donner tout son sens à ce nom – comme ce fut le cas pendant les 32 premières années – c'est aussi le féconder, festival après festival, et l'ouvrir à l'imaginaire particulier des cinéastes. Ce mot a tant besoin de l'imaginaire de ceux qui, au-delà d'une image ou de l'illusion d'un monde, nous offrent un vrai regard sur le monde. «Que peut encore le cinéma?» se demande-t-on parfois. Que peut encore le documentaire quand on a l'impression que tout est dit, que tout a été montré, que chaque film correspond à un point coincé entre les axes des abscisses et des ordonnées d'une grille qui aurait la prétention de raconter le monde... Comme entreprise de simple monstration (tiens, il y a le mot "monstre" dans "monstration"), le documentaire s'épuise. Mais là où il continue à être un acte de création, non. Là où il s'aventure sur des terrains préservés de la parole de flux, non. Alors il reste vif, riche, porteur d'utopie, de densité et nous aide à appréhender la complexité fertile du monde qui nous héberge. Un cinéma empêqueur de tourner en rond, un socle qui traverse les modes et les soi-disant révolutions – de ces révolutions qui se réduisent à faire un tour sur soi-même.

«Le documentaire, c'est la vraie vie». Expression imbécile que l'on a pu entendre cette année encore, en introduction de la remise du César du documentaire. Dans ces mots, la preuve est encore faite que la spécificité du documentaire que nous défendons n'est souvent ni comprise ni reconnue, dans la famille même du cinéma. L'écart entre l'industrie et la création documentaire est grand, un abysse au fond d'un océan.

Ne pas céder à la tentation du refuge qu'offre parfois le langage. Questionner ces mêmes mots que nous utilisons, les évoquer avec précaution, en affiner l'usage... Et puisque nous sommes contraints à en partager l'usage avec ceux qui les maltraitent, augmenter la

justesse de leur portée quand nous les utilisons. «Éthique», «Geste», «Documentaire», «Altérité», «Cinéma», «Rapport au monde», «Point de vue», «Juste distance»... sont des mots précieux. Nul n'est à l'abri de les utiliser à tort, mais on ne peut s'empêcher de se sentir souvent dépossédé d'un outil précieux, notre vocabulaire commun.

Réfléchir au sens de toute cette entreprise. Pourquoi faire des documentaires? Pourquoi les regarder? Pourquoi les montrer? Pour qui? Comment? Affiner nos pratiques, jusque dans l'acte de transmettre. Accepter les limites des festivals, ces lieux qui accueillent aujourd'hui des désirs tellement variés. Éviter qu'ils ne deviennent des tuyaux qu'il faut remplir, des recettes qu'il faut appliquer. Je pense que la spécificité de «Cinéma du réel» est salutaire dans le paysage actuel des festivals. Axer son choix loin de la stratégie ou de l'opportunisme de circonstance qu'offre parfois le diktat de la première mondiale que certains festivals de notre taille se bornent à appliquer. Loin de toute position démissionnaire, offrir un programme dense, ouvert, généreux dans son approche, sans prétention, avec un projet éditorial fort dirigé vers les publics du festival.

Parler d'éthique documentaire. Et tant pis si certains confondent morale et éthique. Réagir aux images de flux – même documentaires – autour de nous... Dans cette société médiatique où la critique sociale s'incarne dans les figures du "chroniqueur", de "l'expert" et de "l'humoriste", où les images deviennent des espaces d'exhibition et de conflit, des grandes surfaces de réparations et de discours, il est urgent d'affirmer autre chose par le cinéma. Il faut reparler des implications éthiques et politiques à l'œuvre dans des choix de cadrages, de prise de son, de montage dans les films. Reparler des fondamentaux.

Le programme est riche, une fois de plus. La maille est fine, dense, mais le tissage laisse apparaître les résonances entre les sections, entre les films récents et le patrimoine, entre des films *qu'a priori* rien ne marie. Car un festival c'est un formidable lieu de cohabitation de public, de cinéastes, mais aussi un formidable lieu de cohabitation de films très différents.

Bon festival. Et beaucoup de plaisir à tous.

Javier Packer-Comyn



1 **Marta Andreu** productrice - Espagne

Née en 1975, Marta Andreu coordonne et programme depuis 2001 le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra. En 2004, elle crée la société de production Playtime. Elle programme et dirige également des ateliers et séminaires autour de l'écriture et de la réalisation documentaire à DocMontevideo, PlayDoc, et plus ponctuellement dans divers autres centres de formation et festivals. Elle dirige également Docs-in-progress et développe en ce moment le projet El Meridià, espace de création et de recherche pour le documentaire de création, dont le lancement est prévu pour 2012.



2 **Gueorgui Balabanov** cinéaste - Bulgarie

Né en 1951 à Sofia (Bulgarie), Gueorgui Balabanov fait des études supérieures d'art théâtral à Sofia. De 1976 à 1980, il est metteur en scène au Théâtre de Pasardjik (Bulgarie). En 1981, il réalise son premier court métrage, *Commémoration*, primé dans plusieurs festivals (Prix du court-métrage à la Biennale de Venise en 1985, diplôme d'honneur au festival de Leipzig en 1981...). Après une série de films en 16mm sur des peintres bulgares, il réalise en 1984, *Solo pour Cor Anglais* (mention spéciale au Bilan du film ethnographique en 1984). Après un passage au Théâtre du Soleil, il s'installe, en 1988, à Paris et poursuit une carrière de réalisateur indépendant. Il réalise *L'Ombre du chasseur* en 1990, *La Frontière de nos rêves* en 1996, *Les malheurs de Sofia* en 1999.



3 **Marie-Hélène Dozo** monteuse - Belgique

Marie-Hélène Dozo est monteuse. Elle a travaillé notamment sur tous les long-métrages de Luc et Jean-Pierre Dardenne depuis *La Promesse* en 1996. Elle a également assuré le montage de plusieurs films documentaires dont *La Devinière* de Benoît Dervaux, *Passagères clandestines* de Lode Desmet et *Clejani* de Martha Bergman et Frédéric Fichet. Plus récemment, elle a travaillé sur *The Passage* de Roberto Minervini, *Un homme qui crie* de Mahamat-Saleh Haroun et *Le Fossé* de Wang Bing. Elle vit à Bruxelles.



4 **Jean Gaumy** cinéaste et photographe - France

Né en 1948 en France. Études de lettres à Rouen, durant lesquelles il collabore comme rédacteur et photographe pigiste à *Paris-Normandie*. A la demande de Raymond Depardon, il rejoint l'agence française Gamma en 1973. Dans les années soixante-dix, il réalise deux grands reportages photographiques : *L'Hôpital* et *Les Incarcérés*. Il rejoint l'agence Magnum en 1977. Il réalise en 1984 son premier film documentaire, *La Boucane*, puis *Jean-Jacques* en 1987 et *Marcel* en 1994. D'autres reportages naîtront de ses embarquements hivernaux sur des chalutiers ou de ses voyages en Iran. En 2005 il engage les repérages et le tournage du film *Sous-marin* pour lequel il passera quatre mois à bord d'un sous-marin nucléaire d'attaque.

5 **Mehran Tamadon** cinéaste - Iran

Architecte et réalisateur iranien, Mehran Tamadon est arrivé en France à l'âge de 12 ans, en 1984. Il s'est formé à l'École d'architecture de Paris - La Villette. Au début des années 2000, il repart vivre quatre ans en Iran et se consacre à son métier d'architecte. A partir de 2002, il donne à sa carrière une orientation résolument artistique. Il monte l'installation artistique « Le regard d'un flâneur » au Musée d'art contemporain de Téhéran. Il publie également deux essais en langue persane (*Moments d'agonie*, 2003 et *L'mitié*, 2005), puis réalise, en 2004, son premier moyen métrage documentaire, *Behesht Zahra, Mères de Martyrs*. *Bassidji* (2009), consacré aux défenseurs de la République islamique d'Iran, est son premier long métrage documentaire.



*Le Jury International décernera
le Grand Prix du Cinéma du réel doté de 8 000 € par la Bpi,
avec le soutien de la Procirep,
et le Prix International de la Scam doté de 4 600 €.*

*Le Jury International et le Jury Premiers Films décerneront
le Prix du Court Métrage doté de 2 500 € par la Bpi
et de deux Betanum avec incrustation du sous-titrage par Vectracom.*

Jury Premiers films

1 Raed Andoni cinéaste - Palestine

Né en 1967 en Cisjordanie, Raed Andoni mène un parcours d'auto-didacte qui l'associe dès 1997 au développement du cinéma indépendant en Palestine. Il fonde à cette époque la société Dar Films, qui produit plusieurs films relatant par le réel les difficultés rencontrées en Palestine: *The Inner Tour* (Voyage en Terre Perdue) de Ra'anan Alexandrovich, *Tahaddi* et *Invasion* de Nizar Hassan, *Live from Palestine* de Rashid Masharawi. C'est dans la prolongation de cet engagement qu'il crée en 2008 à Paris avec Palmyre Badinier la société de production Les Films de Zayna. Il passe lui-même à la réalisation en 2005 avec *Improvisation*, *Samir et ses frères*. Son premier long-métrage, *Fix Me*, est présenté au Festival de Cannes et à Sundance en 2010.

2 Maria Bonsanti programmatrice du Festival Dei Popoli - Italie

Née en 1973, elle étudie à l'Université de Florence et à la New York University. En 2000, elle commence sa collaboration avec le Festival de Locarno, en tant qu'assistante du directeur Marco Müller, pour poursuivre jusqu'en 2006-2007 dans le rôle de coordinatrice de la section dédiée à l'art vidéo. À partir de 2000, elle collabore avec le Festival dei Popoli. A partir de 2004, elle est membre du Comité de direction. En 2011, elle a été nommée avec Alberto Lastrucci co-directrice du Festival.

3 Dominique Marchais cinéaste - France

Après des études de philosophie, Dominique Marchais a été critique de cinéma aux *Inrockuptibles* jusqu'en 1998, puis sélectionneur du Festival de Belfort. En 2003, il réalise *Lenz échappé*, variation sur le Lenz de Büchner. *Le Temps des grâces*, documentaire en forme d'état des lieux de l'agriculture et de la campagne française est sorti en salles en février 2010.



1



2



3

Le Jury Premiers Films décernera le Prix Joris Ivens à une œuvre issue de la compétition Premiers films, doté de 7 500 € par Marceline Loridan-Ivens, la Fondation Européenne Joris Ivens et l'Association des Amis du Cinéma du Réel.

Le Jury International et le Jury Premiers films décerneront le Prix du Court Métrage doté de 2 500 € par la Bpi.

Le Jury des jeunes, composé de cinq lycéens des lycées Henri Bergson (Paris XIX^e) et Sophie Germain (Paris IV^e), avec la cinéaste Vanina Vignal, décernera le Prix des Jeunes - Cinéma du Réel doté de 2 500 €, par le Centre Pompidou avec le soutien de la Mairie de Paris.

Le Jury des bibliothèques, composé de :

Christine Puig

Médiathèque José Cabanis à Toulouse

Joël Gourgues

Médiathèque Pierre et Marie Curie à Nanterre

Emmanuel Valentini

Bibliothèque Marguerite Yourcenar à Paris

avec le cinéaste **Jean-Patrick Lebel**

décernera le Prix des Bibliothèques

doté de 6 000 € par la Direction générale

des médias et des industries culturelles.

Le Jury Institut français, composé de :

François Caillat

réalisateur

Elsa Cornevin

attachée audiovisuelle à l'Ambassade de France à Lisbonne - Portugal

Anne Coutinot

chargée de mission au département cinéma de l'Institut français

Christine Houard

chargée de mission au département cinéma de l'Institut français

Anne-Catherine Louvet

chargée de mission au département cinéma de l'Institut français

décernera le Prix Louis Marcorelles

à un film de production française.

D'une valeur de 10 000 €, ce prix comprend l'achat des droits et

l'édition d'un DVD multilingue par l'Institut français.

Le Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique décernera le Prix Patrimoine de l'immatériel doté de 2 500 € par la Direction Générale des Patrimoines.

Images en bibliothèques

Composée de bibliothécaires, la commission nationale d'Images en bibliothèques sélectionne des documentaires récents pour une diffusion dans les bibliothèques. Partenaire du festival *Cinéma du réel*, la commission choisit avec le service audiovisuel de la Bibliothèque publique d'information des films de la compétition pour une acquisition au Catalogue national. Géré par la Bpi, ce catalogue constitue une ressource précieuse pour les bibliothèques qui programment et proposent des documentaires en prêt tout au long de l'année.

Sommaire

Compétition internationale	16
Compétition internationale Premiers Films	28
Compétition internationale Courts métrages	38
Contrechamp français	46
News from...	60
Séances spéciales	64
Dédicaces et ateliers	68
Exploring Documentary	90
America is hard to see	104
Ecoute voir !	116
Les Invisibles	126
Mémoire du Réel	160
Rencontres et événements	164
Index	175

Compétition Internationale

American Passages
Distinguished Flying Cross
Exercices de disparition
Fragments d'une révolution
The Last Buffalo Hunt
Nous étions communistes
Palazzo delle Aquile
La Pluie et le beau temps
Sem companhia
Slow Action

AMERICAN PASSAGES

2011, Autriche, 121 min
Anglais, couleur, 35 mm

Image Antoine Parouty, Liza Rinzler

Son Atanas Tcholakov, Matthew Dennis

Montage Dieter Pichler

Production Ruth Beckermann Filmproduktion

Print source KGP Kranzlbinder Gabriele Production GmbH

jeudi 31 mars 2011, 21h00, Cinéma 1
vendredi 1^{er} avril 2011, 13h00, Cinéma 2
samedi 2 avril 2011, 17h00, CWB

Née à Vienne (Autriche), **Ruth Beckermann** a également étudié et travaillé à New York, Tel Aviv, Paris et Zurich. Elle vit aujourd'hui de nouveau à Vienne et se consacre au cinéma et à l'écriture. Elle a notamment réalisé *Die Papierene Brücke* (Pont de papier, 1987) et *À l'Est de la guerre* (Prix spécial du Jury et Prix des Bibliothèques au Cinéma du réel 1997), ainsi que *Homemad(e)* (Cinéma du réel 2001) et *La Bar Mitzva de Zorro* (Cinéma du réel 2006).



Au lendemain de l'élection d'Obama, où en est l'Amérique avec le droit de chaque citoyen à la « poursuite du bonheur » stipulé dans la Constitution ? Pour Ruth Beckermann, la réponse n'est pas dans un défilé de têtes parlantes dissertant sur le sujet mais dans le déplacement, les « passages ».

Son pari de rencontres aussi fulgurantes que décisives, elle le gagne en partie grâce à son habitude de partir pour filmer (en Europe centrale pour *Pont de papier*, en Israël pour *Vers Jérusalem*, en Egypte pour *Fugue orientale*...). Mais les passages ne sont pas seulement géographiques, ils sont une machine à explorer le temps : le présent d'un chauffeur de taxi noir, d'un jeune vétéran d'Irak ou d'un couple gay redéploie l'Histoire. Que ce soit dans les revivals costumés des musées locaux ou les souvenirs nostalgiques d'un ancien proxénète de Vegas, cette histoire se réécrit tous les jours. Parfois, les coupes ont la brutalité des réalités qu'elles relatent : d'une visite chez une millionnaire à une autre chez une femme expulsée, la violence provient bien du voisinage réel de ces extrêmes. L'endurance de la cinéaste à traverser les paysages et les strates sociales insufflé cependant une mobilité vivifiante à ceux avec qui elle parle. Sa poursuite à elle est aussi désespérée et pleine d'espoir que la poursuite du bonheur dans la Constitution. (C. G.)

In the wake of Obama's election, where does America stand on each citizen's right to the "pursuit of happiness" enshrined in the Constitution? For Ruth Beckermann, the answer is not to be found in a succession of talking heads disserting on the subject, but in movement, in "passages".

Her attempt to make lightning and decisive encounters is a success. Partly thanks to her habit of travelling to film (to central Europe for her Paper Bridge, Israel for Towards Jerusalem, Egypt for A Fleeting Passage to the Orient...). Yet these passages are not just geographical, they are a time machine: the present of a black cabdriver, a young Iraq veteran, or a gay couple causes History to unfold. Whether in the costumed revivals of local museums or the nostalgic memories of a former Vegas pimp, this history is being rewritten daily. Sometimes, the cuts are as brutal as the realities they portray: from the visit to a millionaire's house to another at home with an evicted woman, the violence unquestionably stems from the side-by-side existence of these two extremes. The filmmaker's endurance for crossing landscapes and social milieus gives an invigorating mobility to those she speaks with. Her own pursuit is as desperate and full of hope as the pursuit of happiness in the Constitution.



TRAVIS WILKERSON

DISTINGUISHED FLYING CROSS

2011, États-Unis, 60 min
 Anglais, couleur, DigiBeta
Image Kelly Parker
Montage Travis Wilkerson
Musique Alan Sparhawk
Production, print source Travis Wilkerson

samedi 26 mars 2011, 16h00, Petite salle
 dimanche 27 mars 2011, 16h45, Cinéma 1
 mercredi 30 mars 2011, 12h30, Cinéma 1

Travis Wilkerson est un réalisateur radical basé à Los Angeles. *Film Comment* l'a récemment nommé parmi les 50 meilleurs cinéastes de la décennie. Il a notamment réalisé *Accelerated Underdevelopment*, *An Injury to One, Who Killed Cock Robin?* et la performance *Proving Ground*.

Un père attablé au centre, ses deux fils adultes de part et d'autre, et de la bière : le dispositif, minimal, a la sobriété géométrique de la *Cène* de Léonard de Vinci. Détendu, l'homme s'entretient sans retenue de son expérience d'officier de l'armée de l'air au Vietnam. La guerre ? Sa vocation de pilote l'a rencontrée par hasard : on était obligé de passer par l'armée pour faire carrière dans l'aviation. L'hélicoptère de combat ? Il n'avait guère le désir d'en piloter, peu lui importaient les armes.

Questionnant la marge de manœuvre de ce que le cinéaste appelle « *un homme bon* » en temps de guerre injuste, le film prête surtout une attention aiguë aux particularités de son discours. Un long sous-titre met le matériau autobiographique à distance à la manière d'un titre de chapitre de roman du dix-huitième siècle : *L'histoire racontée à ses fils de comment l'adjutant-chef Wilkerson fut décoré de la Distinguished Flying Cross*. L'accent est mis sur le récit comme artefact (comment l'exploit qui a failli coûter sa vie à son père est-il relaté ?) et sur la situation de parole (des interlocuteurs pas neutres, mais presque cois). *Distinguished Flying Cross*, brechtien sans ostentation, fait fi de tout commentaire. Il nous laisse seuls avec une parole « embarquée » – et avec de surprenantes images d'archives

en couleur tournées par les G.I. eux-mêmes, décidément seuls raconteurs. (C. G.)

A father sitting centre table, flanked by his two grown-up sons, and beers: this minimal construction is as geometrically sober as Leonardo de Vinci's Last Supper. Relaxed, the man unrestrainedly recounts his experience as an air force officer in Vietnam. War? His vocation as a pilot was the fruit of chance: you had to go through the air force to get a career in aviation. Fighter helicopter? He had no desire to fly one, weapons meant little to him.

Questioning the margin of manoeuvre of what the filmmaker calls "a good man" in times of unjust war, the film above all focuses on the distinctive features of his discourse. A lengthy subtitle sets the autobiographical material at a distance in the manner of the chapter titles of an 18th-century novel: The Story of How Chief Warrant Officer Wilkerson Was Awarded the Distinguished Flying Cross As Conveyed To His Sons. Emphasis is placed on narration as an artefact (how is the exploit that nearly cost his father his life related?) and on the context of speech (partial, almost silent listeners). Distinguished Flying Cross, unostentatiously Brechtian, dispenses with commentary. It leaves us alone with an "embedded" story and surprising archive colour images filmed by the GIs themselves, who are in fact the only storytellers.

CLAUDIO PAZIENZA

EXERCICES DE DISPARITION VANISHING EXERCICES

2011, Belgique / France, 50 min
Français, couleur, DigiBeta

Image Vincent Pinckaers
Son Irvic d'Olivier

Montage Julien Contreau

Interprétation Jacques Sojcher

Production Komplotfilms, Quark Productions

Print source Komplotfilms

mercredi 30 mars 2011, 20h30, Cinéma 1

jeudi 31 mars 2011, 15h45, Petite salle

samedi 2 avril 2011, 12h15, Cinéma 1

Claudio PaziENZA est diplômé en Ethnologie. Né en Italie, il vit à Bruxelles. Il réalise et produit ses films, et enseigne dans plusieurs écoles de cinéma. Il a réalisé une dizaine de documentaires parmi lesquels: *Tableau avec chutes* (1997), *Esprit de bière* (2000), *Scènes de chasse au sanglier* (2007), *Archipels nitrate* (2009).



Un doigt fouille dans une boîte d'épingles à têtes colorées. Trace dans la poudreuse. Feuillette une liasse de lettres. Les gros plans des mains du cinéaste font le lien entre l'esprit qui cherche et le corps qui montre à l'ami, le philosophe Jacques Sojcher, des objets, tels des flacons de pluie qu'il recueille à sa fenêtre et étiquette – leur datation, comme une stèle miniature, primant sur leur contenu. Ces objets sont à la fois des reliques funèbres et des preuves que le monde vit, palpite, tout comme le philosophe ne voit rien de contradictoire à doubler sa passion pour Nietzsche d'un goût pour les claquettes.

Mais les *Exercices* permettent aussi à Claudio PaziENZA, que sa propre voix-off semble toujours incommoder, de s'escamoter lui-même. Quand dans un plan sidérant, on le voit allongé derrière le meuble-machine à coudre de sa mère, il se transforme quelques secondes durant en futur homme-coupé-en-morceaux. Moitié tour de magie, moitié *Parti pris des choses*, l'exercice de disparition prend des proportions planétaires: le cinéaste s'éclipse avec Jacques aux antipodes, passant par les sauts de puce du montage de l'Asie à l'Afrique, ou le fait grimper dans un cercueil en forme de poisson géant. Et si disparaître, c'était devenir enfin pure écoute? Capter dans le noir (« rien à décrire, rien à dire») les sons du monde qui répondent à la «déflagration de silence» de tout deuil. (C. G.)

A finger searches in a box of colour-headed pins. Traces a pattern in the powder snow. Leafs through a stack of letters. Close-ups of the filmmaker's hands create the link between a mind that is searching and a body that is showing to the friend, the philosopher Jacques Sojcher, objects like the bottles of rainwater he collects at his window and labels—their dating, like a miniature stèle, having more importance than their content. These objects are both funeral relics and proof that the world is alive and throbbing, just as the philosopher sees nothing contradictory in combining his passion for Nietzsche with his liking for tap-dancing. But Exercices de disparition also enables Claudio PaziENZA, who seems constantly discomforted by his own off-screen voice, to make himself vanish. In one astonishing shot, he is seen stretched out behind his mother's sewing-machine table and, for a few seconds, he transforms into a future man-cut-in-pieces. Mid-way between a conjuring trick and Francis Ponge's The Voice of Things, the disappearing exercise takes on planetary dimensions: the film-maker disappears with Jacques to opposite sides of the world, as the editing takes them from Asia to Africa. Or makes Jacques climb into a coffin shaped like a giant fish. Could it be that disappearance in fact means becoming pure listening? Capturing in the dark ("nothing to describe, nothing to say") the world's sounds that come in answer to every mourning's "explosion of silence".



ANONYME

**FRAGMENTS
D'UNE RÉVOLUTION**
 FRAGMENTS OF A REVOLUTION

2011, Iran / France, 57 min
 Persan, Français, couleur, DigiBeta
Production .Mille et Une. Films, L'Atelier documentaire
Print source .Mille et Une. Films

dimanche 27 mars 2011, 18h30, Cinéma 1
 lundi 28 mars 2011, 12h00, Petite salle
 vendredi 1^{er} avril 2011, 14h00, CWB

« C'est un film "Anonyme". Pour des raisons artistiques et par solidarité avec les Iraniens auteurs des nombreuses images qui constituent ce film, "Anonyme" est aujourd'hui notre manière de ne pas dire "je", mais "nous". »

Vue par le (tout) petit écran des téléphones portables de centaines de reporters amateurs, à quoi ressemble la « révolution verte » qui a, un an durant, contesté les élections de juin 2009 en Iran ? Via l'email et YouTube, le, la ou les réalisateurs, Iraniens anonymes à l'étranger, reconstituent une actualité politique à laquelle leurs amis prennent part au risque de leur vie. « Pendant ces huit mois, c'est comme si j'avais vécu virtuellement à Téhéran », dit une voix off dont on voit les doigts, au clavier d'un ordinateur, sauvegarder les vidéos.

En engrangeant ces images, le ou les cinéastes voient pourtant la situation comme « un grand puzzle dont des pièces ont disparu ». Car il n'est pas certain que ce média nouveau, spontané et populaire, fasse contrepoids au déséquilibre entre clandestinité obligée des manifestants et exhibitionnisme des figures autoritaires : les seuls susceptibles de montrer leur visage, ce sont les représentants du pouvoir... « mais leurs visages sont des masques ». Rapprochant les images de 1979 et celles de 2009, *Fragments* interroge aussi le passage d'une révolution à l'autre : « les émeutiers d'hier sont les chiens de garde d'aujourd'hui ». (C. G.)

*Seen through the (very) small screen of the cell phones of hundreds of amateur reporters, what does the "Green Revolution"—which for one year contested the June 2009 elections in Iran—look like? Via email and YouTube, the filmmaker(s), anonymous Iranian men and women living abroad, reconstitute the political events in which their friends were taking part at the risk of their lives. "During those eight months, it's as if I was living virtually in Tehran" says an off-screen voice, whose fingers are seen saving the videos to a computer. While storing these images, the filmmaker(s) see(s) the situation as "a large puzzle with some pieces missing". And it is unsure whether this new, spontaneous and popular media can redress the imbalance between the demonstrators' unavoidable clandestinity and the exhibitionism of the authoritarian authorities: the only ones likely to show their face are the representatives of power... "but their faces are masks". Comparing images from 1979 with those from 2009, *Fragments* also explores the shift from one revolution to the other: "yesterday's rioters are today's guard dogs".*

LEE ANNE SCHMITT

THE LAST BUFFALO HUNT

2011, États-Unis, 76 min

Anglais, couleur, DigiBeta/HD Cam

Image Lee Anne Schmitt, James Laxton, Dave Fenster, Lee Lynch

Son Ben Huff

Montage Lee Anne Schmitt

Production Lee Lynch, Lee Anne Schmitt

Print source Lee Anne Schmitt

mercredi 30 mars 2011, 20h45, Petite salle

vendredi 1^{er} avril 2011, 14h45, Cinéma 1

samedi 2 avril 2011, 11h30, Cinéma 2

Lee Anne Schmitt est une artiste multidisciplinaire dont les travaux vont du film aux installations, de l'écriture à la photographie. Elle se base sur les éléments de la vie quotidienne américaine vus comme des rituels, comme dans sa série d'enquêtes cinématographiques sur les interactions du paysage avec la mémoire personnelle (*Las Vegas*, 2000), avec l'histoire de la gauche américaine (*Awake and Sing*, 2003) et avec le développement urbain (*The Wash*, 2005). *California Company Town* a remporté la Bourse Pierre et Yolande Perrault au Cinéma du réel en 2009.



Dans le sud de l'Utah, une fois par an, la chasse est ouverte contre les derniers troupeaux de bisons sauvages. Ils se comptaient par dizaines de millions avant qu'au dix-neuvième siècle, l'expansionnisme et la volonté de nuire aux Amérindiens ne provoquent leur quasi-extinction. Pendant cinq ans, la cinéaste a suivi certains chasseurs, non pour documenter l'événement mais pour questionner le mythe de la Frontière aujourd'hui.

Comme *California Company Town* (Cinéma du Réel 2009), *The Last Buffalo Hunt* prélève dans le paysage les traces de l'Histoire. Qu'est devenu l'*open range* pour lequel on se battait dans les westerns ? Sur des vidéos de 1998 déjà parcheminées, Terry, le guide qui vend ses services aux chasseurs occasionnels, incarne à la fois l'esprit pionnier et son ultime marchandisation. Entre campeurs, une blague sur Obama pendu à un arbre (référence aux lynchages de Noirs) confirme en toute obscurité que ce monde-là va mourir de son anachronisme. Mais tel le bison sur lequel un couple tire et retire sans l'achever, il n'en finit pas de s'étioiler. L'élégance de la cinéaste consiste à éviter la satire facile des *rednecks* pour ciseler une élégie. Scandée par une voix off fantomatique, l'archive devient matière vivante tandis que devant la caméra, le monde actuel, avec ses enseignes de snack-bars à têtes

d'Indiens et ses porte-clés à têtes de bisons, vit dans la menace diffuse de son devenir-archivé. (C. G.)

Once a year in southern Utah, the hunt is on for last herds of wild buffalo. They numbered tens of millions until 19th-century expansionism and the will to harm native Americans drove them to the brink of extinction. For five years, the filmmaker followed some of the hunters, not to document the event, but rather question today's Frontier.

Like California Company Town (Cinéma du Réel 2009), The Last Buffalo Hunt gleans traces of History from the landscape. What has become of the open range that was fought for in westerns? On the already vintage 1998 videos, Terry, the guide who sells his services to occasional hunters, embodies both the pioneering spirit and its ultimate commodification. The campers' joke about Obama hanging from a branch (referring to the lynching of Blacks) is a sure and obscene sign that this world will die from its anachronism. But like the buffalo repeatedly shot at by a couple that fail to finish it off, this world is in endless decline. Yet the filmmaker elegantly avoids facile satire of the rednecks to chisel an elegy. Rhythmed by a ghostly voice-over, the archive becomes living matter while in front of the camera the present world, with its Indian-head snack-bar signs and its buffalo-head key rings, lives under the diffuse threat of its already archived future.



Bachar, Hussein, Ibrahim, Maher: quatre camarades libanais, marxistes, ont vécu les années 1980 ensemble, résistant à l'occupation israélienne au sein du Parti communiste. De retour à Beyrouth après quinze ans en France, Maher, le réalisateur, réunit ses amis pour comprendre l'atomisation de la capitale et de la société libanaises.

L'un d'eux interpelle son ami: «*Tu veux résister laïquement seulement? Mais où sont les forces laïques?*». Sur une carte de la ville, les quatre hommes délimitent au calque les quartiers sunnite, druze, chrétien, musulman. Que s'est-il passé pour qu'un pays de quatre millions d'habitants se soit fragmenté en dix-huit confessions antagonistes? Quel rôle unificateur le PC libanais a-t-il échoué à jouer, renvoyant chacun à son appartenance religieuse quand il s'est effondré en 1993? En se transportant en esprit, à partir de marquages au sol, dans les coins de rue que ses camarades et lui occupaient pendant la Bataille de l'Université en 1987, le cinéaste invente un dispositif mémoriel puissant. Et poignant, parce que son but est moins une mise en scène qu'un déclin mémoriel. Comme les immeubles béants (ruines? chantiers?) dont les vues scandent *Nous étions communistes*, les anciens camarades sont ouverts aux quatre vents, résistant plus ou moins bien à une assignation identitaire. (C. G.)

MAHER ABI SAMRA

NOUS ÉTIIONS COMMUNISTES WE WERE COMMUNISTS

2010, Liban / France / Émirats Arabes Unis, 85 min
Arabe, couleur, DigiBeta

Image Claire Mathon

Son Moncef Taleb

Montage Ruben Korenfeld, Carine Doumit

Production Les Films d'ici, Orjouane Productions

Print source Les Films d'ici

dimanche 27 mars 2011, 21h00, Petite salle

lundi 28 mars 2011, 16h30, Cinéma 1

mercredi 30 mars 2011, 17h00, CWB

Maher Abi Samra est né à Beyrouth (Liban) en 1965 et a fini ses études à l'Institut National de l'Image et du Son (FEMIS) à Paris. Il a travaillé comme photographe pour la presse libanaise et internationale, notamment l'Agence France Presse et Reuters. Il a écrit et réalisé plusieurs documentaires : *Chroniques du retour* (1995), *Bâtir sur les vagues* (1996), *Femmes du Hezbollah* (2000), *Rond-point Chatila* (Cinéma du réel 2005) et *Juste une odeur* (Cinéma du réel 2008).

Bachar, Hussein, Ibrahim, Maher: four Lebanese Marxists who lived through the 1980s together, resisting Israeli occupation as members of the communist party. Back in Beirut after 15 years in France, Maher, the filmmaker, reunites his friends in an attempt to understand the fragmentation of the capital and Lebanese society.

One of them asks his friend: "You want just a secular resistance? But where are the secular forces?" On a city map, the four men mark out the Sunni, Druze, Christian and Muslim districts. What made a country of four million inhabitants split into eighteen antagonistic confessions? Where did the Lebanese communist party go wrong in its unifying role, with each member finally returning to their religious roots on its collapse in 1993? Imagining themselves back in time, to the street corners that he and his comrades occupied during the 1987 so called "University Battle", the filmmaker invents a powerful construction around memory. And a moving one, as his goal is not so much to serve the film as to trigger memories. Like the gaping buildings (ruins? Or building sites?) whose images rhythm We Were Communists, the former comrades are open to the four winds, doing their best to resist an imposed identity.

STEFANO SAVONA
ALESSIA PORTO
ESTER SPARATORE
PALAZZO DELLE AQUILE

2011, France, 124 min
Italien, couleur, DigiBeta/HD Cam
Image, son Stefano Savona, Alessia Porto, Ester Sparatore
Montage Ilaria Fraioli
Production, print source PICOFILMS, Pulsemedia

jeudi 24 mars 2011, 20h30, Cinéma 1
vendredi 25 mars 2011, 16h00, Cinéma 2
vendredi 1^{er} avril 2011, 10h30, CWB

Stefano Savona a notamment réalisé *Carnets d'un combattant kurde* (Prix de la Scam au Cinéma du Réel 2006) et *Plomb durci* (Prix Spécial du Jury au Festival de Locarno 2009). Il est à l'origine d'un projet d'archives audiovisuelles sur la civilisation rurale sicilienne, *Il Pane di San Giuseppe*, sur lequel il travaille depuis deux ans. **Alessia Porto** a travaillé aux recherches et à l'élaboration écrite des témoignages issus du projet *Il Pane di San Giuseppe*. Elle a co-réalisé avec Francesco Amato et Daniel Baldotto le documentaire *Questa è la mia terra* (2003). **Ester Sparatore** a réalisé des court-métrages et des installations vidéo, dont *Asile* (2004) et *Fuori luogo* (2005). En 2009/10 elle a réalisé une grande partie des prises de vue pour le projet *Il Pane di San Giuseppe*.



Dix-huit familles mal logées occupent, un mois durant, le siège de la Mairie de Palerme. La réussite des trois réalisateurs tient à la force dramaturgique de cette situation et à de judicieux choix de montage. Les familles sont d'abord de timides silhouettes postées au dernier rang dans la salle du Conseil municipal. Bientôt elles investissent les lieux avec l'excitation bruyante de leur bon droit et d'une solidarité de classe. Une démocratie incarnée semble s'emparer des boiseries et des ors. Même le jeune « médiateur » Fabrizio, élu de gauche qui les représente, est constamment mis sur la sellette par les citoyens animés d'une réjouissante faconde.

Mais peu à peu le Palais, symbole de l'espace public et de la vie commune, devient *maison*, territoire des besoins individuels et privés. Dans la pénombre et les ronflements, les lions de bois côtoient les ours en peluche. Le désir de changement politique (qui passerait, à Palerme, par une redistribution transparente des biens immobiliers confisqués à la Mafia) se heurte à une culture du privilège qui transforme le Palais en copropriété gardée comme une forteresse contre d'autres mal-logés souhaitant venir se joindre aux réclamations. Comment le « médiateur » peut-il s'attaquer à la crise du logement tout en répondant à ses symptômes au jour le jour ? Un feuilleton passionnant sur le

fossé entre l'utopie et la réalité de la vie politique, entre l'urgence sociale et le processus législatif. (C. G.)

Eighteen ill-housed families occupy the head office of Palermo town hall for a whole month. The accomplishment of the filmmaker trio lies in the dramatic force of the subject and wise editing choices. The families first appear as timid silhouettes lined up on the back row of the Council Chambers. Before long, they take over the premises with the noisy excitement of their legal rights and class solidarity. Democracy incarnate seems to take hold of the woodwork and the gilt. Even the young "mediator" Fabrizio, a left-wing councillor representing them, is taken to task by the citizens and their joyful loquacity.

Then little by little the Palace, a symbol of the public space and collective life, becomes home, a territory given over to individual, private needs. Amidst the shadows and snorings, the wooden lions and teddy-bears are neighbours. The desire for political change (which, in Palermo, would imply a transparent redistribution of property confiscated from the Mafia) runs up against a culture of privilege that transforms the Palace into a co-ownership guarded like a fortress against other ill-housed citizens who wish to join their demands. How can the "mediator" address the housing crisis when he's tackling its symptoms on a daily basis? An exciting saga on the gulf between Utopia and the reality of politics, between social emergencies and legal procedures.



Le savoir-faire de la culture du lin propre au Pays de Caux produit près de la moitié du lin mondial pour un unique client, la Chine. Entre Trouville et l'Orient, comment une culture moribonde renaît-elle grâce à une mondialisation qui pourrait l'achever pour de bon ? Attentive au passage des saisons et aux lumières subtiles du lieu, Ariane Doublet capte l'attention portée à la plante aux deux bouts de la chaîne : d'un côté, la science du temps qu'il fait, la tige de lin auscultée sur pied pour déterminer sa qualité future selon le climat. De l'autre, la vérification tout aussi minutieuse de la filasse par les acheteurs chinois venus inspecter les récoltes.

A son récit de négociations parfois tendues entre producteurs et acheteurs, Doublet entrelace les images que le cinéaste Wen Hai lui a envoyées d'une grande usine de filature en Chine. Là, l'échelle change. Dans de beaux plans de la cantine, uniformes rouges et chaises bleues offrent une bichromie harmonieuse à l'œil mais inquiétante d'uniformité. Pourtant, *La Pluie et le beau temps* se garde d'opposer une agriculture traditionnelle (d'ailleurs très intéressée par les OGM) à une production de masse en Chine. Les entretiens de Wen Hai avec de jeunes ouvriers réintroduisent de l'intime : quand la télévision d'un dortoir annonce une inondation à l'autre bout du pays, les visages inquiets

rappellent que tous, ici, ont parcouru des milliers de kilomètres pour travailler : la mondialisation commence à l'intérieur... (C. G.)

*The flax-growing know-how of the Pays de Caux produces almost half the world's flax for a single customer, China. Between Trouville and the Orient, how is a dying agriculture revived thanks to a globalisation that could finish it off for good? Attentive to the passing seasons and the locality's subtle light, Ariane Doublet captures the attention given to the plant at both ends of the chain: at one end, the science of weather forecasting, the flax stem examined in the field to determine its quality according to the climate. At the other end, the equally meticulous examination of the flax fibre by the Chinese buyers who have come to inspect the harvests. Doublet intersperses her account of the sometimes tense negotiations between producers and buyers with images that the filmmaker Wen Hai sent her showing a large textile factory in China. Here, we change scale. In the beautiful canteen shots, red uniforms and blue chairs create a two-colour effect, harmonious to the eye but with a disturbing uniformity. Yet, *La Pluie et le beau temps* is careful not to oppose traditional farming (actually very interested in GMOs) and Chinese mass production. Wen Hai's interviews with the young workers returns us to intimacy: when a dormitory TV set announces floods at the other end of the country, worried faces remind us that all here have travelled thousands of kilometres for a job: globalisation starts at home...*

ARIANE DOUBLET

LA PLUIE ET LE BEAU TEMPS RAIN OR SHINE

2011, France, 74 min
Français, Chinois, couleur, DigiBeta/HD Cam
Image Ariane Doublet, Wen Hai
Son Philippe Welsh, Graciela Barrault, Philippe Lecoer
Montage Marie-Julie Maille
Production Quark Productions
Print source Ariane Doublet

lundi 28 mars 2011, 21h00, Cinéma 1
mercredi 30 mars 2011, 16h15, Petite salle
jeudi 31 mars 2011, 10h30, CWB

Ariane Doublet a réalisé plusieurs films sur un même territoire, celui du Pays de Caux : Les Terriens (Cinéma du réel 2000), Les Bêtes (2001), Les sucriers de Colleville (Cinéma du réel 2003), La maison neuve (Cinéma du réel 2005). De ce petit coin de terre la cinéaste porte attention au travail des hommes, à la façon dont l'activité agricole et industrielle façonne la vie. Avec Fièvres (2009), elle a entamé un travail en plusieurs volets dans un village du Nord Bénin.

JOÃO TRABULO

SEM COMPANHIA NO COMPANY

2010, Portugal, 88 min
Portugais, couleur, DigiBeta

Image Miguel Carvalho
Son Pedro Góis

Montage Tomás Baltazar

Production, print source Periferia Filmes

mercredi 30 mars 2011, 14h15, Petite salle
vendredi 1^{er} avril 2011, 17h00, Petite salle
samedi 2 avril 2011, 14h15, Cinéma 1

João Trábulo vit et travaille à Lisbonne. Il débute dans la production aux côtés de Paolo Branco en travaillant sur des films de Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Robert Kramer et Pedro Costa. En 2004, il crée Periferia Filmes qui produit et distribue des films de réalisateurs comme João Canijo, Ben Rivers, Ben Russel, Maya Rosa ou Jean-Luc Bouvret. Il a réalisé plusieurs films, entre fiction et documentaire, dont *A Arte da Fuga*, *LH: Saber Ver*, *Demora*, *Durante o Fim* ou *Sombras*.



Ernesto et Gaspar purgent leur peine dans une prison de haute sécurité du Nord du Portugal. Comment filmer l'imagination d'hommes qui attendent leur libération? Pour João Trábulo, tourner en répétant tous les jours avec les détenus ne signifiait pas abandonner la réalité quotidienne. La créativité en commun dans un espace hostile dont il a dû apprendre les lois tacites était la seule façon, forcément indirecte, de rendre visible et audible cet entrelacs d'espoir et de peur. De la vie en prison, *Sem companhia* montre certes une partie – le travail surtout, couture ou cuisine, fabrication de porte-clefs dorés en forme de Tour Eiffel... Mais la beauté des cadrages, l'utilisation de la musique et les répétitions inscrivent le film à la lisière de la fiction, comme si elle seule pouvait transmettre les pensées utopiques que génère cet environnement. Deux à deux, en des saynètes drôles ou énigmatiques, les détenus s'injectent de petites piqûres d'imaginaire, comme l'aiguille du tatoueur marque leur peau. Leurs lectures surtout ont toujours à voir, métaphoriquement, avec leur situation de vie, que ce soit le héros du *Parfum* de Patrick Süskind (« *il tue parce qu'il ne sait pas ce qu'est l'amour* ») ou le congre d'un poème qui « *grandit dans son terrier jusqu'à des proportions inimaginables* ». Le dernier plan du film, tourné hors de la prison, inverse le questionnement sur l'incar-

cération. La vie dehors, « avec compagnie », n'est-elle pas parfois tout aussi engagée? (C. G.)

Ernesto and Gaspar are doing their time in a high-security prison in northern Portugal. How can you film the imagination of men awaiting their release? For João Trábulo, rehearsing every day with the detainees did not mean abandoning daily life. Shared creativity in a hostile space, whose unspoken laws he had to learn, was the only way, forcibly indirect, of rendering this intertwining of hope and fear visible and audible. Certainly, No Company shows a part of prison life — mostly the work, sewing or cooking, making golden Eiffel Tower key rings... But the beauty of the framing, the use of music and the rehearsals place the film on the verge of fiction, as if this alone could convey the utopian thoughts spawned by this environment.

*Two by two, in comic or enigmatic sketches, the detainees inject themselves with small shots of imagination, just as the tattooist's needle marks their skin. Their reading is mainly linked by metaphor to their situation, be it the hero of Patrick Süskind's *Perfume* ("he kills because he doesn't know what love is") or the conger eel in a poem, which "grows in its den to an unimaginable size". The final shot, filmed outside the prison, turns the question of incarceration on its head. Life outside, with company, isn't it sometimes just as caged in?*

BEN RIVERS

SLOW ACTION



2010, Grande Bretagne, 45 min
 Anglais, couleur et n&b, 16mm transféré sur HD Cam
Son Chu-Li Shewring, Kevin Pyne
Production Ben Rivers
Print source Lux

dimanche 27 mars 2011, 15h45, Cinéma 2
 mercredi 30 mars 2011, 14h15, Cinéma 1
 jeudi 31 mars 2011, 12h30, Cinéma 2

Né en 1972, **Ben Rivers** a étudié les Beaux-Arts à la Falmouth School of Art (Royaume-Uni). Filmant souvent des personnes qui se sont mises à l'écart de la société d'une façon ou d'une autre, il travaille uniquement avec une caméra Bolex 16mm et développe la pellicule artisanalement. Il a réalisé une vingtaine de films, montrés dans des galeries et des festivals internationaux et ayant reçu de nombreux prix.

En 16 millimètres et en cinémascope, les trois îles du Pacifique que filme Ben Rivers (plus celle, fictive, de « Somerset ») situent d'emblée *Slow Action* dans la science-fiction. A mi-chemin entre le traité de biogéographie et *Fata Morgana* de Werner Herzog, les images et leur commentaire off impassible décrivent un monde hypothétique à la population raréfiée. Des communautés survivent dans une adversité sans précédent. Kanzennashima, la deuxième île, est une ville minière désaffectée au milieu de l'océan. Cette urbanité à l'abandon porte la trace de l'utilitarisme de l'humain, qui n'a jugé bon de s'y installer qu'un temps, sans se soucier de la longévité de ses ruines. Quant à l'île dévastée par un cyclone (en réalité Tuvali, l'un des plus petits pays du monde), elle prend des allures post-apocalyptiques : voitures et toitures retournées, ces éléments que nous connaissons via les reportages télévisés, apparaissent au moment où le commentaire évoque les nobles « *signes d'une civilisation disparue* »... Que suggère l'étrange disjonction entre la précision documentaire des images et la généralité du commentaire érudit, sinon que l'expertise encyclopédique est tout aussi utopique que ces communautés insulaires ? Comme tout film de science-fiction, *Slow Action* se révèle ainsi film de fantômes. (C. G.)

In 16-millimetre cinemascope, the three Pacific islands filmed by Ben Rivers (plus the fictional island "Somerset") immediately place Slow Action in the realm of science fiction. Mid-way between a bio-geographical treaty and Werner Herzog's Fata Morgana, the images and impassive commentary describe a sparsely populated imaginary world. Communities survive amidst unprecedented adversity. Kanzennashima, the second island is a deserted mining town in the middle of the ocean. This abandoned urbanity bears the marks of human utilitarianism, which saw fit to settle there only for a time, with no concern for the longevity of its ruins. The hurricane-devastated island (in real life Tuvali, one of the world's tiniest countries) looks post-apocalyptic: overturned cars and roofs are all scenes familiar through televised reports, but here they appear at the moment the narration evokes the noble "signs of a vanished civilisation"...

What does this strange disconnect between the documentary precision of the images and the generalities of the scholarly narration say, if not that encyclopaedic expertise is as utopian as the island communities? Like all science-fiction films, Slow Action turns out to be a ghost film.

Compétition Internationale Premiers Films

The Ballad of Genesis and Lady Jaye

Dom

Eine ruhige Jacke

Il Futuro del mondo passa da qui

Kinder

Koundi et le jeudi national

Li Ké Terra

New Castle

ScuolaMedia

FORUM PREMIERS FILMS *FIRST FILMS FORUM*

mercredi 30 mars, 18 h 30, Petit forum

Accès libre dans la limite des places disponibles. Cf. p. 168

Rencontre avec de jeunes auteurs dont le travail est présenté au festival, animée par Rémi Lainé. Avec le soutien de la Scam.

An encounter with young authors whose films are screened at the festival.

MARIE LOSIER

THE BALLAD OF GENESIS AND LADY JAYE

2011, États-Unis / France, 72 min
Anglais, couleur, DigiBeta

Image Marie Losier

Son Bryin Dall

Montage Marie Losier, Marc Vives

Production Marie Losier, Steve Holmgren

Print source Cat & Docs

samedi 26 mars 2011, 21h00, Petite salle
dimanche 27 mars 2011, 14h45, Cinéma 1
mercredi 30 mars 2011, 13h15, Cinéma 2

Marie Losier est née en France en 1972 et vit à New York. Programmatrice cinéma de l'Alliance française depuis 2000, elle a réalisé de nombreux courts métrages, montrés à la Tate Modern, au MoMA, au Centre Pompidou ou aux festival de Berlin et Rotterdam, sur des artistes d'avant-garde tels que les frères Kuchar, Guy Maddin, Tony Conrad ou Richard Foreman. *The Ballad of Genesis and Lady Jaye* est son premier long-métrage.



Le père de la musique industrielle a de la poitrine, une rangée de dents en or et des talons hauts. Si Marie Losier s'était contentée d'un portrait du musicien et performeur transgenre Genesis O-Porridge, son bel entrelacs de 16 millimètres, de vidéo « à l'ancienne » et de HD eût été rangé au rayon déjà fourni des *biopics* postmodernes. Mais le document sur cette figure à la fois mythique et *underground* s'efface derrière le récit d'un amour, recueilli par une caméra amie.

Tourné sur plusieurs années *The Ballad* mêle élégie, performance filmée et vie quotidienne d'un couple fantasque qui s'est rencontré dans le donjon d'une dominatrice et a souhaité vivre physiquement son sentiment fusionnel. A la visite guidée des archives de sa cave, caverne d'Ali-Baba du postpunk new-yorkais, « Gen » mêle donc le récit de sa décision, avec Lady Jaye, de modifier leur apparence pour devenir jumelles. Entre folie à deux et *body art*, leur « *pandrogyne* » est un geste fort socialement et symboliquement, et le film l'épouse subtilement en malaxant les formats et les époques, les images et le son non-synchrone. Bref, en ménageant des trous dans ce médaillon à deux faces. (C. G.)

The father of industrial music has breasts, a row of gold teeth and high-heels. If Marie Losier had simply kept to a portrait of the transgender musician and performer Genesis O-Porridge, her splendid mix of 16-mm film, "vintage" video and HD would be on the already well-packed shelf of postmodern biopics. But the account of this mythical underground figure fades behind a love story, recorded by a camera-friend.

Shot over several years, The Ballad mixes elegy, filmed performance and daily life of a whimsical couple who met in a dominatrix's dungeon and wanted to live out their symbiotic feelings physically. "Gen" mixes the guided tour of the archives in his cellar, an Ali-Baba's cave of New York post-punk, with the story of how he and Lady Jaye decided to change their appearances and become twins. Between a shared madness and body art, their "pandrogyne" is a socially and symbolically powerful act, which the film subtly espouses by mixing formats and epochs, images and non-sync sound. In short, by making a few holes in this double-sided locket.



OLGA MAURINA

DOM
HOME

2011, Russie, 95 min
 Russe, couleur, DigiBeta
Image Olga Maurina
Son Alexander Dudarev
Montage Vera Nikiforova, Olga Maurina
Production, print source Samsara Studio

samedi 26 mars 2011, 14h30, Cinéma 1
 lundi 28 mars 2011, 18h30, Petite salle
 jeudi 31 mars 2011, 12h15, Cinéma 1

Olga Maurina est née en 1963. Diplômée de la Russian State Academy of Theatre (Faculty of Theatre), elle travaille comme journaliste et rédactrice pour différents médias. En 2008, elle obtient son diplôme de la Films and TV School. Son premier film est *Wednesdays at the Station* (2008, 48 min). *Home* est son second film.

Vasya, Valya et Micha partagent une tente de fortune aux abords d'une gare de Moscou. « J'ai un appartement dans le centre! », « Je faisais des compétitions de football partout dans le monde avant ma maladie des pieds... ». Réalité? Fantasme? Comment en arrive-t-on à vivre dans la rue, puis à repousser chaque semaine le moment de « rentrer », même si le retour est encore possible? Perte des papiers, désertion de l'armée, alcoolisme, les raisons de l'exclusion, suggérées sans commentaire ajouté, brossent un portrait en creux d'une société russe qui marginalise à tour de bras.

En suivant le quotidien des trois compagnons – deux hommes et une femme – dans des conditions que l'on sent rigoureuses, *Dom* interroge la question de l'appartenance à un chez-soi – un foyer, comme celui que Valya doit bien encore posséder puisqu'un coup de fil nous apprend l'existence de sa fille, de son mari, de sa belle-mère. Mais la maison, déjà, s'est recrée ici. A la théière et à la télévision succèdent bientôt l'ambition de s'enraciner plus encore, comme pour installer la précarité dans la durée. Aidés d'autres sans-abri, les trois habitants entreprennent de construire une vraie maison, avec douche et chambre d'ami. Pendant ce temps, une publicité télévisée vante le dépaysement d'un hôtel-igloo hors de prix... (C. G.)

Vasya, Valya and Micha share a makeshift tent near a Moscow station. "I have a flat downtown!", "I played in football tournaments all over the world before I had my feet problems...". Reality? Fantasy? How do you end up in the street, only to put off each week the moment of "going home", even if you can still go back? Loss of ID papers, army desertion, alcoholism... the reasons for exclusion, alluded to without commentary, paint the underlying picture of a Russian society that is creating outcasts, massively.

Following the daily life of the three buddies—two men and a woman—in seemingly rigorous conditions, Home poses the question of belonging to a home... a hearth, like the one that Valya obviously still has, as we learn from a phone call that she has a daughter, husband, mother-in-law. But, already, the house has been recreated. The teapot and the television are soon followed by a plan to put down deeper roots, as if to make the precariousness long-term. Helped by other homeless, the three residents prepare to build a real house, with a shower and guest bedroom. In parallel, a TV commercial is extolling the exoticism of an extremely expensive igloo-hotel...

RAMÒN GIGER

EINE RUHIGE JACKE A STILL JACKET

2010, Suisse, 74 min
Suisse-Allemand, couleur, DigiBeta
Image Ramòn Giger, Roman Dick

Son Stephan Kùmin

Montage Roland von Tessin

Musique Benjamin Kilchhofer, Paul Giger
Production, print source Vivisue Film

dimanche 27 mars 2011, 20h45, Cinéma 1
lundi 28 mars 2011, 16h00, Cinéma 2
vendredi 1^{er} avril 2011, 14h00, CWB

Ramòn Giger est né en 1982 et a grandi dans le canton d'Appenzell en Suisse. Il a étudié la photographie à St Galle puis le cinéma à la Basel School of Design. Lors de son service civil dans un foyer pour personnes handicapées, il fait connaissance de Roman, le futur protagoniste de *Eine ruhige Jacke*, dont la réalisation s'est étalée sur près de six ans. Ramòn Giger a également été cadreur sur plusieurs courts et longs métrages.



Dans un foyer spécialisé du Jura suisse, Roman, jeune adulte autiste, apprend la foresterie avec Xaver, pédagogue à la douceur réfléchie. A cause, on le devine, d'un événement qui a lieu pendant son tournage, le film organise de discrets *flash-forward* qui entrelacent l'initiation humaine et professionnelle de Roman et sa première expérience du deuil. Très tôt, Ramòn Giger insère dans son portrait filmé le dialogue qu'il engage avec le jeune homme, qui s'exprime via un système d'alphabet manuel et une interprète. « – Comment faire le film ? – En me racontant sans préjugé, lui répond Roman. – Qu'est-ce qu'un préjugé ? – Quand on ne me considère que comme un autiste. »

Comment, donc, faire un portrait qui inclue à la fois le handicap et son entour, ou son au-delà ? Faire simplement le portrait d'un « *homme total* » que Roman appelle de ses vœux ? Non seulement le jeune homme semble souvent frustré de ne pas parvenir à parler directement, mais durant ses fréquentes crises de panique, la communication devient impossible. Véritable exercice d'humilité, *Eine ruhige Jacke* s'offre en creux comme la « *veste tranquille* » dont le jeune homme dit qu'elle l'aiderait à s'apaiser. Il gagne par surcroît des propositions de mise en scène de celui qu'il filme, quand il s'empare de la caméra pour transmettre ce qu'il ressent sans le biais de la traduction. (C. G.)

In a specialised home in the Swiss Jura, Roman, an autistic young adult, is learning forestry with Xaver, a thoughtful and gentle teacher. Due to an event that happened, we suspect, during the shooting, the film is organised around discreet flash-forwards that intertwine with Roman's human and professional initiation and his first experience of grief. Almost from the beginning, Ramòn Giger includes in his filmed portrait the dialogue he engages with the young man, who communicates through a hand alphabet and an interpreter. "How do I make the film? – By telling my story without prejudice" replies Roman – What's prejudice? – When you see me only as someone autistic."

How, then, does one make a portrait that includes both the disability and its surroundings, or the dimension beyond? By simply making the portrait of the "whole man" that Roman so wishes for? Not only does the young man often seem frustrated by not being able to speak directly, but also during his frequent panic attacks, communication becomes impossible. As a real exercise in humility, the film is implicitly like the "still jacket" that the young man has said would help to appease him. The film also benefits from the staging proposals from the character being filmed, when he seizes the camera to communicate his feelings without using translation.



ANDREA DEAGLIO

IL FUTURO DEL MONDO PASSA DA QUI CITY VEINS

2010, Italie, 63 min
 Italien, couleur, Beta SP
Image Francesco Bordino, Andrea Deaglio,
 Francesca Frigo, Andrea Parena
Son Mirko Guerra
Montage Enrico Giovannone
Musique Niccolò Lindo Bosio
Production Colombrefilm
Print source Andrea Deaglio

jeudi 24 mars 2011, 18h30, Cinéma 1
 vendredi 25 mars 2011, 16h00, Petite salle
 mercredi 30 mars 2011, 11h30, Petite salle

Andrea Deaglio est né en 1979 à Turin, où il a étudié le cinéma et commencé à travailler dans l'informatique. En 2007 il réalise *Nera – not the promised land*, un documentaire sur une jeune femme originaire du Nigeria contrainte à la prostitution.

Cela commence comme *Blow Up*. Un jour d'automne embrumé, le réalisateur prend une photo d'un pont à la périphérie de sa ville. La beauté de ce paysage au carrefour de deux bras de fleuve ne masque pas longtemps une présence d'abord insoupçonnée : ces marges sont habitées. Sans les démunis, immigrés du sud de l'Italie, les gens du voyage et les drogués qui le fréquentent, ce *no man's land* « serait une décharge », remarque un habitant. Que devient un *squat* de plein air quand il se sédentarise sur une durée de trente ans ? Une terre cultivable, dont Angelo, Gerardo et d'autres fermiers de fortune réclament la propriété.

Le titre utopique du film propose de faire de cette marge un centre ; aux autres la frange. L'un des habitants, quand il évoque son ancien emploi de vigile, ne dit-il pas qu'il travaillait « dans l'enclave des gens riches » ? Pour le cinéaste, le centre du monde est ici, là où finit la route, où il n'y a plus que des pierres et de l'eau. D'où un dispositif sobre mais net : au paysage les plans fixes, aux habitants une caméra portée curieuse des bricolages de chacun, cruciaux jusque dans leur minutie car ce sont autant de techniques de survie. Ces plans très peu dialogués alternent avec des récits individuels écrits sur fond noir – un choix formel qui adjoint au projet photographique inaugural une singulière qualité d'écoute. (C. G.)

It begins like Blow Up. One misty autumn day, the filmmaker takes a photo from a bridge on the edge of his town. Yet, the beauty of the landscape between two branches of the river soon unmarks a presence that first escapes notice: the riverbanks are inhabited. Without the presence of the destitute—immigrants from southern Italy, travellers and drug addicts—this no man's land "would be a rubbish tip". What does an outdoor squat become when it has been established for thirty years? Arable land, to which Angelo, Gerardo and other makeshift farmers lay claim. The film's utopian title suggests making this marginal spot into a centre; it is the rest of the world that lives on the fringe. When one of the inhabitants recalls his former job as caretaker, doesn't he say that he worked "in the enclave of the rich"? For the filmmaker, the centre of the world is here, where the road ends, where there is nothing but water and stones. Hence a sober but clear-cut construction: for the landscape static shots, for the inhabitants a hand-held camera that peers into everyone's tinkering, crucial down to the tiniest detail as they are techniques for survival. Sequences almost devoid of dialogue alternate with individual story inserts written on a black background—a formal choice that brings to the initial photography project a singularly high quality of listening.

BETTINA BÜTTNER

KINDER KIDS

2011, Allemagne, 65 min
Allemand, n&b, DigiBeta
Image Eduard Stürmer
Son Cornelia Böhm

Montage Bettina Büttner, Eduard Stürmer

Production University of Arts and Design Karlsruhe

Print source Künstlerischer Mitarbeiter Medienkunst-Film

samedi 26 mars 2011, 14h00, Petite salle
dimanche 27 mars 2011, 13h00, Cinéma 1
mercredi 30 mars 2011, 11h30, Petite salle

Née en 1983 dans un petit village de Bavière, **Bettina Büttner** étudie d'abord les Beaux-Arts à Nuremberg puis le cinéma à l'Université des Arts et du Design de Karlsruhe, où enseignent les cinéastes Thomas Heise et Andrei Ujică. Réalisé entre 2008 et 2011, *Kinder* est son premier film.



Dans un noir et blanc 16 millimètres aussi sobre que beau, *Kinder* relie deux foyers. L'un au sens de « maison d'enfants ». Tommy et Marvin, dix ans, conversent sur l'usage comparé du M16 et du fusil à pompe; un blondinet de sept ans s'agite dans un lit comme s'il mimait un film pornographique. Dès les premiers plans, la joie cristalline de leurs cris dans la forêt contredit le préjugé du *home* comme institution fermée.

L'autre foyer, c'est la maison où, plus tard, nous retrouvons Marvin, rentré vivre avec sa mère et sa sœur. Le lieu apparaît au contraire oppressant, avec sa courette étriquée où la mère opulente ceinture des bras son fils quand il fait une colère. A l'évidence, un traumatisme a eu lieu ici. Dans sa construction, le film assigne à cet événement gravissime une place juste. L'acte n'a pas empêché les enfants de continuer à jouer, mais il a, on le comprend, contaminé leurs jeux, qu'il nous fait désormais regarder autrement. Le titre – *enfants* – prend alors le sens d'un âge tendre qui aurait dû être épargné. Au souvenir qui ne passe pas, les coups de feu de Marvin et de sa sœur en cow-boys sont de bien maigres répliques – du gros sel sur la plaie. Attentive, la cinéaste parvient à saisir des images qui métaphorisent celles, invisibles, du traumatisme. Mais elle montre aussi Marvin suer à grosses

gouttes pour se construire un abri à l'ombre, une cabane où réfléchir. *Kinder*, ou l'histoire de deux foyers et d'un nid. (C. G.)

In 16-mm black and white, as sober as it is beautiful, Kinder links up two homes. One of which is a "children's home". There, ten-year-old Tommy and Marvin discuss the use of a M16 compared to a shotgun; a blond seven-year-old moves in his bed as if miming a porn film. From the first shots, the sparkling joy of their shouts in the forest contradicts any pre-conception of the "Home" as a closed institution.

The other home is the house where later we'll find Marvin, who has returned to live with his mother and sister. Here, on the contrary, all seems oppressive, with the hemmed-in yard where the son's tantrums are strapped down by the arms of his corpulent mother. Clearly, a traumatic event happened here. In its structure, the film assigns an appropriate place to this serious event. It has not stopped the children playing but, as we come to understand, it has poisoned their games, which we now see in a different light. The title—Children—comes to mean a tender age that should have been spared. The cowboy gunfire of Marvin and his sister are an all too meagre response to a memory that has not disappeared—the salt in the wound. Attentive, the filmmaker captures images that are metaphors for the trauma's invisible images. But she also shows Marvin dripping with sweat as he builds a shelter in the shade, a den where he can think. Kinder, or the story of two homes and one nest.



ARIANE ASTRID ATODJI

KOUNDI ET LE JEUDI NATIONAL

KOUNDI AND THE NATIONAL THURSDAY

2010, Cameroun, 86 min
 Français, Maka, Anglais, couleur, Beta SP
Image Isabelle Casez
Son Sebastian Kleinloh
Montage Mathilde Rousseau, Sebastian Winkels
Production Goethe-Institut Kamerun
Print source Goethe-Institut Zentrale

mercredi 30 mars 2011, 14h00, CWB
 vendredi 1^{er} avril 2011, 12h15, Cinéma 1
 samedi 2 avril 2011, 13h30, Cinéma 2

Née à Nguemendouga, **Ariane Astrid Atodji** a grandi au Cameroun. Licenciée en Art du théâtre à l'Université de Yaoundé, elle a suivi les ateliers de cinéma du Goethe Institut de Yaoundé, puis étudié à la LN International Film School de Yaoundé et participé à la section Talent Campus de Durban en 2009.

Koundi, gros bourg de 1200 habitants de l'Est du Cameroun, tire la plus grande partie de ses revenus de l'exploitation de la forêt équatoriale. Dans l'éventualité où l'Etat romprait son contrat de forêt communautaire, les autorités municipales instituent un « *jeudi national* » : un jour mensuel de travail en commun des hommes qui permettra de commencer une plantation cacaoyère.

Découpé comme une semaine du dimanche au samedi, *Koundi et le jeudi national* a la saveur d'une chronique villageoise. Mais jamais le point de vue de sa réalisatrice ne se rabat sur le folklore quand affleure, au jour le jour, la politique. Cette perspective – utopique ? – d'autogestion future fonctionne dans ce film magnifiquement photographié comme un prisme à travers lequel observer la vie en communauté, de la classe (« *abstinence, fidélité, condom!* ») au lavage du linge, de la fabricante de vin (qui refuse de vendre aux ivrognes) à la guérisseuse, du jour de paye (une liasse de billets accompagnée d'une bière) au procès pour adultère, en passant par la drague au bar du cru, le « *Jet Set* ». Est-ce un hasard si le jeudi national est réservé aux hommes, tandis que les femmes travaillent en cuisine pour ceux qui s'activent à la machette ? Au fur et à mesure que la « semaine »

avance (une semaine que l'on sent nourrie de plusieurs semaines de tournage), *Koundi* devient un traité des rapports entre les sexes, à la fois précis et drôle. (C. G.)

Koundi, a town of 1,200 inhabitants in eastern Cameroon, gets most of its income from working the equatorial forest. To prepare for an eventual end to their community forest contract with the State, the municipal authorities have set up a "national Thursday": a monthly day of communal work from the men to create a cocoa plantation.

Divided into weekdays from Sunday to Saturday, Koundi and the National Thursday has the taste of a village chronicle. But the filmmaker's viewpoint never settles for folklore when politics rises to the surface. This perhaps utopian perspective of future self-management functions, in this magnificently photographed film, like a prism through which to observe community life, from lesson-time ("abstinence, fidelity, condom!") to washing the clothes, from the wine-maker (who refuses to sell to drunkards) to the healer, from payday (a wad of notes with a beer) to the trial for adultery, and cruising at the "Jet Set", the local bar. Is it really a coincidence that national Thursday is reserved for men, while the women cook for those working with the machete? As the "week" progresses (a week that one feels has been enriched by several weeks of shooting), Koundi becomes a precise and comic treaty for gender relations.

FILIPA REIS
JOÃO MILLER GUERRA
NUNO BAPTISTA

LI KÉ TERRA

2010, Portugal, 65 min
Portugais, couleur, DigiBeta
Image João Pedro Plácido

Son Ruben Costa
Production Venda-se Filmes, Pedro&Branko
Distribution, Print source Venda-se Filmes

vendredi 25 mars 2011, 16h15, Cinéma 1
samedi 26 mars 2011, 18h15, Petite salle
jeudi 31 mars 2011, 13h15, Petite salle

Née à Lisbonne en 1977, **Filipa Reis** réalise en 2008 *Dicas no Vinil* avec le rappeur Sam the Kid. Né à Lisbonne en 1974, **João Miller Guerra** étudie et travaille dans le secteur du design, pour la télévision et la presse, puis se lance dans la production. *Li Ké Terra* est son premier documentaire. Né à Lisbonne en 1979, **Nuno Baptista** travaille comme monteur pour la télévision et le cinéma. Il a réalisé plusieurs courts métrages expérimentaux et de fiction. *Li Ké Terra* est son premier long-métrage documentaire. Le film a remporté le Prix du Meilleur documentaire portugais au festival Doclisboa 2010.



Miguel Moreira et Ruben Furtado, nés au Portugal d'immigrés capverdiens, arrivent au seuil de l'âge adulte. Comment se construire quand l'avenir reste en suspens, bloqué par l'attente de papiers ?

A mesure qu'ils expliquent leur situation aux employés préfectoraux, c'est un passé social et familial déjà lourd qui transparait. A une question sur son lieu de naissance, Ruben répond « *au Cap-Vert* » avant de se reprendre : « *Non, à Lisbonne!* ». Son lapsus fait prendre la mesure du trouble que ce statut absurde peut causer dans la psyché en formation des adolescents. Ce flou identitaire, *Li ké terra* (« *c'est notre terre* », en capverdien) en perçoit les multiples ricochets jusqu'à l'événement quotidien le plus ténu. Les deux garçons se comportent on ne peut plus différemment dans cette situation d'attente. Autant Ruben s'impose de ne rien faire (légalement, un emploi lui est interdit), autant Miguel a horreur du vide. Rap, cinéma, bachotage pour son examen d'histoire de l'art ; suractif, il sait bien ce qu'il ferait s'il avait des papiers : « *J'achèterais un pays* ».

La qualité d'écoute des réalisateurs, qui ont entamé le projet comme un travail de quartier, perçoit malgré tout chez ces deux amis dissemblables une même tchatte salutaire : que ce soit pour déterminer l'inexistence de Dieu

ou la distinction entre « *petite-amie* » et « *amoureuse* », Miguel et Ruben argumentent avec une obstination inouïe. En ce monde, trouver l'expression juste, c'est au moins tenir une certitude. (C. G.)

Miguel Moreira and Ruben Furtado, born in Portugal of Cape Verdean immigrants, have reached the age of adulthood. But how can you build your life when the future is suspended, blocked by the long wait for regularisation?

As they explain their situation to the Prefecture officials, an already heavy social and family past comes to light. Asked about his place of birth, Ruben replies "in Cape Verde" before correcting himself: "No, in Lisbon!" His Freudian slip shows to what extent this absurd status can trouble the developing psyche of an adolescent. Li ké terra ("It's our land", in Cape Verdean creole) captures the multiple repercussions of this confusing identity, even in the detail of everyday events. The two boys behave totally differently during this long wait. While Ruben forces himself into inaction (legally, he is forbidden to work), Miguel is terrified of nothingness. Rap, cinema, swatting for his art history exam; over-active, he well knows what he'd do if he had his papers: "I'd buy a country".



GUO HENGQI

NEW CASTLE

2010, Chine, 112 min
 Chinois, couleur, DigiBeta/HD Cam
Image, montage, production Guo Hengqi
Son Lou Kun, Jia Ruichuan
Print source L'Est Films Group

jeudi 24 mars 2011, 20h45, Petite salle
 vendredi 25 mars 2011, 13h45, Cinéma 1
 lundi 28 mars 2011, 13h30, Cinéma 2

Guo Hengqi est né en 1980 à Pingyao, en Chine. Il fait ses études à la Beijing Film Academy avec une spécialisation en post-production. Il a été monteur sur les films *Crude Oil* (Wang Bing, 2007) et *Ubu Roi* (Zhang Chi, 2008), avant de réaliser *New Castle*, primé au festival de Pusan en 2010.

Dans ce village du Shanxi (la région d'origine du réalisateur), les mines de charbon ferment une à une. Cette réalité, le cinéma documentaire chinois la filme souvent, mais Hongqi Guo, qui a tourné à Pudong deux ans (2008-2010), sait restituer ce bouleversement social et géographique dans sa temporalité propre. Ici, tout meurt à petit feu, mais personne n'est à l'abri d'une accélération, comme lorsqu'en juin 2008, cent mineurs immigrés doivent repartir : leur mine est fermée car l'air doit être assaini pour les visiteurs internationaux des Jeux Olympiques... Ce temps imposé de l'extérieur se superpose à celui, cyclique, des cérémonies funéraires ou des parties de mah-jong en boucle.

Hongqi Guo inscrit également dans l'espace le changement qui aboutira en 2010 au déménagement pur et simple du village dans des immeubles de la « nouvelle campagne socialiste ». Les habitants de ces montagnes défigurées par la dynamite portent tous les stigmates de la mine, tel le jeune homme handicapé par la chute d'une machine. Décharné, le village ne compte presque plus que des vieillards et des enfants : beaucoup d'épouses ont quitté leur mari, s'il n'est pas mort à la mine. Le seul dédommagement offert aux parents des mineurs morts a la beauté horrible d'un marché de dupes conclu dans un conte de fées : quelques kilos de poussière de charbon. (C. G.)

In this village located in Shanxi (the filmmaker's home region), the coalmines are closing down one after another. This is a reality that the Chinese documentary cinema has often filmed, but Hongqi Guo, who spent two years shooting in Pudong (2008-2010), has rendered this social and geographic upheaval in its temporal dimension. Here, all is dying little by little, but no one is safe from sudden change, as in June 2008 when a hundred migrant miners had to leave: their mine closed as cleaner air was needed for the international visitors to the Olympic Games... This externally imposed time overlays the cyclic time of funeral ceremonies and ever-renewed games of mah-jong.

Hongqi Guo also gives a spatial dimension to the change due in 2010, when the village will be moved lock, stock and barrel into the apartment blocks of the "new socialist countryside". The inhabitants of these dynamite-scarred mountains bear the marks of the mines, like the young man disabled by a falling machine. Almost no one remains in this skeleton of a village except the elderly and children: many wives have left their husband, if the mine has not already killed them. The only compensation offered to the relatives of dead miners conveys the horrific beauty of the fool's bargain in a fairy tale: a few kilos of coal dust.

MARCO SANTARELLI

SCUOLAMEDIA
JUNIOR HIGH

2010, Italie, 77 min
Italien, couleur, DigiBeta

Image Alfredo Farina

Son Alfredo Farina, Marco Santarelli

Montage Marco Santarelli

Musique Danilo Caposeno

Production, print source Ottofilmaker

samedi 26 mars 2011, 12h30, Cinéma 1
dimanche 27 mars 2011, 12h45, Petite salle
vendredi 1^{er} avril 2011, 12h15, Petite salle

Marco Santarelli est né à Rome en 1971. Vidéaste indépendant pendant plusieurs années. En 2009, il réalise *GenovaTripoli*, premier chapitre d'une trilogie sur le monde des transports, qui remporte le premier Prix au Tekfestival de Rome.



Scuola media : le vocable italien pour « collègue » place cette institution au milieu du chemin qui mène de l'enfance à l'âge adulte. Ce carrefour du cursus scolaire est aussi un point de vigie privilégié sur une communauté. De l'élève Antonio qui, interrogé sur ce qu'est la loi, répond : « une brochure », à une mère d'élève qui explique à l'administration que ses enfants s'absentent de l'école pour rester avec elle car elle n'a « pas de mémoire », les bribes entendues dans les couloirs ou sur l'estrade renvoient au hors-champ, au dehors de l'établissement. *ScuolaMedia* n'est donc pas un documentaire de plus « sur » le système éducatif. Il se poste, yeux et oreilles ouverts, dans cette caisse de résonance.

Or le collège Pirandello n'est pas situé n'importe où en Italie. Tarente, dans les Pouilles, est un haut-lieu de l'industrie métallurgique européenne, mais ses aciéries tuent à petit feu les habitants, réduits à choisir entre pollution et paupérisation. Par un montage accumulant les scènes brèves, Marco Santarelli trame dans le quotidien scolaire une inquiétude. En cours de musique, on entend une chanson sur les « silhouettes des usines ». Dans une autre classe, il est fait référence à l'ILVA (la société publique qui gère les hauts-fourneaux)... Est-ce un hasard s'il est question d'Enfer en cours de religion? (C. G.)

Scuola media: the Italian for "Junior high", places this institution halfway along the path from childhood to adulthood. This educational crossroads is also a privileged vantage point for observing a community. From the schoolboy Antonio who, when asked what the law is, replies: "a brochure", to the mother who explains to the administration that her children skip school to stay home with her as she has "no memory", the snippets of conversation heard in the corridors or in the classroom evoke the off-screen world, away from school. ScuolaMedia is thus not just one more documentary "on" the education system. It sets itself up, with open eyes and ears, to echo the Italian society. And the Pirandello Junior high is not located just anywhere in Italy. Taranto, in Apulia, is a hub of the European steel industry, but its steelworks are slowly killing the inhabitants, reduced to choosing between pollution and pauperisation. By editing a succession of short scenes, Marco Santarelli weaves anxiety into daily life at school. In the music lesson, we hear a song about the "factory silhouettes". In another class, mention is made of the ILVA (the state company that runs the blast furnaces)... Is it a coincidence that Hell is discussed in the religion class?

Courts métrages

I Cani abbaiano
Coming Attractions
Extraño rumor de la tierra cuando se atraviesa un surco (secuencia 75, huerto de Juana López, toma 01)
Me llamo Peng
Me llamo Roberto Delgado
Pa Rubika Celu
La Terre tremble

MICHELE PENNETTA

I CANI ABBAIANO THE DOGS BARK

2010, Suisse, 20 min
Italien, couleur, DigiBeta
Image, son Michele Pennetta
Montage Céline Arneslon
Production, print source
Haute École d'Art et de Design - Genève

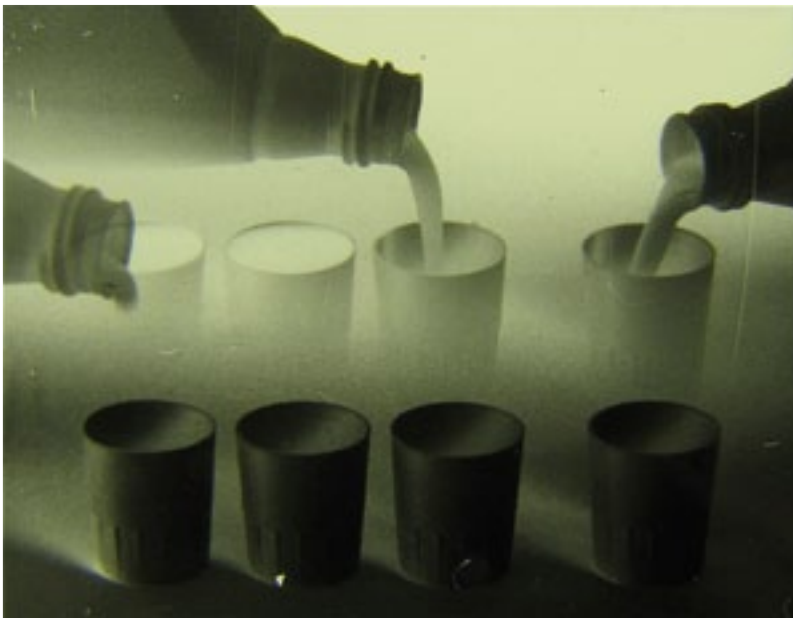
mercredi 30 mars 2011, 20h30, Cinéma 1
jeudi 31 mars 2011, 15h45, Petite salle
samedi 2 avril 2011, 12h15, Cinéma 1

Michele Pennetta est né à Varese en 1984. Diplômé en communication visuelle à l'Université de Lugano, il a ensuite suivi un Master en réalisation à l'École cantonale d'art de Lausanne en 2010. En 2008, il a réalisé un court-métrage de fiction, *Profondo amore* et en 2009 deux courts documentaires, *Sisto* et *Entre Vincent Perret*.



Deux voisins survivent en chiens de faïence dans les ruines d'un village dévasté par le tremblement de terre de L'Aquila. Roberto dort dans une voiture, Felice dans ce qui reste de sa maison. Tragique dans son incommunicabilité beckettienne, leur face-à-face accentue l'impression de ville fantôme qui se dégage de plans sur la Poste, la fontaine, les échafaudages de bois retenant (dans quel but?) quelques murs porteurs encore érigés. Le découpage du film, qui préserve d'abord l'énigme de ce lieu, fait formellement écho à l'étourdissement qu'un tel événement a pu créer dans les vies respectives de ces hommes. Il permet aussi de préserver une énigme, celle qui fait d'eux des gardiens de bâtisses vides, que hantent leurs seuls souvenirs. (C. G.)

Two neighbours glaring at each other survive amidst the ruins of a village devastated by the L'Aquila earthquake. Roberto sleeps in a car, Felice in what remains of his house. In the tragic Beckettian impossibility to communicate, their co-existence heightens the ghost-town impression that emanates from the shots of the post office, the fountain, the wood scaffolding supporting (to what end?) a few still-upright retaining walls. The structure of the film, which firstly preserves the mystery of the place, is a formal echo of the daze that the disaster perhaps created in the lives of both men. It also helps to preserve another mystery, one that has made them into the guardians of empty buildings, haunted only by their memories.



PETER TSCHERKASSKY

COMING ATTRACTIONS

2010, Autriche, 24 min
 Sans dialogue, n&b, 35 mm

Son Dirk Schaefer

Montage Peter Tscherkassky, Eve Heller

Production, print source Peter Tscherkassky

dimanche 27 mars 2011, 15h45, Cinéma 2

mercredi 30 mars 2011, 14h15, Cinéma 1

jeudi 31 mars 2011, 12h30, Cinéma 2

Peter Tscherkassky est né en 1958 à Vienne (Autriche). Membre fondateur de Sixpack Film, il a organisé plusieurs festivals internationaux de cinéma d'avant-garde à Vienne. Il réalise des films depuis 1979 dont *Parallel Space: Inter-View*, *L'Arrivée*, *Outer Space*, *Dream Work* ou *Instructions for a Light and Sound Machine*. *Coming Attractions* a reçu le Prix du Meilleur Court Métrage à la 67^e Mostra de Venise (section Orizzonti) et au Festival de Gijón.

Films publicitaires, films des premiers temps, films d'avant-garde : 24 liens par seconde se tissent entre ces trois cinémas « *des attractions* ». En une série de chapitres non narratifs, Peter Tscherkassky malaxe la matière (surimpressions, images en négatif, perforations) avec une virtuosité véritablement hypnotique. *Coming Attractions* replace le spectateur dans la position du flâneur du dix-neuvième siècle entré dans une projection foraine. Tout, sur l'écran, s'adressait frontalement à lui, l'aguichait. Cette exploration de l'exhibitionnisme intrinsèque du cinéma se nourrit aussi de rushes de publicités pour ménagères qui, pour légèrement ridicules, n'en acquièrent pas moins une lancinante et mélancolique beauté quand les prises et les gestes similaires, montés en boucle, se répètent à l'envi. (C. G.)

Commercials, early cinema and avant-garde film: 24 links a second are woven between these three cinemas "of attractions". In a series of non-narrative chapters, Peter Tscherkassky mixes matter (superimposed and negative images, perforations) with a truly hypnotic virtuosity. Coming Attractions places the spectator in the position of a 19th-century stroller who has entered a fairground projection. Everything on screen is directly addressed to him, to entice him. This exploration of cinema's intrinsic exhibitionism is further enriched by rushes of "housewife" commercials that, albeit somewhat ridiculous, still have an insistent and melancholy beauty, when similar shots and gestures are looped and repeated over and over again.

JUAN MANUEL SEPÚLVEDA

EXTRAÑO RUMOR DE LA TIERRA CUANDO SE ATRAVIESA UN SURCO (SECUENCIA 75, HUERTO DE JUANA LÓPEZ, TOMA 01)

THE STRANGE SOUND OF THE LAND BEING OPENED IN A FURROW (SCENE 75, JUANA LOPEZ'S ORCHARD, TAKE 01)

2011, Mexique, 20 min
Espagnol, Ixil, couleur, DigiBeta
Image Juan Manuel Sepúlveda

Son Jose Romel Tuñón

Production, print source Fragua Cine

mercredi 30 mars 2011, 18h30, Petite salle
jeudi 31 mars 2011, 16h45, Cinéma 1
samedi 2 avril 2011, 13h30, Cinéma 2

Diplômé en cinéma à l'Université de Mexico, **Juan Manuel Sepúlveda** reçoit en 2006 le Prix Ariel du meilleur court métrage documentaire pour *Bajo la tierra* (*Sous la terre*). En 2008, son premier long métrage documentaire, *La Frontera infinita*, est sélectionné à la Berlinale et remporte le Prix Joris Ivens au Cinéma du réel. Directeur de la photographie sur *Año Bisiesto* (*Année bisextile*) de Michael Rowe, lauréat de la Caméra d'or au Festival de Cannes 2010.

Un potager au Guatemala, dans une communauté d'indigènes déplacés depuis la guerre civile des années 80. Avec une rigueur formelle frappante, *Strange Rumor of the Land* s'interroge sur le déclic qui met en branle la parole d'un témoin de l'Histoire. Si la mémoire est difficile à verbaliser, le dispositif cinématographique peut tenter sa chance. Soit, donc, Juana Lopez, paysanne âgée qui creuse son petit sillon. « *Catarina, pose-moi la question...* » : la femme s'adresse à la jeune fille qui bine avec elle, priée de l'aider à se lancer. Et si cette demande « de cinéma » visait d'abord à susciter la curiosité d'une adolescente que les persécutions des générations passées ne semblent guère affecter? (C. G.)



A vegetable garden in Guatemala, in a community of Indians displaced since the 1980s civil war. With a striking formal rigour, Strange Rumor of the Land questions what triggers the words of a witness to History. Although memory is hard to express in words, the cinematic dispositif can nonetheless try to do so. So, we have Juana Lopez, an elderly smallholder who is digging her small furrow. "Catarina, ask me the question...": the woman addresses the young girl hoeing at her side, asking for help to begin her answer. And what if this question was primarily meant to arouse the curiosity of a teenage girl seemingly unaffected by the persecutions suffered by past generations?



JAHÉL JOSÉ GUERRA ROA
VICTORIA MOLINA DE CARRANZA

ME LLAMO PENG *MY NAME IS PENG*

2010, Espagne, 29 min
Chinois, couleur, Beta SP

Son montage Ian Ramos

Production Master en Documental Creativo Universidad
Autónoma de Barcelona, Televisió de Catalunya

Print source Master en Documental Creativo

vendredi 25 mars 2011, 16h15, Cinéma 1

samedi 26 mars 2011, 18h15, Petite salle

jeudi 31 mars 2011, 13h15, Petite salle

Victoria Molina de Carranza est née à Málaga, où elle commence des études de communication qu'elle poursuit aux Pays-Bas. Elle participe également à la réalisation de divers courts métrages. En 2007, elle commence à étudier le chinois, expérience qui débouchera sur la réalisation de *Me llamo Peng*. Originaire du Venezuela, **Jahel José Guerra Roa** part étudier dans l'Ohio en 2002. Elle entame une carrière dans la publicité et s'installe successivement à La Rochelle et à Barcelone. En 2009, elle décide d'entreprendre des études de cinéma et de photographie. *Me llamo Peng* est son premier documentaire.

Peng, immigré chinois en Europe, a posé sa caméra six ans durant dans les lieux (souvent des cuisines de restaurants) où il a travaillé. A partir des soixante heures de son journal filmé, Jahel Guerra Roa et Victoria Molina de Carranza montrent la dureté d'un nomadisme dû au chômage (« j'irai partout où on a besoin de moi »). L'insistance du cinéaste amateur à ne pas lâcher la caméra même s'il n'a rien à dire émeut. « Les collègues en France me disaient : la première année de ton départ de Chine, tes propos sont optimistes, la deuxième, tu te parles à toi-même et la troisième, tu ne trouves même plus les mots ». Dans une solitude qui apparaît de plus en plus absolue, le rituel DV semble devenir pour lui le seul témoin de son existence. (C. G.)

Peng, a Chinese immigrant to Europe, set up his camera over six years in his workplaces (often restaurant kitchens). Drawing on sixty hours of his filmed diary, Jahel Guerra Roa and Victoria Molina de Carranza show the hardships of a nomadic life due to unemployment ("I'll go anywhere I'm needed"). The amateur filmmaker's insistence on not putting down his camera even if he has nothing to say is moving. "Colleagues in France would say: in your first year away from China, your remarks are optimistic, in the second, you talk to yourself, and in the third, you can't even find your words." In a solitude that is increasingly absolute, the ritual of DV seems to be for him the only witness to his existence.

JAVIER LOARTE

**ME LLAMO
ROBERTO DELGADO**
THIS IS ROBERTO DELGADO

2010, Espagne, 8 min
Espagnol, couleur, Beta SP

Son Alfonso Hervas

Montage Javier Gonzalez Chillón

Production, print source Javier Loarte

samedi 26 mars 2011, 16h00, Petite salle
dimanche 27 mars 2011, 16h45, Cinéma 1
mercredi 30 mars 2011, 12h30, Cinéma 1

Javier Loarte est diplômé en psychologie et en réalisation à Madrid. Son court métrage de fin d'études *Martina y la luna* est sélectionné dans 90 festivals et remporte plus de 18 prix nationaux et internationaux. A la suite de sa participation au 7^e Talent Campus de la Berlinale, il bénéficie d'une bourse Fulbright pour faire un master de scénario à la Columbia University de New York à partir de 2011. *Me llamo Roberto Delgado* est son dernier court métrage.



Qu'est-ce qu'un individu, sinon une tache à la fenêtre, dans la photographie d'un immeuble ? Un point qui, à coups de zooms sur un logiciel de type Google Earth, deviendrait un visage flouté comme tant d'autres ? Javier Loarte monte son documentaire comme une série de clics. Sur des images de son quartier du nord de Madrid, Roberto Delgado, l'image manquante, se raconte. Près de chez lui, l'embourgeoisement guette, les prix de l'immobilier montent, le métro s'est installé, les travailleurs chinois côtoient les Péruviens... « *mais détrompez-vous, c'est un quartier très ennuyeux* ». Via quelques détails sur ses parents, voisins et commerçants, l'étudiant dilettante habitué au régime bière-pizza brosse nonchalamment le portrait d'une Espagne pas tout à fait sortie des années cinquante. (C. G.)

What is an individual, if not a blot at the window, in the photo of a building? A point that, after zooming in with a Google-Earth-type programme, would become a blurred-out face like so many others? Javier Loarte edits his documentary as a series of clicks. On the images of his district in northern Madrid, Roberto Delgado—not seen on screen—talks about himself. Close to where he lives, gentrification threatens, property prices are rising, the metro has arrived, Chinese workers work alongside Peruvians... “but don't be fooled, it's a very boring district”. Through details on his parents, neighbours and local trades people, the dilettante student with his beer-and-pizza diet paints a nonchalant portrait of a Spain that has not totally emerged from the 1950s.



LAILA PAKALNINA

PA RUBIKA CELU ON RUBIKS' ROAD

2010, Lettonie, 30 min
 Letton, couleur, DigiBeta
Image Uldis Jancis
Son Anrijs Krenbergs
Montage Kaspar Kallas
Production Hargla Company
Print source National Film Centre of Latvia

jeudi 31 mars 2011, 18h15, Petite salle
 vendredi 1^{er} avril 2011, 18h45, Cinéma 1
 samedi 2 avril 2011, 16h30, Petite salle

Laila Pakalnina est née en 1962 à Liepaja, en Lettonie. Diplômée en journalisme télévisuel à l'Université de Moscou, elle obtient en 1991 son diplôme de réalisation cinématographique à l'institut du film de Moscou. Elle a écrit et réalisé 19 documentaires, 5 courts et 3 longs métrages de fiction. *Pa Rubika Celu* a reçu le Prix du Meilleur court métrage documentaire au festival Doclisboa 2010.

Parcours discrètement burlesque à travers l'histoire de la Lettonie soviétique, *Pa Rubika Celu* prend pour poste d'observation des aspérités de la vie politique une piste cyclable qui relie Riga à Jurmala. Qui pourrait croire, devant le défilé journalier de promeneurs à chiens, d'adolescents en VTT, de familles en quête de chemins bucoliques ou de joggers pressés que cette piste reste associée à la mémoire d'Alfred Rubiks, l'ex-leader du Parti communiste letton qui a réprimé dans le sang la tentative d'indépendance de 1991 ? L'élection de Rubiks, pendant le tournage, au parlement européen, vient redoubler l'interrogation du film : le paysage peut-il, à force d'être scruté, livrer la raison pour laquelle l'histoire se répète ? (C. G.)

A discreetly comic journey through the history of Soviet Latvia, On Rubiks' Road takes as its vantage point a cycle track connecting Riga to Jurmala. Who would think, on seeing the daily procession of dog-walkers, teenagers on mountain bikes, families in search of pastoral routes or hurried joggers, that this track is still linked to the memory of Alfred Rubiks, the former leader of the Latvian Communist Party, who savagely repressed the 1991 attempt to gain independence? Rubiks' election to the European Parliament, during the shoot, intensifies the film's question: can the landscape, by dint of scrutiny, reveal the reason why history repeats itself?

VANIA AILLON

LA TERRE TREMBLE

2011, Suisse, 40 min
Espagnol, couleur, DigiBeta

Image Heidi Hassan

Son Carlos Ibanez

Montage Ana Acosta, Sylvie Rodriguez, Vania Aillon

Musique Cyril Moulas

Production, print source Earthling productions

mercredi 30 mars 2011, 18h30, Petite salle

jeudi 31 mars 2011, 16h45, Cinéma 1

vendredi 1^{er} avril 2011, 17h00, CWB

Après avoir étudié la sociologie puis les Beaux-Arts à Genève, **Vania Aillon** réalise des films dont les documentaires *A table* (2004), *Traces mapu* (2006) et la série de portraits *Espèces d'espaces* (2005-2010). Elle travaille également en tant que chef opératrice sur divers projets de documentaire, théâtre et musique.



Fille de Chiliens émigrés en Suisse, Vania Aillon part d'un pied ferme fouler une terre – le Venezuela – en pleine ébullition. La réforme agraire, mise en pratique, passe par des redistributions de terres qui, bien qu'appuyées administrativement par les militaires, ne vont pas de soi pour les grands propriétaires des haciendas. Avec droiture et modestie, la cinéaste mêle aux images de l'occupation de terres qu'elle filme un échange avec Carmen, paysanne qui a espoir que l'*agratienda socialista* améliorera son quotidien démuné. Comment accepter, quand on a grandi en Europe, que « *le je c'est le mal* » ? *La Terre tremble* cherche à comprendre, sans sarcasme, l'idéologie collectiviste et sa réalité de terrain. (C. G.)

*The daughter of Chileans who immigrated to Switzerland, Vania Aillon sets out resolutely to a land in full effervescence—Venezuela. The agrarian reform underway implies land distributions that, although supported administratively by the army, are far from evident for the owners of large haciendas. With honesty and modesty, the filmmaker mixes her images of land occupation and her exchange with Carmen, who hopes that the agratienda socialista will improve her poverty-ridden daily life. How do you accept, when you've grown up in Europe, that "I is a bad thing"? *La Terre tremble* seeks to understand, with no sarcasm, the collectivist ideology and its reality on the ground.*

Contrechamp français

Aux rêveurs tous les atouts dans votre jeu

Les Champs brûlants

La Croix et la Bannière

Doux amer

Elégie de Port-au-Prince

La Guerre est proche

Julien

Le Khmer rouge et le non-violent

Madame Jean

La Mort de Danton

La Place

Voir ce que devient l'ombre

MEHDI BENALLAL

AUX RÊVEURS TOUS LES ATOUTS DANS VOTRE JEU

2011, France, 29 min
Français, couleur, Beta SP
Image Mehdi Benallal, Christophe Clavert
Montage Mehdi Benallal
Production, print source Mehdi Benallal

jeudi 24 mars 2011, 18h00, Cinéma 2
samedi 26 mars 2011, 16h45, Cinéma 1
mardi 29 mars 2011, 17h00, CWB

Né en 1977, **Mehdi Benallal** a réalisé *3 2 1 (Trois deux une)* (2001), *La Complice* (2003), *Qui voit Ouessant* (2007), *Le Retour à Sceaux* (2010).

Sous l'aqueduc d'Arcueil, les nuages glissent, le soir tombe. Séparés par des plans fixes sur cet élément urbain majestueux à quelques encablures d'une porte de Paris, quatre récits de rêves découpent un monde parallèle. D'autres arcs : les volutes d'une fiction entraperçues par l'esprit du rêveur qui associe sans s'en soucier, pense des choses impensables, palpète de peurs pour de faux. Un coup de fil étrange pendant le tournage d'un film japonais, des enfants clonés à l'hôpital puis jetés à la poubelle, un voyage sur un grand cercle bleu ou une soirée entre amis où « tu es là » : les rêveurs, face caméra, s'adressent au filmeur, mais ils n'ont pas tout à fait franchi le pont. Est-ce le moment de la remémoration ? Celui de la récitation d'un rêve qu'ils ont déjà raconté, couché sur le papier, inventé ? Chacun semble fouiller dans un autre monde, en retirer avant la ruine des bribes de fiction. Mehdi Benallal capte avec une grande acuité d'écoute la précision que ces narrateurs recherchent, leur détermination à formuler des expériences, quitte à ressentir à nouveau l'onde de choc de l'effroi d'un cauchemar ou la nostalgie d'un rêve trop agréable. Battant les cartes du film de Robert Bresson *Quatre Nuits d'un rêveur*, ce titre qui cite un poème surréaliste signale une redistribution : Mehdi Benallal invente au récit de rêve une place de cinéma singulière, hors de l'interprétation freudienne, de l'écriture automatique et de la fiction onirique. (C.G.)



Under the Arcueil aqueduct, clouds are gliding, night is falling. Separated by static shots of this majestic piece of urban architecture a stone-throw away from the Paris city limits, the stories of four dreams divide a parallel world. Other arches: the volutes of a fiction fleetingly glimpsed by the spirit of the dreamer who makes carefree associations, thinks the unthinkable, palpitates with unreal fears.

*A strange phone call during the shoot of a Japanese film, children cloned at a hospital then thrown into a dustbin, a voyage on a large blue circle or an evening with friends where "you are there": facing the camera, the dreamers speak to the film-maker, but they have not quite re-crossed the bridge. Is this the moment of remembering? When you recount a dream that you have already told, set down on paper, invented? Each dreamer seems to search through another world, to retrieve the elements of fiction before they fall into ruins. A high quality of listening enables Mehdi Benallal to capture the precision sought by the narrators, their determination to formulate their experiences, even at the risk of feeling again the shock of fright engendered by a nightmare or the nostalgia of an excessively enjoyable dream. Shuffling the cards of Robert Bresson's film *Quatre Nuits d'un rêveur*, this title—which refers to a Surrealist poem—points to a redistribution: Mehdi Benallal invents a special place in cinema for the narration of dreams, far from Freudian interpretation, automatic writing or dream-inspired fiction.*



CATHERINE LIBERT
STEFANO CANAPA

LES CHAMPS BRÛLANTS

I CAMPI ARDENTI

2010, France / Italie, 72 min
Italien, n&b, DigiBeta

Réalisation Catherine Libert

Image Stefano Canapa

Son Catherine Libert, Manu de Boissieu

Montage Catherine Libert, Stefano Canapa, Fred Piet, Yoana Urruzola

Production Catherine Libert, Stefano Canapa

Print source House on Fire productions

jeudi 24 mars 2011, 18h00, Cinéma 2
samedi 26 mars 2011, 16h45, Cinéma 1
mardi 29 mars 2011, 17h00, CWB

Catherine Libert est née à Liège en 1971. Diplômée de l'INSAS en réalisation, les films qu'elle réalise sont inscrits dans une démarche indépendante, poétique et expérimentale. **Stefano Canapa** est né à Turin en 1977. Il s'installe à Paris en 1999 et réalise *Promenaux*. Il réalise et développe ses films à L'Abominable. Depuis 1998 il est membre du collectif d'artistes GROUPE ZUR – Zone Utopiquement Reconstituée.

Chemins de traverse: c'est ainsi que Catherine Libert et Stefano Canapa intitulent le parcours à travers l'Italie qu'ils entament, à la rencontre de son cinéma indépendant. *Les Champs brûlants*, premier volet, est né de la rencontre avec un « couple vie-et-cinéma », Beppe Gaudino et Isabella Sandri, et avec le critique Enrico Ghezzi, filmé aux abords du Circo Massimo. Les quelques extraits de films insérés à bon escient dans la trame du voyage suffisent à mesurer combien la démarche de « Gaundri » s'ancre dans les particularités géographiques et sociales des lieux. Isabella parcourt les *borgate* romaines que filmaient déjà Pier Paolo Pasolini tandis que Beppe, marqué par un tremblement de terre dans sa ville natale quand il avait onze ans, emmène la réalisatrice dans les paysages inouïs des « champs brûlants ». Cette zone volcanique de la baie de Naples aux édifices antiques effondrés par un phénomène géologique, Beppe la filmaient déjà, adolescent, en super-8. Impossible de ne pas relier ces ruines splendides à la situation du cinéma indépendant dans l'Italie de Berlusconi. Aussi lunaire qu'elles, il survit inexplicablement, sans posture héroïque mais avec ce que Beppe Gaudino, resté treize ans sans pouvoir tourner, appelle « *notre privilège: le temps* ». (C. G.)

Off the beaten tracks: this is how Catherine Libert and Stefano Canapa name their journey across Italy, to meet its independent filmmakers. Les Champs brûlants, the first part, is the fruit of their encounter with a "life-and-cinema couple", Beppe Gaudino and Isabella Sandri, and with the critic Enrico Ghezzi, filmed near the Circo Massimo. The film excerpts astutely inserted into the thread of the journey are enough to gauge the extent to which the "Gaundri" approach is rooted in the geographical and social specificities. Isabella wanders through the Roman borgate already filmed by Pier Paolo Pasolini. Beppe, marked by an earthquake in his hometown when he was eleven years old, takes Catherine to the extraordinary landscapes of the "Burning fields". Already as a teenager, Beppe had filmed in S8 this volcanic zone of the Bay of Naples with its ancient buildings destroyed by a geological phenomenon. Impossible to not link these magnificent ruins with the state of independent filmmaking in Berlusconi's Italy. As lunar as the ruins, it survives inexplicably, through no heroic posture but with what Beppe Gaudino, who hadn't made a film for thirteen years, says is "our privilege: time".

JÜRGEN ELLINGHAUS

LA CROIX ET LA BANNIÈRE

GLAUBE SITTE HEIMAT

2010, France / Allemagne, 54 min
Allemand, couleur, DigiBeta

Image Johann Feindt, Lars Lenski

Son Thomas Keller, Andreas Landeck

Montage Ariane Kerinvel, Nassim Jaouen, Andreas Landeck

Production Jürgen Ellinghaus

Print source Zeugma films

jeudi 31 mars 2011, 18h15, Petite salle
vendredi 1^{er} avril 2011, 18h45, Cinéma 1
samedi 2 avril 2011, 16h30, Petite salle

Jürgen Ellinghaus est né en 1956. Durant 10 ans, il est chroniqueur, producteur radio et auteur de documentaires radio-phoniques. Après un passage par ARTE Strasbourg, il est chargé des programmes allemands de la chaîne documentaire Planète / Planet TV, de 1997 à 2004. Il coréalise en 2005-2006 *La lettre scellée du soldat Doblin* avec Hubert Ferry.



À Beverungen en Westphalie, comme dans bien des communes allemandes, la « fête des tireurs » mobilise périodiquement un quart de la population masculine. Et pour cause : depuis plus de dix siècles, l'occasion est donnée à tout un chacun, pourvu qu'il soit une fine mouche, de devenir pour un an le roi, de choisir sa reine et de parader dans les rues.

Dans ce film qui, à la manière de *La Rosière de Pessac* de Jean Eustache, enregistre au présent une tradition a priori anachronique, la frontalité des cadrages et la précision de l'image haute-définition insinuent une pointe d'inquiétude : et si le jeu dépassait la pochade costumée ? Si cette célébration noyée sous les hymnes à la douceur du *Heimat* avait des soubassements politiques moins joviaux ? Dans la deuxième partie, la pertinence de son titre apparaît, confirmant cette inquiétude : en 2008, la même bourgade accueille cette fois une manifestation d'importance supérieure, la Fête de la Confédération des Confréries historiques allemandes de tireurs. Surprise, les protagonistes changent : les moustachus fiers d'exhiber les costumes de tireurs de leurs crues respectifs disparaissent à l'arrière-plan. Dominant désormais l'aristocratie allemande et le haut-clergé, venu en masse. Le souvenir de la soumission du pouvoir temporel au pouvoir spirituel ressurgit, comme si

les Lumières n'avaient jamais existé. La Westphalie, pourtant, est la région d'origine du héros de *Candide* de Voltaire... (C. G.)

In Beverungen in Westphalia, as in plenty of German towns, the Marksmen's Festival periodically attracts a quarter of the male population. And with good reason: for more than ten centuries, everyone is given the chance, provided they are a crack shot, to become king for a year, to choose their queen and parade through the streets.

In this film which, like Jean Eustache's La Rosière de Pessac, records a tradition that is a priori anachronistic, the face-on framing and the precision of high definition introduce a worrying element: what if the game went beyond the costumed parade? What if this celebration immersed in anthems lauding the sweetness of the Homeland had less jovial political underpinnings? In the second part, the relevance of the title becomes clear, confirming this anxiety: in 2008, the same town hosted a more important event, the Festival of the Confederation of Historical German Marksmen's Brotherhoods. Surprise, the protagonists change: the soldiers with their heavy moustaches proudly parading in the military costumes of their respective traditions fade into the background. Now it is the German aristocracy and high-ranking clergy, present in large numbers, who dominate the scene. The memory of the submission of temporal power to spiritual power reappears, as if the Enlightenment had never existed. Westphalia, however, is the home region of the hero of Voltaire's Candide...



MATTHIEU CHATELLIER

DOUX AMER

2011, France, 76 min
 Français, couleur, HDV
Image Matthieu Chatellier
Son Matthieu Chatellier, Xavier Thibault
Montage Daniela De Felice
Production, print source Alter ego production

samedi 26 mars 2011, 19h00, Cinéma 2
 lundi 28 mars 2011, 14h30, Cinéma 1
 jeudi 31 mars 2011, 17h00, CWB

Matthieu Chatellier est né en 1971. Après des études à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière, il débute en tant que chef opérateur. Après plusieurs courts métrages, il co-réalise avec Daniela De Felice, en 2007 son premier long métrage documentaire, *(G) rêve général(e)*, puis il réalise *Voir ce que devient l'ombre* et *Doux Amer*.

Qui n'a pas, un jour, fait ce mauvais rêve ? « *Le médecin m'a appelé un matin... Il m'arrive quelque chose. Quoi exactement ? J'ai peur.* » Le journal filmé que Matthieu Chatellier commence quand, à 33 ans, il se découvre diabétique, tient à la fois du documentaire médical, de la lettre d'amour et du *home movie*. C'est aussi un testament, mais un testament paradoxal, car si les sucres corrodent les organes « *comme de l'eau de mer sur une carrosserie* », la mort est loin d'être certaine. Aussi le récit oscille-t-il entre tragédie et humour, entre contamination du quotidien par les nouveaux rituels et respirations rythmiques de plans apparemment gratuits, tels ces adolescents à la fête foraine près d'un stand de barbe-à-papa (aliment désormais proscrit).

Dans ce film-album bruissant d'une créativité qu'on dirait décuplée par l'anxiété, les rêves sont narrés en dessins découpés éclairés à la lampe de poche. Les modulations de la voix off – parfois confiée à un perroquet enregistreur – font ondoyer *Doux amer* entre les pôles de son titre. L'attention soudain portée à son propre corps change le regard du cinéaste sur sa femme et ses filles. Des cheveux blancs aux dents qui bougent, les corps aimés apparaissent désormais vulnérables. Quoi, sinon l'amour, pour faire tenir ensemble nos amas d'organes corruptibles ? (C. G.)

Who, at some point, hasn't had the following nightmare: "The doctor rang me one morning... I feel bad. Can you be more precise? I'm afraid." Matthieu Chatellier begins filming his day-to-day life when, at the age of 33, he learns he has diabetes. The result is a film that is simultaneously part a love-letter, a medical documentary and a home movie.

It is also a will, but a paradoxical one. Because if sugar is eating away his insides "as sea water erodes the carcass of a ship", death is far from certain. So the story swings between tragedy and comedy, between a daily life contaminated by new rituals and the rhythmic breathing of shots that seemingly make no sense, like the teenagers at a fun fair near the stand selling candyfloss (now on the list of forbidden foods).

*In this filmic scrapbook humming with a creativity that is seemingly enhanced by anxiety, dreams are narrated using the cut-out figures lit by a torch. The changing narration—sometimes entrusted to a toy parrot that talks—makes *Doux amer* sway between the opposite poles of its title. The filmmaker's sudden attention to his own body modifies the way that he looks at his wife and daughters. From the white hair to the wobbly teeth, the bodies so dear now seem so vulnerable. What, if not love, can keep our pile of corruptible organs in one piece?*

AÏDA MAIGRE-TOUCHET

ELÉGIE DE PORT-AU-PRINCE

2011, France, 10 min
Créole, Français, couleur, DigiBeta
Image, montage Aïda Maigre-Touchet
Son Anne-Dominique Termont, Martin Allard
Production, print source Aïda Maigre-Touchet

dimanche 27 mars 2011, 18h30, Cinéma 1
lundi 28 mars 2011, 12h00, Petite salle
samedi 2 avril 2011, 14h00, CWB

Née à Paris en 1977, **Aïda Maigre-Touchet** étudie le cinéma aux universités Paris 8 et Concordia (Montréal). Elle tourne dans l'Arctique son premier documentaire, *Kiyoukta* (2008). Elle réalise ensuite à travers la France un court essai *Forêts* (2009). Après un séjour en Haïti, elle achève *Élégie de Port-au-Prince* (2011).



« Cette ville assez propre, avec ses fontaines, ses sculptures, aurait pu être comparée à Genève... ». Comme un dernier tracé cursif et coloré d'une ville qui ne subsistera que dans l'imaginaire de ses habitants, les chansons, les peintures et les films, cette traversée commentée par l'acteur et poète Dominique Batravail saisit la charge de l'événement sans tomber dans l'ornière du reportage.

Haïti, année zéro : encore meurtri par le tout récent séisme, le « Port-au-Prince rêveur » manque désormais du confort minimal, et sa splendeur ancienne sera bientôt irrémédiablement rasée. Sur un amas de décombres, l'arpenteur chante une élégie lazaréenne à « cette ville de damnation » à « l'âme perfide ». Aïda Maigre-Touchet a trouvé le guide idéal qui, par la force poétique des mots qu'il choisit et des éléments du paysage qu'il désigne, frôle l'événement tout en en transmettant l'ampleur. « Je n'ai pas mangé de noix de coco/Comment se fait-il que ma maison ait tremblé... ? ». Scandé sur les gravats, son poème aussi allégorique que concret (il parle de « tremblements de joie devant les tentes ») mérite bien une soupe. (C. G.)

“This rather clean city, with its fountains and sculptures, could have been compared to Geneva...”. Like a final cursive, coloured trace of a city that will only remain in its inhabitants' imagination, in songs, paintings and films, this voyage narrated by the actor-poet Dominique Batravail captures the enormity of the event without falling into the clichés of news reporting.

Haiti, year zero: still battered by the very recent earthquake, the “dream-like Port-au-Prince” lacks even a modicum of comfort, and its former magnificence will soon be irretrievably razed to the ground. On a pile of rubble, the land surveyor sings a Lazarus-like lament to “this city of damnation”, to “the treacherous soul”. Aïda Maigre-Touchet has found the perfect guide, someone who, by the poetic force of the words he chooses and the aspects of the landscape he points out, touches only lightly on the event while communicating its enormity. “I haven't eaten any coconut/How is it that my house trembled...?” Recited amidst the rubble, his poem, which is both allegorical and concrete (he talks about “trembling with joy in front of the tents”), well deserves a soup.



CLAIRE ANGELINI

LA GUERRE EST PROCHE

2011, France, 80 min

Français, couleur, DigiBeta

Image, son, montage Claire Angelini

Interprétation Boris Lehman, Antonio Cascarossa, Marianne Bensalem, Nicole Mathieu

Production, print source Claire Angelini

jeudi 31 mars 2011, 16h30, Cinéma 2

vendredi 1er avril 2011, 16h45, Cinéma 1

samedi 2 avril 2011, 14h00, CWB

Diplômée de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, **Claire Angelini** est titulaire d'une maîtrise d'Histoire de l'art et a fréquenté la section documentaire de l'H.F.F. (Hochschule für Film und Fernsehen) de Munich. Elle a notamment réalisé *Marche/Aragon, 2 films* (2010), *Le retour au pays de l'enfance, La mémoire n'est pas un jeu d'enfant, Par l'eau et par le feu* (2009), *SHE/SEE, Loci soli/Soliloques* (2007), *Es geht eine dunkle Wolk herein* (2005) *Ici s'atteint la limite de l'effort pédagogique* (2004), *Réciprocités* (2002).

On entend les voitures, les cigales. On croit aussi entendre le vent, car on voit de grandes éoliennes tourner, comme si le moindre élément naturel était utilisable, maîtrisable dans ce paysage harmonieux marqué par la main de l'homme. Peu à peu, dans cette campagne méridionale d'aujourd'hui, *La Guerre est proche* va inscrire les stigmates de l'Histoire.

En mettant en tension le paysage qu'elle filme et les paroles souvent *off* – textes ou témoignages –, Claire Angelini fait l'archéologie de ce lieu qui nous a d'abord paru banal, anodin. Le camp de Rivesaltes, ouvert en 1938 et fermé en 2007, a un lourd passif dont le film fait l'archéologie, en quatre parties : l'architecte, l'Espagnol, la Harki, la militante. En travaillant très précisément la durée de ses plans, le processus de remémoration et la disjonction entre ce qui est dit et montré, la cinéaste réinscrit de la temporalité dans ce qui semble aujourd'hui matière inerte, entrelacs insensé de gravats, de tuiles et de fil de fer. Dans un passionnant traité de la corrosion entendu sur les images du squelette d'un bâtiment, l'architecte décrit la destruction lente mais certaine qui, une fois la première goutte de pluie insinuée dans une toiture, attend inexorablement tout bâtiment abandonné. Les éoliennes du début avaient donc valeur de programme, rendant visible le vent, pas si maîtrisable après

tout. Et de fait, la ruine était dans les gènes de l'édifice : pourquoi un lieu utilisé tout au long du vingtième siècle pour enfermer les populations ne connaîtrait-il pas enfin lui-même un destin tragique? (C. G.)

You hear the traffic, the cicadas. You think you can also hear the wind as you see the tall wind turbines turning, as if the smallest natural element could be used and mastered in this peaceful landscape marked by the hand of man. Little by little, La Guerre est proche will mark this southern countryside of today with the scars of History.

By creating a tension between the landscape she films and the mostly off-screen words of texts or testimonies, Claire Angelini explores the archaeology of this place, which at first sight seemed so ordinary, insignificant. The Rivesaltes camp, opened in 1938 and closed in 2007, has a heavy past, which the film uncovers in four parts: the architect, the Spaniard, the Harki and the activist. Through very precise work on the duration of her shots, on the process of remembering and the disconnect between what is said and what is shown, the film-maker restores the dimension of time to what today appears as lifeless matter, meaningless interlacings of rubble, tiles and wire. In a fascinating treatise on corrosion read on the images of the skeleton of a building, the architect describes the slow but sure destruction that, once the first drop of rain has penetrated a roof, is the inevitable fate of any abandoned building.

GAËL LÉPINGLE

JULIEN

2010, France, 80 min
Français, couleur, DigiBeta
Image Wilfried Jude
Son Emmanuel Bonnat
Montage Benoît Quinon
Narration Maurice Bénichou
Production Bathysphere productions, Aurora Films
Print source Bathysphere productions

vendredi 25 mars 2011, 14h00, Petite salle
lundi 28 mars 2011, 16h00, Petite salle
samedi 2 avril 2011, 16h30, Cinéma 1

Gaël Lépingle a réalisé deux courts essais documentaires: *Je préfère la réalité* (2003) et *La Prisonnière du Pont aux Dions* (2005). Il a contribué à faire redécouvrir l'œuvre du cinéaste Guy Gilles, dont il a fait un portrait: *Guy Gilles et le temps désaccordé* (2008). Tourné sur plusieurs années en Beauce, sa région d'origine, *Julien* a remporté le Grand Prix de la Compétition nationale au FID Marseille 2010.



« *Les champs à perte de vue, c'est difficile à quitter* ». Le cinéma direct a souvent fait son miel de l'impérieux désir des adolescents de s'arracher à leurs origines. Les Beauvois qu'a filmés Gaël Lépingle gardent, eux, les pieds dans les blés. Apprentis, ils évoquent la vie ouvrière qui les attend et leur convient, la famille qu'ils aimeraient fonder. Même leurs danses énergiques restent corporellement sages. Version française, pantouflarde, de l'incandescent *Badlands* de Terrence Malick ?

Ce formatage précoce, *Julien* s'emploie tranquillement à le nuancer, avec un amour palpable de ceux qu'il filme. Il laisse bientôt glisser sa peau de documentaire générationnel pour faire cohabiter sans dissonance moissonneuse-batteuse et Bach, mobylette et textes de Robert Walser. « *Il était une dernière fois le dernier été* ». Une voix off littéraire scande à l'imparfait la vie d'un héros éponyme que l'on tarde à voir. Enfin, Julien entre dans le champ. Cantonnier et pompier, il joue dans le spectacle son et lumière de son village. Son refus de se faire « *adouber* », hors-spectacle, par un roi qui confond jeu de rôles et théâtre, va à l'encontre du conformisme ambiant. Limpide et énigmatique comme lui, le film le sertit dans une distance inhabituelle qui le renvoie à l'imparfait du souvenir. Sobrement

lyrique, *Julien* balaie dans un même mouvement les préjugés sur la vie campagnarde, le passage à l'âge d'homme et le récit initiatique. (C. G.)
“*Fields as far as the eye can see are hard to leave*”. Direct cinema has often made the most of the pressing need of teenagers to tear themselves away from their roots. But the inhabitants of Beauce, filmed by Gaël Lépingle, stay rooted in their wheat fields. As apprentices, they describe the labouring life that awaits them and suits them, the family they want to start. Even their lively dances remain physically well-behaved.

Julien gently seeks to nuance this early formatting with a tangible affection for the people it films. It quickly slips out of the skin of generational documentary to create a harmonious co-existence between a combine-harvester and Bach, a scooter and Robert Walser's texts. “*One last time there was the last summer*”. A literary commentary rhythms in the past tense the life of an eponymous hero whose arrival is long overdue. Finally, Julien appears on camera. A roadmender and fireman, he is acting in the village show. His refusal to let himself to be “*dubbed*” knight, off-stage, by a king who confuses role-playing and theatre is contrary to the prevailing conformism. As limpid and enigmatic as Julien, the film sets him at an atypical distance linking him to the past tense of memory. Soberly lyrical, Julien in a single movement sweeps away prejudices about life in the country, about the transition to manhood and the initiatory tale.

BERNARD MANGIANTE

LE KHMER ROUGE ET LE NON-VIOLENT

54

55

2011, Cambodge / France, 90 min
Anglais, Français, Khmer, couleur, DigiBeta
Image, son Bernard Mangiante
Montage Catherine Gouze, Bernard Mangiante
Production, print source Les Films d'ici

Bernard Mangiante est né en 1957 à Marseille. Il étudie la philosophie et le cinéma à Aix-en-Provence. Il a réalisé de nombreux films documentaires dont *Les Camps du silence* (1988), *Inventaire avant fermeture* (1990), *Les Gens du havane* (1995), *Sucre amer à Santa-Lucia* (2000) ou *À l'écoute de la police* (2002).

Ce vieillard au regard humble. Il se concentre sur ce que dit maître François Roux, abonde dans son sens ou part dans un éclat de rire insondable. Honte ? Jubilation ? « Duch », bourreau khmer qui a dirigé de 1976 à 1979 la prison cambodgienne S 21, est accusé du meurtre de près de 14000 personnes. S'il se limitait à enregistrer les palinodies de Duch entre déni et repentance, le film constituerait déjà un document historique. Mais c'est un improbable croisement de portraits qui l'intéresse plutôt : dans le cadre du procès international de Duch qui se tient au Cambodge, l'avocat de la défense est un Français connu pour son engagement auprès des désobéissants non-violents. Qu'est-ce qui a poussé M^e Roux à défendre un obéissant violent ? Duch souhaite être jugé devant son peuple, et pour cela, de plaider coupable. Mais le Cambodgien Kar Savuth, l'autre avocat de Duch, modifie soudain leur ligne de défense au motif que de plus hauts responsables n'ont pas été inquiétés. Au-delà d'un débat sur la responsabilité des subordonnés hiérarchiques auquel Nuremberg a apporté ses réponses, le film prend alors une ampleur dramaturgique insoupçonnée. Il interroge aussi les fréquents hiatus entre droits national et international, notamment à travers la figure presque tragique de Savuth, apprenti avocat cambodgien que M^e Roux s'était fait un point d'honneur de former. (C. G.)

FILM RETIRÉ

CHANGEMENT DE PROGRAMME

Vendredi 25 mars, 18h15, Petite salle – Débat
Les autres séances initialement prévues sont annulées.

La situation juridique extrêmement tendue à la veille du deuxième procès des Khmers Rouges contraint Les Films d'Ici à retirer le film *Le Khmer rouge et le non-violent* de toute manifestation publique jusqu'à nouvel ordre. Il est de notre responsabilité d'éviter de fournir quelque argument que ce soit à ceux qui voudraient saborder ce procès.

La projection du vendredi 25 mars est remplacée par un débat avec le public afin d'évoquer le rôle et le fonctionnement des Chambres Extraordinaires au sein des Tribunaux Cambodgiens (CETC) et le parcours juridique complexe du film. Mais aussi d'aborder les enjeux de la rencontre entre le cinéma documentaire et l'histoire en train de se faire.

Entre la mémoire des victimes, le rituel judiciaire et le contexte politique, quelle est la place des cinéastes ?

Vendredi 25 mars, 18h15, Petite salle.
Entrée libre dans la limite des places disponibles
Plus d'informations sur le débat www.cinemadureel.org

**Les séances du lundi 28 mars à 12h15 en Cinéma 1
et du jeudi 31 mars à 14h00 au CWB sont annulées.**

SOPHIE BRUNEAU
MARC-ANTOINE ROUDIL

MADAME JEAN

2011, France / Belgique, 73 min
Français, couleur, DigiBeta/HD Cam

Image Benoît Dervaux

Son Marc-Antoine Roudil

Montage Philippe Boucq

Production, print source ADR Productions

mercredi 30 mars 2011, 18h15, Cinéma 1

jeudi 31 mars 2011, 14h15, Cinéma 2

vendredi 1^{er} avril 2011, 17h00, CWB

Sophie Bruneau et Marc-Antoine Roudil réalisent des films depuis 1993, dont *Arbres et Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés*. Ils sont producteurs de leurs propres films ainsi que de quelques autres. Après *Par-devant notaire* (1999) et *Terre d'usage* (Cinéma du réel 2010), *Madame Jean* est le troisième film qu'ils tournent en Auvergne.



Deux femmes de deux générations différentes conversent à la table d'une vieille ferme du Cantal, filmées par une caméra à l'épaule qui semble respirer en même temps qu'elles. Dans la pièce, les variations de lumière et le bruit des voitures renvoient hors champ à un monde agricole en perpétuelle mutation. Marie-Hélène Lafon rend visite à Madame Jean et la questionne sur son passé. Elles partagent une enfance paysanne, une langue légèrement infléchie d'expressions régionales, quelques recettes du cahier de Madame Jean que son interlocutrice a déjà goûtées ici. L'un des gâteaux a d'ailleurs un nom qui pourrait convenir à Marie-Hélène : la visitandine. Est-ce parce que celle-ci, écrivain, réinvente dans ses romans l'enfance début-de-siècle de la vieille femme, qu'elle vient raviver ses souvenirs ? Quand Madame Jean évoque « *Jacques de la caisse* », le colporteur aveugle, ou ses grands-oncles de la « classe 14 » tous morts au front, elle charrie dans ce « nous » émouvant jusqu'à des ancêtres qu'elle ne connaît que par ouï-dire. A mesure que les pommes sont pelées et que, dans le récit, les hectares de la ferme des parents de Madame Jean grandissent à coups d'achats de parcelles environnantes, la relation de Marie-Hélène à la mère de Madame Jean jette un léger trouble. Qui raconte, qui écoute ? Comment se fait-il que ce

soit à Marie-Hélène, alors fillette, que la mère de Madame Jean a parlé de la bête du Gévaudan ? Et si c'était la « *sauvagerie qui venait très doucement* » dans « *cet intérieur très rassurant* » qui justement avait fait naître entre ces murs une vocation d'écrivain ? (C. G.)

Two women from different generations are talking around a table in an old farm in the Cantal, filmed by a hand-held camera that seems to breathe in time with them. In the room, the shifting light and car noises remind us of an off-camera farming world in perpetual change. Marie-Hélène Lafon is visiting Madame Jean and asking her about her past. They share a farming childhood, a language tinged with regional expressions, recipes from Madame Jean's notebook, which her visitor has already tasted here. As a writer who recreates in her novels the old woman's turn-of-century world of childhood, might this visitor have come to rekindle her memories? When Madame Jean mentions "Jacques the Box", the blind hawker, or her great-uncles of "class 14", all killed in the war, she includes in a touching "we" ancestors that she knows only by hearsay. As the apples are peeled and, in the narration, as the acreage of the farm belonging to Madame Jean's parents increases through the purchases of neighbouring plots, the relationship between Marie-Hélène and Madame Jean's mother creates a slight blur.



Steve apprend le métier d'acteur au prestigieux cours Simon, à Paris. Son rôle idéal ? Gérard Depardieu dans *Danton*. Mais « *le prof ne veut me donner de rôle que quand il y a un noir dans la pièce!* ». Alice Diop filme, plusieurs mois durant, un moment charnière de la vie de cet acteur débutant : comment avouer à sa bande de copains de la cité des 3000 d'Aulnay-sous-Bois que, depuis trois ans, il débourse trois cents euros par mois pour apprendre à jouer ? Comment parler aux jeunes filles parisiennes du cours sans « *leur faire peur* » ? Comment faire que son prof de théâtre, qui l'exhorte dans son bureau à ne pas « *rester en bordure* », lui confie des compositions plus fournies que pour *Miss Daisy et son chauffeur* ? Un dialogue avec une cinéaste que l'on sent proche de celui qu'elle filme s'engage à l'occasion de moments de remise en question, de doutes. Par des questions ou des conseils, Alice Diop semble aider Steve à tenir la rampe, au sens théâtral bien sûr, à ne pas abandonner même quand il ne se sent pas à sa place. En alternant les transformations de l'acteur en personnage de scène et les transformations involontaires d'un Steve déprimé au pire de sa forme, *La Mort de Danton* montre combien le désir d'un individu est sans cesse menacé de submersion. Mais ce récit d'une initiation difficile peut aussi être vu comme un tout autre portrait, moins jeune et moins prometteur que le talent de Steve : le portrait d'une France qui refuse toujours de voir un Danton noir. (C. G.)

ALICE DIOP

LA MORT DE DANTON

2011, France, 64 min
 Français, couleur, DigiBeta
Image Blaise Harrison
Son Pascale Mons
Montage Amrita David
Production, print source Mille et Une. Films

vendredi 25 mars 2011, 21h00, Cinéma 1
 lundi 28 mars 2011, 14h00, Petite salle
 mercredi 30 mars 2011, 10h30, CWB

Après des études d'histoire africaine puis de réalisation documentaire, **Alice Diop** réalise des magazines et des documentaires pour la télévision dont *Le Tour du monde* (2006), *Clichy pour l'exemple* (2006), *Les Sénégalaises* et *la Sénégalaise* (2007).

Steve is learning to be an actor at the prestigious Cours Simon in Paris. His ideal part? Gérard Depardieu in Danton. But "the teacher only wants to give me a part when there is a Black in the play!" Over several months Alice Diop films a turning-point in the life of this novice actor: how can he admit to his band of mates in the "City of 3000" at Aulnay-sous-Bois that for three years he has been spending three hundred Euros a month to learn how to act? How can he speak to the young Parisian girls on his course without "frightening them"? How can he get his drama teacher, who in his office urges him not to "stay on the sidelines", to give him more challenging roles than in Driving Miss Daisy? The filmmaker, who is clearly close to the person she films, starts up a dialogue with him at the point when questionings and doubts arise. Through questions and advice, Alice Diop seems to help Steve to hold on, to not give up even when he feels that he does not belong there. By alternating the actor's transformations as a character and the involuntary transformations of a depressed Steve in bad shape, The Death of Danton shows to what extent an individual's desire is continuously threatened with submersion. But this story of a difficult initiation can also be seen as a very different portrait, not as young or promising as Steve's talent: the portrait of a France that still refuses to accept a black Danton.

MARIE DUMORA

LA PLACE

2011, France, 100 min
Français, Manouche, couleur, DigiBeta
Image Marie Dumora
Son Aline Huber
Montage Catherine Gouze
Production, print source Les Films du Poisson

jeudi 31 mars 2011, 18h30, Cinéma 1
vendredi 1^{er} avril 2011, 14h15, Petite salle
samedi 2 avril 2011, 10h30, CWB

Marie Dumora est l'auteure de *Après la pluie* (Cinéma du Réel 1999), *Tu n'es pas un ange* (2000), *Avec ou sans toi* (2002), *Emmenez-moi* (2004), *Je voudrais aimer personne* (Cinéma du Réel 2008). Son prochain film intitulé *La Valse* est en préparation.



« C'était un tas d'ordures. Et maintenant, on est là ». Au pied des Vosges, la ville de Colmar a alloué après-guerre aux nomades un morceau de terrain, certains diraient un camp. Eux l'appellent la Place. Fidèle à sa méthode de filmage au plus près des individus – caméra à l'épaule et focale unique – Marie Dumora s'introduit dans le quotidien des familles. A demi sédentaires, elles vivent dans des caravanes coquettes, sauf le doyen Ramuncho, qui s'est construit une maison démontable, comme Buster Keaton. Le plein air facilite les échanges dans une communauté où chacun s'affaire à compenser le manque de confort. Comment uriner à l'abri des regards, ou protéger les enfants du passage des trains, qu'aucune barrière ne sépare de la Place ? Mais la chronique du quotidien débouche sur un imaginaire bien plus riche que celui du documentaire de société. Ici, un petit garçon reçoit un cheval pour ses huit ans. Ici, une vieille femme qui fut, enfant, prisonnière au camp d'Argelès, raconte comme elle échappa à un raz- de-marée avec un souffle épique qui redonne tout son sens à l'expression « gens du voyage ». Pourtant, bientôt, la Place sera rasée. Quand une jeune mère entre dans l'appartement qui remplace sa caravane, les premières images de son arrivée, quasi-rosselliniennes, bouleversent. Alors seulement, on comprend

la justesse des propos de Ramuncho sur les Etats qui, partout, assignent les nomades à résidence : « Ils ne veulent plus qu'on voyage. On dirait qu'ils sont jaloux »... (C. G.)

"It was a rubbish dump. And now, we are here." After the war, Colmar municipality allocated a piece of land at the foot of the Vosges to some gypsies. Some would say a campsite. The gypsies call it "La Place". Faithful to her method of filming people as closely as possible—with the camera on her shoulder and a single lens—Marie Dumora enters the families' daily life. Half sedentary, they live in well-kept trailers. But the chronicle of their daily life opens up an imaginary world far richer than a world of social documentary. Here, a small boy receives a horse for his 8th birthday. There, an old woman, imprisoned as a child in the Argelès Camp, recounts how she escaped a tidal wave in an epic spirit that restores full meaning to the term "travellers". Shortly, however, La Place will be razed to the ground. When a young mother enters the apartment that replaces her trailer, the almost Rossellinian images of her first arrival are disturbing. Only then does one understand the accuracy of what Ramuncho says about the governments everywhere that are placing gypsies under house arrest: "They don't want us to travel any more. You could say they're jealous."



MATTHIEU CHATELLIER

VOIR CE QUE DEVIENT L'OMBRE

2010, France, 89 min
 Français, couleur, HDV
Image Matthieu Chatellier
Son Romain Leconte
Montage Daniela De Felice, Frédéric Fichet
Production Moviala Films / Tarmak Films, L'Image d'après
Print source Alter ego production

dimanche 27 mars 2011, 13h15, Cinéma 2
 lundi 28 mars 2011, 18h30, Cinéma 1
 mardi 29 mars 2011, 14h00, CWB

Matthieu Chatellier est né en 1971. Après des études à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière, il débute en tant que chef opérateur, puis travaille comme réalisateur. Après plusieurs courts métrages, il co-réalise avec Daniela De Felice, en 2007 son premier long métrage documentaire, *(G)rève général(e)*, puis il réalise *Voir ce que devient l'ombre* et *Doux Amer*.

De juillet 2008 à août 2009, Matthieu Chatellier a tourné régulièrement chez le dessinateur et écrivain Fred Deux et sa compagne la graveuse Cécile Reims. Comment filmer un couple d'artistes alors que, rappelle Reims, « *on est toujours seul avec la création* » ? Comment éviter que la caméra embaume l'œuvre en l'encadrant ?

Partant de l'accrochage d'une exposition à la Halle Saint-Pierre, le film pénètre ensuite dans la demeure pour ne plus la quitter. Une conversation intime, concentrée mais discrète, s'instaure dans chacun des deux ateliers. Jamais dessins ou gravures ne sont présentés au banc-titre, plein cadre. Certains sont sortis, rangés ou feuilletés, d'autres naissent devant la caméra. Fred Deux : « *Pour le moment la tache est passive. Mais arrive un moment où elle devient active* ». Mais le film dépasse le double portrait d'artistes, quelle qu'en soit la beauté. Car de spectateur, le cinéaste devient confident – de la douleur encore vive des blessures de la Deuxième Guerre mondiale, que Deux et Reims ont vécue différemment, et de l'autre « *ombre* » en devenir : « *la dernière ligne du parcours* » (l'expression de Reims emprunte encore au vocabulaire de son art). Car *Voir ce que devient l'ombre* relate aussi une dépossession volontaire. Les époux organisant, boîte par boîte, le départ de leurs archives dans un institut

d'archives. Cet allègement appelé de leurs vœux ne va pas sans une certaine gravité. Matthieu Chatellier la capte avec une infinie délicatesse. (C. G.)

Between July 2008 and August 2009, Matthieu Chatellier filmed regularly at the home of the painter and writer Fred Deux and his partner, the engraver Cécile Reims. How to film a couple of artists when, as Reims says, "someone who creates is always alone"? How to prevent the camera from embalming the work that it is framing? Starting with the installation of an exhibition at the Halle Saint-Pierre museum, the film then enters and remains in their home. An intimate conversation, concentrated but discreet, emerges in each of the two studios. Drawings or engravings are never presented on a caption stand, full frame. Some are taken out, put away or looked at; others take shape in front of the camera. Yet the film is more than a double portrait of artists, however beautiful it may be. Because Drawn from the Shadows is also the story of a voluntary dispossession. The couple organise, carton by carton, the dispatch of their archives into a memory institute. Yet, there is certain gravity in this longed-for lightening of their load. Matthieu Chatellier records this with an infinite delicacy.

News From...

Patrick Keiller

Nicolás Rincón Gille

Jonas Mekas

Gianfranco Rosi

Verena Paravel, J.P. Sniadecki

Nicolas Provost

Patrick Keiller

vendredi 25 mars 2011, 20h45, Petite salle

2010, Grande Bretagne,
101 min
Anglais, couleur, DigiBeta
Image, montage,
production Patrick Keiller
Son Larry Sider, Chu-Li
Shewring
Narration
Vanessa Redgrave
Print source
BFI distribution

ROBINSON IN RUINS

« Depuis les années 1980, l'inventaire érudit et châtié de Patrick Keiller dessine une singulière histoire naturelle de l'œuvre humaine, par le biais d'un subtil vagabondage entre verbe et image. *Robinson in Ruins* (2010) prolonge les errances du personnage-concept, humaniste dandy naufragé en ce monde, de *London* (1994) et *Robinson in Space* (1997). Cette fois-ci, une ubuesque crise financière le propulse dans le paysage britannique pour de nouvelles digressions visuelles et narratives. Avec une ironie mordante et un accablement tranquille, Robinson/Keiller jettent un regard indigné sur le biotope humain et la priva(tisa)tion des lieux. »(Arnaud Hée)



Nicolás Rincón Gille

lundi 28 mars 2011, 21h00, Petite salle, en présence de Nicolás Rincón Gille / mardi 5 avril 2011, 13h45, MK2

2010, Belgique, 73 min
Espagnol, couleur, DigiBeta
Image Nicolás Rincón Gille
Son Vincent Nouaille
Montage Cédric Zoenen
Production VOA
Print source CBA - Centre
de l'Audiovisuel à Bruxelles

LOS ABRAZOS DEL RIO

Sur les rives de la Magdalena en Colombie, la parole des habitants tisse une double trame : celle, folklorique, du Mohan, divinité des eaux qui troue ou remplit les filets des pêcheurs ; et celle des hommes supprimés par les paramilitaires, ôtés sans raison à leurs mères, leurs épouses ou leurs sœurs. Aussi le Mohan se fait-il rare dans les eaux, qui charrient plus souvent des cadavres démembrés.

Poétique dans ses images comme dans la mise en parallèle de ces récits, *Los Abrazos del rio* ne s'offre pas seulement en collection de témoignages poignants et dignes. Il montre comment, une fois encore, un peuple opprimé des siècles durant parvient à survivre en adaptant ses mythes à la réalité actuelle. (C.G.)





Jonas Mekas

jeudi 31 mars 2011, 21h00, Petite salle. En présence de Jonas Mekas

SLEEPLESS NIGHTS STORIES

« *Sleepless Nights Stories* est né de ma lecture des *Mille et Une Nuits*. Mais, contrairement aux contes arabes, mes histoires sont issues de la vraie vie. Il y a environ vingt-cinq histoires dans mon film. Leurs protagonistes sont tous mes amis et je suis moi-même indissociable de ces histoires. Les conteurs et conteuses des *Mille et Une Nuits* étaient eux aussi inclus dans leur récit. Vous reconnaîtrez certaines des personnes qui apparaissent dans le film, d'autres pas. Cela n'a aucun rapport avec les histoires : après tout, nous reconnaissons tous John Wayne ou Annette Bening, mais dans leurs propres histoires, ils ne sont plus ceux que nous connaissons. Il ne s'agit pas de très grandes histoires, pour le Grand Écran : ce sont de grandes histoires à échelle individuelle... » (Jonas Mekas)

2011, États-Unis, 114 min
Anglais, couleur, DigiBeta
Image Jonas Mekas,
Thomas Boujut, Jonas
Lozoraitis, Benn Northover,
Louis Garrel
Montage Jonas Mekas,
Elle Burchill
Production, print source
Jonas Mekas

Gianfranco Rosi

vendredi 1^{er} avril 2011, 21h00, Cinéma 1. En présence de Gianfranco Rosi

EL SICARIO, ROOM 164

Quand Gianfranco Rosi lit un long portrait d'un ex-tueur du narcotraffic signé par le journaliste américain Charles Bowden, il part à la rencontre de son auteur qui, à son tour, lui permet de retrouver le bourreau repent. Du monologue de cet homme en cavale tourné dans un motel anonyme de la frontière américano-mexicaine, le cinéaste tire un film d'une densité inédite. Les dessins qu'El Sicario, en véritable graphomane, inscrit sur un bloc de papier, laissent d'abord croire à un cours sur le rôle des cartels de la drogue et la corruption généralisée des États. Mais ce récit au décor et au dispositif minimalistes ouvre un abîme sur l'intériorité d'un homme et l'universelle propension à la servitude. (C.G.)

2010, France / Italie, 80 min
Espagnol, couleur, DigiBeta
Image Gianfranco Rosi
Son Dominique Vieillard
Montage Jacopo Quadri
Musique Abraham Spector
Production Les Films d'ici,
21 one productions, Charles
Bowden
Print source Doc & Film
International



Verena Paravel, J.P. Sniadecki

samedi 2 avril 2011, 21h00, Cinéma 1, en présence de V. Paravel et J. P. Sniadecki / dimanche 3 avril 2011, 18h00, MK2, en présence de V. Paravel et J. P. Sniadecki

2010, États-Unis, 80 min
Anglais, Espagnol, Hébreu,
Français, couleur, DigiBeta
Image, son, montage
Verena Paravel,
J.P. Sniadecki
Production Harvard Film
Study Center
Print source
J.P. Sniadecki

FOREIGN PARTS

En suivant le trajet de la ligne 7 du métro new-yorkais, Verena Paravel a découvert que *Willets Point*, vaste garage à ciel ouvert du Queens, est aussi un lieu de vie. En attendant un projet rutilant de « remodelisation urbaine », il périclité comme une grand'rue de western, sans infrastructures ni bitume. Les cinéastes, venus à différentes saisons, nouent des liens forts avec les démunis qui y vivent. Mais ils maintiennent un équilibre entre leur intérêt pour l'aspect humain du lieu et une approche plus expérimentale des *foreign parts* (pièces détachées) : devant les rayonnages de rétroviseurs, on se dit que ce quartier est en train de s'archiver lui-même, en un ultime réflexe de survie. (C.G.)



Précédé de:

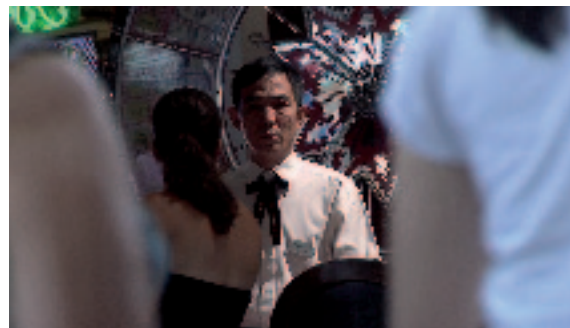
Nicolas Provost

samedi 2 avril uniquement, 21h00, Cinéma 1

2010, Belgique, 20 min
Anglais, couleur, 35 mm
Image, son, montage,
production
Nicolas Provost
Print source
Argos Distribution

STARDUST

Nicolas Provost filme la vie quotidienne avec une caméra cachée et transforme cette réalité en fiction par l'usage des codes narratifs et cinématographiques du langage du cinéma hollywoodien. Après *Plot Point* (2008), tourné anonymement à Times Square et monté pour donner l'illusion d'un thriller, Nicolas Provost pousse encore plus loin son dispositif d'expérimentation des frontières entre la fiction et le réel avec *Stardust*, tourné à Las Vegas. Le 11 Septembre était le fantôme de *Plot Point* ; ceux de *Stardust* sont Jack Nicholson et Dennis Hopper, les vrais, filmés à la dérobée. En travaillant la bande-son (musique oppressante, dialogues de films superposés), le montage transforme la vie quotidienne en scène de crime.



Séances spéciales

2010, Chine, 356 min
Mandarin, couleur et n&b,
HD Cam
Image, montage Xin Xu
Son Lou Kun
Musique Yang Liu
Production Huangniutian
productions
Print source Fanhall Films

Avec le soutien du Festival
del film Locarno

XIN XU KARAMAY

vendredi 1^{er} avril 2011, 17h00, MK2 - 1^{re} partie
vendredi 1^{er} avril 2011, 20h30, MK2 - 2^e partie
dimanche 3 avril 2011, 13h30, Cinéma 2 - 1^{re} et 2^e parties

Le film s'ouvre dans le cimetière Xiaoxihu de Karamay, au matin du 8 décembre 2007. L'aube baigne d'une froide lumière grise les montagnes et les sables de Gobi au loin. La caméra passe de tombe en tombe, en s'attardant sur les photographies sous verre de chaque pierre tombale. Toutes d'enfants. Il y a tout juste treize ans, la salle des fêtes de Karamay fut le théâtre d'une terrible tragédie : près de huit cents écoliers et leurs professeurs, soigneusement sélectionnés pour divertir une délégation d'officiels de l'éducation, étaient en pleine représentation lorsqu'un incendie se déclara. On ordonna aux élèves de rester assis pour faire sortir les hôtes de marque les premiers. Avant que l'incendie ne soit contenu, 323 personnes avaient trouvé la mort, dont 288 enfants de 6 à 14 ans. Tous les officiels ont survécu. Après la tragédie, l'histoire fut lourdement censurée dans les médias chinois d'Etat. A ce jour, les familles de Karamay ne sont toujours pas autorisées à pleurer publiquement leurs enfants.



CHRIS MARKER L' HÉRITAGE DE LA CHOUETTE

samedi 2 avril 2011, 13h30, MK2 - Episodes 1-3
samedi 2 avril 2011, 15h15, MK2 - Episodes 4-6
dimanche 3 avril 2011, 14h00, MK2 - Episodes 7-9
dimanche 3 avril 2011, 16h00, MK2 - Episodes 10-13

Rediffusions :

lundi 4 avril 2011, 13h45, MK2 - Episodes 1-3
lundi 4 avril 2011, 16h15, MK2 - Episodes 4-6
mardi 5 avril 2011, 20h30, MK2 - Episodes 7-9
mardi 5 avril 2011, 22h30, MK2 - Episodes 10-13

1989, France / Grèce,
13 x 26 min, couleur

Chris Marker décortique treize mots de racine grecque pour connaître l'héritage de la Grèce antique sur le monde moderne. Des États-Unis au Japon, il balade sa caméra là où tout mot prend sens. Il rencontre

des hellénistes, des logiciens, des hommes politiques, des artistes, et confronte leurs discours aux mémoires des cinémathèques. 13 épisodes de 26 minutes chacun :

1. *Symposium ou les idées reçues*

A Paris, Tbilissi, Athènes et Berkeley, des historiens se prêtent au jeu de la reconstitution du *symposium*, le banquet grec, autour de tables garnies de mets et de vin. Dans ce premier volet, et parfois dans les suivants, leur discussion à bâtons rompus explore divers thèmes et rejoint, au fil des digressions, des interventions isolées.

2. *Olympisme ou la Grèce imaginaire*

L'héritage de la Grèce, recomposé dans l'imaginaire contemporain, a parfois donné lieu à de terribles détournements au profit d'idéologies totalitaires comme le nazisme. Les Jeux olympiques de 1936 à Berlin sont à cet égard symboliques, et la représentation du corps dans *Olympia* de Leni Riefensthal témoigne de la récupération d'un idéal au profit d'une toute autre esthétique.

3. *Démocratie ou la cité des songes*

Que recouvre précisément le mot « démocratie » lorsqu'il désigne la cité-état antique ou nos systèmes politiques contemporains ? Quelles sont les analogies ou, au contraire, les différences radicales entre des réalités séparées par plus de vingt siècles ? Certains fonctionnements ne sont-ils pas propres à toutes les civilisations ?

4. *Nostalgie ou le retour impossible*

Itaque, emblème de la patrie lointaine que nul ne doit oublier : tel serait l'enseignement universel de l'*Odyssee* d'Homère. Quels liens peuvent se tisser entre une Grèce moderne dont l'histoire fut tourmentée par tant d'exils et la Grèce antique dont l'héritage est revendiqué par toute l'humanité ? Pour Vassilikos, Ionatos et Svoronos, le mot qui définit le mieux les Grecs est « nostalgie ».

5. *Amnésie ou le sens de l'histoire*

Fondée sur le témoignage ou « l'autopsie », qui signifie littéralement « se voir soi-même », notre conception de l'Histoire s'est beaucoup transformée depuis Hérodote. A des réflexions sur l'histoire, sur la relation entre politique et mémoire, succèdent les paroles de Vassilikos et de Kazan sur la genèse difficile de la Grèce contemporaine.

6. *Mathématique ou l'empire des signes*

L'héritage que nous ont imposé les Grecs avec l'espace géométrique et le langage mathématique émerveille Serres. Pourtant, à la base de l'intelligence artificielle, se trouve l'algorithme arabe qui apparaît déjà dans l'écriture hiéroglyphique ou cunéiforme. Andler évoque la recherche d'une articulation entre la logique parfaite d'Aristote et l'incertitude qui règne dans les sciences cognitives.

7. *Logomachie ou les mots de la tribu*

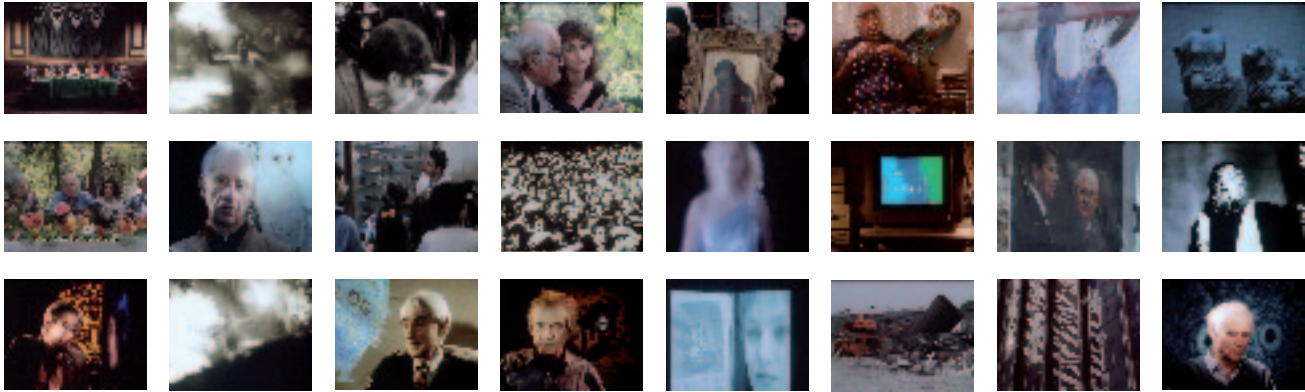
Tous les sens de *logos* ont jailli d'un petit territoire entre Ephèse et Patmos. Selon Aristote, l'animal humain lutte avec une arme spécifique, la parole, et dans l'univers de la dialectique, ceux qui doivent s'entendre, explique Sissa, ne doivent pas se battre, mais utiliser tous les pièges de la persuasion. Le destin du *logos* serait-il la « logomachie », la bataille des mots ?

8. *Musique ou l'espace de dedans*

« L'art a souvent voulu imiter le réel alors qu'il devrait créer des univers sans précédents », dit Xenakis qui, comme Ionatos, tente d'expliquer ici sa vocation musicale. Loin de là, Patmos, lors de la Pâque orthodoxe... sublime lieu d'élection pour une méditation sur la musique antique puis chrétienne.

9. *Cosmogonie ou l'usage du monde*

Pour cette réflexion sur la création, Serres part de la statuaire grecque, puis Marker nous entraîne sur les pas d'une Koré de l'Acropole exposée à Tokyo. Le mystère de la cosmogonie divine est exploré par Castoriadis et Xenakis, qui s'interrogent aussi sur la créativité de l'homme. Parmi les idoles que nous érigeons, Vernant présente la face monstrueuse de la Gorgone, miroir de la mort.



10. *Mythologie ou la vérité du mensonge*

Il existe un ensemble de mythes auxquels nous nous référons toujours. Steiner s'interroge sur leur genèse et leur place dans le psychisme. Ploritis évoque leur propagation ; Yoshida explique qu'ils ont été transmis au Japon, dont la religion présente de fortes affinités avec ce polythéisme grec dont Nietzsche fit un modèle de tolérance car il n'engendra aucun massacre.

11. *Misogynie ou les pièges du désir*

La conception grecque de la sexualité était très différente de la nôtre. Que pensaient les Grecs du désir ? Murray et Sissa expliquent différents enjeux sociaux de l'homosexualité masculine. Objets de conquête ou mères, les femmes ont un statut d'éternelles mineures et semblent réduites au silence dans la cité. Pourtant, les dramaturges ont donné vie à des femmes hors du commun.

12. *Tragédie ou l'illusion de la mort*

La scène débute dans un petit bar de Tokyo, "La Jetée", où l'on discute des Atrides et d'Angelopoulos. La parenté entre la Grèce et le Japon est justifiée par Xenakis et Vassilikos, puis viennent des explications sur la tragédie. Mais qui est responsable du devenir de cet héritage ? Les Grecs modernes, proclame Minotis, aussitôt démenti par les images d'une *Médée* montée en Grèce par Yukio Ninagawa.

13. *Philosophie ou le triomphe de la chouette*

Honneur à la chouette, emblème de sagesse : à l'instar du philosophe elle sonde les ténèbres... Exprimés avec passion ou austérité, les avis divergent sur la définition de la philosophie. Serres, avec gravité, récuse l'idée d'une philosophie au service du pouvoir, tandis qu'au cours du banquet réuni à Tbilissi, un hommage serein est rendu à l'art du dialogue et à la belle mort du philosophe.

Laurence Tranoy (CNC - Images de la culture)

L'HÉRITAGE DE LA CHOUETTE DANS L'ESPACE DU FESTIVAL

Chaque jour du festival, les treize épisodes de *L'Héritage de la chouette* de Chris Marker seront diffusés en boucle dans une salle installée au Forum -1. Accès libre dans la limite des places disponibles.

Dédicaces & Ateliers

Dédicaces

Andrei Ujică
Gianfranco Rosi
Leo Hurwitz
Richard Leacock

Ateliers

Andrei Ujică
Gianfranco Rosi
Les outils du cinéma documentaire : la caméra

Andrei Ujică, La révolution, *live*

À mesure que s'accumulent les images et que s'en démultiplient les pratiques, les supports et les modes de circulation, se développent aussi les initiatives analytiques. Donnant suite aux propositions pionnières d'Alberto Cavalcanti, l'histoire de l'essai critique sur les images ne cesse de s'enrichir : Isidore Isou, Guy Debord, Jean-Luc Godard, Harun Farocki, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, Hartmut Bitomsky, Michael Klier, Jayce Salloum... Une grande part de l'énergie collective se consacre à analyser les images qui instrumentent le contrôle social, par vocation ou par asservissement subreptice et, plus rarement, à observer celles qui ont participé d'une revendication émancipatrice (Johan Grimont, Jean-Gabriel Périot, Pierre Léon, Philippe Grandrieux...). Au sein de ce mouvement en croissance exponentielle, le travail d'Andrei Ujică se caractérise par trois traits.

Tout d'abord, affirmation philosophique, le fait de maintenir croyance en une vérité historique, que la critique des images permettra non pas de traiter *a posteriori* au titre d'une reconstitution ou d'une vérification, mais à l'inverse de mettre en chantier au titre d'une interrogation et d'une construction spéculative. *Kamera und Wirklichkeit* ("Caméra et vérité") annonce le titre d'un essai de 1992 consacré aux Ceausescu, deuxième panneau central du triptyque roumain dont *Vidéogrammes d'une Révolution* (1992) constitue le premier et *L'Autobiographie de Nicolae Ceausescu* (2010) le troisième.

Ensuite, affirmation stylistique, le fait d'assembler le plus possible de documents visuels et d'y intervenir, en apparence, de moins en moins. Dans la lignée dramaturgique de Bückner et de Weiss, dans la lignée cinématographique de *L'Heure des Brasiens* de Fernando Solanas et Octavio Getino (1968), *Mexique, la révolution congelée* de Raymundo Gleyzer (1970) ou *La Spirale* d'Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel et Valérie Mayoux (1975), les essais d'Andrei Ujică constituent des dossiers visuels à vocation protestataire et prospective, où la collecte et l'ajoutement des séquences et la structure d'ensemble assurent l'essentiel de la puissance critique – au point de pouvoir se dispenser de tout commentaire dans *L'Autobiographie de Nicolae Ceausescu*.

Enfin, affirmation politique, le fait que "l'histoire appartient au vivant" (Nietzsche¹), autrement dit, selon les mots de Goethe cité par les *Consi-*

dérations intempestives: « Je déteste tout ce qui ne fait que m'instruire, sans augmenter mon activité ou l'animer directement ». De quoi les images sont-elles contemporaines et en quoi sont-elles actuelles ? *Out of the Present* (1995) construisait l'espace – cosmique – nécessaire pour différencier ces deux questions. De ce point de vue, il est impossible de ne pas constater les résonances telluriques, hors de tout modèle mécaniste, qui vibrent entre la fresque de longue haleine consacrée par Ujică au couple des dictateurs roumains, donc à la chute de l'empire soviétique, et le renversement en chaîne des dictateurs arabes qui s'opère sous nos yeux. « On n'a tiré sur personne Place du Peuple », assène Ceausescu à la fin de "son" autobiographie filmique. « Mon peuple m'adore », déclare Khadafi en plein massacre. Entre ces deux dénis, entre les révolutions des années 1990 et celles de 2011, nulle proximité intellectuelle : mais la même appartenance à la fin de deux cycles politiques qui voient les peuples triompher de l'oppression, et entre lesquels *de facto*, par son existence même, le travail critique d'Ujică jette un pont de réflexions. Par son ancrage et son contenu, cette œuvre appartient au cycle de la chute des dictatures communistes ; par sa contemporanéité et son exigence, à celui de la chute des dictatures arabes. Voici qui sans doute nous met face à *Das Ultimatum des Bildes*, « l'ultimatum de l'image », selon le sous-titre d'un ouvrage publié par Andrei Ujică et Hubertus von Amelnunx en 1990, et qu'un autre cinéaste essayiste avait visionnairement pointé. Quel serait le film le plus actif, le plus subversif de l'histoire du cinéma ? À cette question posée en 2009, le jeune vidéaste argentin Mauro Andrizzis, réalisateur de *Iraqi Short Films* (2008), avait en effet répondu : « *Videograms of a Revolution* de Harun Farocki et Andrei Ujică. Comment faire une révolution avec la télévision. Bon exemple des usages possibles du web. Meilleur moment du film : le visage de Ceausescu capturé par la chaîne de TV officielle, quand le peuple envahit le Comité Central de Bucarest. Pas de contrechamp sur la foule, juste son visage figé, regardant dans le vide. Puis, la caméra se dirige vers le ciel, et il n'y a plus que le ciel et des cris. Pur Cinéma. La révolution, *live*. »²

Nicole Brenez

1 « La vie a besoin des services de l'histoire, il est aussi nécessaire de s'en convaincre que de cette autre proposition qu'il faudra démontrer plus tard, à savoir que l'excès d'études historiques est nuisible aux vivants. L'histoire appartient au vivant sous trois rapports : elle lui appartient parce qu'il est actif et qu'il aspire ; parce qu'il conserve et qu'il vénère ; parce qu'il souffre et qu'il a besoin de délivrance. À cette trinité de rapports correspondent trois espèces d'histoire, s'il est permis de distinguer, dans l'étude de l'histoire, un point de vue monumental, un point de vue antique et un point de vue critique. » Friedrich Nietzsche, *Considérations Intempestives*, 1873-1876.

2 "Images activistes", *Cahiers du Cinéma* n°647, juillet-août 2009, p. 62.



ANDREI UJICA, HARUN FAROCKI
VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION
VIDÉOGRAMMES D'UNE RÉVOLUTION

jeudi 24 mars 2011, 18h00, Petite salle. En présence d'Andrei Ujica

«Lorsqu'à la fin du mois de décembre 1989 le peuple roumain se révolte contre le régime du dictateur Ceausescu, des centaines de journalistes mais aussi des cameramen amateurs et des vidéastes filment les événements d'une révolution qui se réalise progressivement à travers son exposition médiatique. Dans leur film de montage *Videogramme einer Revolution*, les cinéastes Harun Farocki et Andrei Ujică reconstituent les événements de la révolution roumaine à l'aide de ces images prises sur le vif. Du dernier discours du dictateur roumain jusqu'à son exécution, nous suivons la chronologie d'une page de l'histoire qui s'écrit en direct. Si, dans ce contexte, la caméra vidéo apparaît d'abord comme un formidable vecteur de liberté, Farocki et Ujică montrent cependant peu à peu les limites de l'enregistrement spontané d'un événement imprévu.» (J. Hamers)

1992, Allemagne, 107 min
 Allemand, Roumain, couleur,
 DigiBeta
Montage Egon Bunne
Production Harun Farocki
Print source
 Centre Pompidou



ANDREI UJICA
OUT OF THE PRESENT

vendredi 25 mars 2011, 18h30, Cinéma 1. En présence d'Andrei Ujica et Clélia Cohen
 (critique). mercredi 30 mars 2011, 16h15, MK2

«En 1991, le cosmonaute Sergeï Krikalev est envoyé sur la station spatiale soviétique Mir. Alors qu'il est en orbite autour de la terre, l'URSS éclate et Krikalev reste bloqué dans l'espace pendant 10 mois. A partir de 280 heures d'une chronique vidéo filmée par les cosmonautes, des documents de la télévision russe et des vidéos amateurs tournées pendant le putsch, Andrei Ujică raconte le bouleversement de du visage géopolitique de la planète par une lorgnette inattendue. *Out of the Present* est aux grandes épopées spatiales hollywoodiennes ce que *La Horde sauvage* ou *Impitoyable* sont au western. Hors du temps mais dans la durée, *Out* donne l'occasion unique d'expérimenter, de ressentir, si toutefois cela est possible, l'immensité d'une déconnexion entre Espace et Histoire. Cette anti-épopée est une plongée vertigineuse dans le hors-champ du monde.» (Clélia Cohen, *Cahiers du Cinéma*)

1995, Russie / Allemagne /
 France / Belgique, 96 min
 Russe, couleur, 35 mm
Image Vadim Yusov
Montage Ralf Henninger,
 Heidi Leihbecher, Svetlana
 Ivanova
Interprétation Sergeï
 Krikalev, Anatoli Artserbaski,
 Alexandr Volkov, Helen
 Sharman, Franz Viehboe
Production Bremer Institut
 Film & Fernsehen
Print source K Films

2010, Roumanie, 180 min
Roumain, couleur et n&b,
35 mm
Son, montage Dana
Bunescu
Print source Mandragora
Sales

ANDREI UJICA
AUTOBIOGRAFIA LUI NICOLAE CEAUSESCU
L'AUTOBIOGRAPHIE DE NICOLAE CEAUSESCU

samedi 26 mars 2011, 19h00, Cinéma 1. En présence d'Andrei Ujica et Elise Domenach
(critique de cinéma à *Positif* et *Esprit*).

« Serge Daney disait qu'avec l'apparition du Cinéma – il y a déjà plus d'un siècle –, tout événement historique existe sur pellicule et ce support peut être invoqué comme témoin (tout d'abord silencieux, ensuite sonore) de cet événement-là. Andrei Ujică fait un pas en avant et dit, dans cette incroyable *Autobiographie de Nicolae Ceausescu*, que la vie de tout personnage historique suffisamment filmé pendant sa vie peut être reconstituée en mettant bout à bout les images qui sont restées de lui. Autrement dit, on peut faire un film "de fiction" avec des personnages réels – une sorte de *Truman Show* où Truman ne serait pas le personnage interprété par Jim Carrey, mais le président américain du même nom. *L'Autobiographie de Nicolae Ceausescu*, qui achève la trilogie entamée avec *Vidéogrammes d'une révolution* et continuée avec *Out of the Present*, n'est pas un "documentaire", tout comme ce n'est pas un "docu-drame", mais un long métrage de "fiction" avec des personnages historiques réels. Ujică n'a rien filmé, parce que tout était déjà filmé ; il a purement et simplement fait un montage en utilisant des images d'archives "avec Ceausescu" et a reconstitué son aventure historique – une aventure qui, puisqu'il s'agit d'un chef d'état, a entraîné le destin même de ce pays. » Alex. Leo Șerban

Atelier Andrei Ujică

dimanche 27 mars 2011, 15h00, Petite salle. Accès libre dans la limite des places disponibles.

En présence d'Andrei Ujica
et Dana Bunescu (monteuse
du film), animé par Nicole
Brenz.

Partant d'une exploration du montage de son dernier film, *L'Autobiographie de Nicolae Ceausescu*, en compagnie de la monteuse, l'atelier s'ouvrira sur une réflexion plus large autour de la Trilogie sur la fin du communisme d'Andrei Ujică.



Gianfranco Rosi

72

73

En trois longs métrages longuement mûris, Gianfranco Rosi a imposé la droiture limpide de son regard. Habitué à voyager (né en Erythrée de parents italiens, il vit à Istanbul et Rome avant de s'installer à New York, où il étudie le cinéma à la New York University), il fait preuve d'une capacité rare à « faire monde » où qu'il pose sa caméra. Qu'il filme le Gange à Bénarès (*Boatman*), une communauté retirée dans le désert californien (*Below Sea Level*) ou le récit d'un ancien tueur à gages (*El Sicario*), il parvient à échapper au dilemme entre empathie et neutralité, à trouver un point d'écoute rendant inutile tout commentaire.

Avant *El Sicario*, on pouvait être tenté d'attribuer la force humaine de ses films à leur ancrage dans des lieux eux-mêmes exceptionnels, que le cinéaste fréquente très longuement avant d'y tourner. Ainsi des abords du fleuve dans *Boatman* où toute la vie – et les rituels de mort – des habitants de Bénarès s'organise, et que Rosi faillit quitter sans y avoir tourné la moindre image, des semaines durant. La veille de son départ, il abandonne son projet de film et s'offre une journée de tourisme. C'est ce jour-là qu'il rencontre le batelier de *Boatman* et décide de structurer le film autour de sa journée de travail (en fait composée de plusieurs années de rushes)...

Cette étonnante genèse va au-delà de l'anecdote d'un film qui a manqué de peu de ne pas exister. Elle caractérise tous les projets de Rosi, qui tirent leur pertinence de leur survivance : il y a un film parce que quelque chose, dans le réel, insiste puissamment. A force de parcourir le monde sans sujet préconçu (le sujet étant la matière première de la standardisation documentaire), Rosi se met à l'écoute, et quelque chose s'impose. *Below Sea Level*, par exemple, est l'aboutissement d'un parcours de tous les déserts des Etats-Unis : Nevada, Utah, Californie, qu'il a filmés en pellicule super-16 jusqu'à épuisement de ses moyens. Là encore, c'est seulement de retour à Los Angeles qu'il est informé de l'existence d'une communauté de *drop-outs* à quelques centaines de kilomètres de la ville, il trouve enfin en elle la synthèse de son périple.

D'où l'impression, chez Gianfranco Rosi, que chaque film, bien que commencé sans savoir où il ira, s'offre à la fin comme une œuvre à part entière, un point d'arrivée. Dans son cinéma, rien n'est laissé à l'état de brouillon que l'on serait invité, en spectateur indulgent, à compléter par

nos propres moyens. Sa démarche, jamais puisée dans des références cinématographiques antérieures, se fonde sur des rencontres, comme celles du journaliste d'investigation américain Charles Bowden, et à travers lui, de l'ex-tueur du narcotraffic d'*El Sicario*. Mais la rencontre n'est pas l'enjeu du film : elle le prépare, lui souffle son dispositif – tel le carnet où l'ex-tueur raconte en des schémas tracés au feutre vingt ans d'enlèvements, de tortures et de meurtres. Inutile d'identifier les croquis du bourreau repent à un documentaire pédagogique : ces tracés semblent plutôt lui permettre d'avoir la force morale de se rappeler, dans le détail, ses barbaries passées – tout en les stylisant assez pour ne pas devenir fou de honte. Avec le batelier de *Boatman* et les refusés de la société de consommation de *Below Sea Level*, *El Sicario* partage peut-être une même passion – à la fois souffrance et désir : celle de tenir à distance la violence du monde en le racontant. Pour cela, les longs métrages de Gianfranco Rosi sont aussi de grands films de fiction.

Charlotte Garson

1993, États-Unis /
Italie, 55 min
Hindi, Anglais, n&b, 16 mm
Image, son Gianfranco Rosi
Montage Jacopo Quadri
Production
21 one productions
Print source
Doc & Film International

GIANFRANCO ROSI
BOATMAN

mercredi 30 mars 2011, 17h15, Cinéma 2. En présence de Gianfranco Rosi.

« Les eaux du Gange sont présentes dans la vie de chaque Hindou, représentant un moment de purification, de la vie à la mort. Ce film est la chronique de brèves rencontres, de petits événements qui se succèdent au cours d'une journée comme les autres. Il y a le fleuve, qu'animent les principes ancestraux et, à l'arrière-plan, la ville où les gens vivent, prient, se marient et meurent. J'étais parti à la recherche de pèlerinages et de mouvements de foule. J'ai été fasciné par la dépendance des hommes au fleuve. Le film a commencé à prendre forme, après ma rencontre avec Gopal, le batelier, au cours d'une journée passée sur son bateau en tant que touriste. J'ai voulu recréer l'atmosphère de ce jour-là, et le même Gopal est devenu le protagoniste et le narrateur du film. En trois ans, je suis venu huit fois à Bénarès, restant chaque fois deux ou trois semaines. De l'aube jusqu'au crépuscule, j'ai passé mes journées avec Gopal. Créant l'illusion d'un monde qui défile, depuis l'intérieur de la barque, le film prend la forme d'un voyage sans destination. Sur l'écran, apparaissent et disparaissent différents personnages et Gopal reste l'unique point de référence. »
(Gianfranco Rosi)



2008, États-Unis / Italie,
115 min
Anglais, couleur, 35 mm
Image, son
Gianfranco Rosi
Montage Jacopo Quadri
Production
21 one productions
Print source
Doc & Film International

GIANFRANCO ROSI
BELOW SEA LEVEL

jeudi 31 mars 2011, 14h15, Cinéma 1. En présence de Gianfranco Rosi.

Comme un monde englouti à trente-cinq mètres au-dessous du niveau de la mer, la communauté de marginaux qui vit sans confort à trois cent cinquante kilomètres au sud-est de Los Angeles a renié la société de consommation autant qu'elle en a été exclue. Ex-appelé du Vietnam, travesti, médecin... Ni *dropouts* militants ni clochards, les habitants de cette oasis humaine portent dans leurs surnoms – Insane Wayne, Bulletproof... – les marques d'une trajectoire qui a parfois frôlé le pire. Les cinq ans que Gianfranco Rosi a passés à les fréquenter donnent au film une universalité qui dépasse de loin la savoureuse galerie de portraits : du fin fond du désert, l'Amérique est ici mise à nu depuis ses marges. (C.G.)





GIANFRANCO ROSI

EL SICARIO, ROOM 164

vendredi 1^{er} avril 2011, 21h00, Cinéma 1. En présence de Gianfranco Rosi.

Quand Gianfranco Rosi lit un long portrait d'un ex-tueur du narcotrafic signé par le journaliste américain Charles Bowden, il part à la rencontre de son auteur qui, à son tour, lui permet de retrouver le bourreau repent. Du monologue de cet homme en cavale tourné dans un motel anonyme de la frontière américano-mexicaine, le cinéaste tire un film d'une densité inédite. Les dessins qu'El Sicario, en véritable graphomane, inscrit sur un bloc de papier, laissent d'abord croire à un cours sur le rôle des cartels de la drogue et la corruption généralisée des États. Mais ce récit au décor et au dispositif minimalistes ouvre un abîme sur l'intériorité d'un homme et l'universelle propension à la servitude. (C.G.)

2010, France / Italie, 80 min
Espagnol, couleur, DigiBeta
Image Gianfranco Rosi
Son Dominique Vieillard
Montage Jacopo Quadri
Musique Abraham Spector
Production Les Films d'ici,
21 one productions, Charles
Bowden
Print source Doc & Film
International

74

75

Atelier Gianfranco Rosi

samedi 2 avril, 14h00, Petite salle. Accès libre dans la limite des places disponibles.

Cinéaste proche du festival (il a notamment remporté le Grand Prix pour *Below Sea Level* en 2009), Gianfranco Rosi revient sur son parcours et sa démarche de cinéaste. Film par film, il aborde les différentes phases de la réalisation d'un projet... Avec la projection d'extraits de son projet en cours sur le périphérique de la ville de Rome.

Leo Hurwitz

America never was America to me.
Langston Hughes, Let America Be America Again

Leo Hurwitz a été un maître. Il est né et a vécu à New-York (1909-1991), traversant le XX^e siècle toujours à l'avant-garde de son temps, restant fidèle à ses idées esthétiques et politiques. Jeune passionné de cinéma et de politique, il fait partie au début des années 30 des fondateurs de la mythique coopérative du documentaire politique, la Workers' Film and Photo League. Il commence comme opérateur et apprend le métier sur le tas, affrontant la police et l'armée qui répriment les marches de protestation et les grèves dans les usines fleurissant un peu partout dans une Amérique dévastée par la crise économique. Il aborde ensuite l'art du montage, au cours d'interminables débats collectifs à la Moviola. Avec d'autres compagnons de lutte, il prend petit à petit conscience que les potentialités de la machine cinéma vont au-delà du simple enregistrement et, nourri par l'expérience pratique et théorique des cinéastes soviétiques – Dziga Vertov et Esther Choub en particulier – il repense radicalement l'expérience de la Film and Photo League et fonde à New-York le collectif Nykino. L'objectif est de réaliser enfin aux États-Unis un cinéma révolutionnaire dans sa forme et dans son contenu, un cinéma d'idées qui tire du montage une puissante force de persuasion politique, dépassant la platitude de l'idéologie et le côté rudimentaire de la propagande.

Avec *Heart of Spain* (1937), réalisé en collaboration avec le grand photographe Paul Strand et qui devient très vite un film mythique, vu par des millions de personnes à l'époque, le style d'Hurwitz est déjà clairement défini dans ses grandes lignes. Le montage est le vecteur d'une pensée qui a pour but de susciter chez le spectateur à la fois l'émotion et l'analyse; la dynamique rythmique qui relie les images (tournées par d'autres dans le cas de ce film) se transforme en une rigoureuse et puissante métaphore politique, qui fait du contraste et de la dialectique entre les éléments visuels et la forme qu'ils prennent l'énergie motrice du film. Suit une période de travail théorique et d'implication concrète dans le nouveau projet auquel se consacre Hurwitz: la création d'une société de production indépendante, Frontier Films.

Dans les années précédant la Seconde Guerre mondiale, il se lance, toujours avec Strand, dans la réalisation de son premier long métrage, *Native Land* (1938-1941). C'est un film entièrement novateur: Hurwitz

commence à développer son concept de « cinéma d'essai » qu'il n'abandonnera plus et dont il sera à la fois l'un des précurseurs et des meilleurs représentants. *Native Land* est un film-essai sur la lutte des classes dans l'Amérique des années 30, un tableau complexe qui développe, à travers une narration qui se veut poignante sans se plier aux canons aliénants d'Hollywood, un ardent portrait historico-dialectique. Mélangeant mise en scène avec des acteurs et séquences documentaires, Hurwitz élabore une nouvelle forme expressive à la fois factuelle et lyrique, qui marie la chronique d'événements historiques réels et la hauteur de vue de l'analyse sociale, la légitimation de la politique syndicale et la force des images. Le capitalisme américain est impitoyablement décrit comme un système dirigé par des gangsters et des Blancs racistes, un mécanisme d'exclusion sociale et d'aliénation économique que seule une lutte politico-syndicale ni fragile ni timorée peut espérer vaincre un jour. La fin n'est pas optimiste car la délivrance ne peut pas advenir dans le monde abstrait d'un film, mais uniquement dans la réalité concrète des rapports sociaux. À l'illustration idéologique plate et stalinienne qui domine le cinéma politique de l'époque, Hurwitz oppose un rigoureux parcours entre les sons et les images, dans lequel les idées font fonction de tissu organique entre les événements: tout ce qui n'est pas immédiatement visible ou photographiable par la caméra mais qui constitue le dense amalgame entre les séquences, devient le véritable objet de l'œuvre. Le cinéma comme pensée à travers les images. Malheureusement, la portée novatrice que *Native Land* aurait pu avoir dans le cinéma américain est tuée dans l'œuf par l'échec de sa distribution, dû à l'entrée en guerre des États-Unis et à un climat politique patriotique incapable d'accepter la noirceur du tableau dressé par le film.

Pendant la guerre, Hurwitz collabore à la création de la télévision publique et apprend à connaître en détail ce nouveau moyen de communication de masse dont il saisit immédiatement les potentialités discursives comme les risques d'utilisation propagandiste. Entre 1947 et 1948, il réalise une autre grande fresque politique avec *Strange Victory*. Le dispositif précédemment expérimenté se radicalise encore plus, tant dans la forme que dans le contenu: l'Amérique de l'après-guerre est tout simplement comparée à l'Allemagne nazie, et sa politique ségrégation-

niste aux lois de Nuremberg. L'énorme quantité d'images d'archives est littéralement striée par des séquences mises en scènes d'une incroyable expressivité ; le montage emmené par une voix off au ton prophétique soude entre eux fiction et documentaire avec une intelligence et une lucidité extrêmes. En dépit des persécutions maccarthystes dont il fait l'objet, Hurwitz résiste et décrit un pays en train de perdre l'espoir d'un renouvellement véritable des rapports économiques et sociaux, un pays si fier de ses individualismes égoïstes qu'il risque d'en perdre la liberté de la communauté toute entière. Le ton allégorique de *Strange Victory* se transforme en un implacable *Memento mori* dans le film suivant, *The Museum and the Fury* (1956). À partir de la commande d'un film sur les œuvres d'art réalisées dans les camps de concentration et conservées au musée d'Auschwitz-Birkenau, Hurwitz donne vie à un montage polyphonique poignant où, comme l'a écrit Peter von Bagh, « se mêlent art et histoire, documentaire et fiction, texte, musique, mémoire, faisant de ce film l'une des œuvres les plus élevées du documentaire ».

Ne trouvant ni l'espace ni les moyens nécessaires dans le milieu cinématographique de son époque, Hurwitz poursuit son travail à la télévision publique, terrain fertile pour ses expériences les plus diverses. En 1953, il fait partie des premiers à utiliser le son synchrone et un équipement léger dans le précurseur *The Young Fighter*, futur modèle du cinéma direct des Leacock, Pennebaker et Drew qui ne verra le jour que beaucoup plus tard. Pendant les années 60, avec sa seconde femme, Peggy Lawson, il réalise une série de téléfilms extraordinaires, dans lesquels tout le travail sur le montage élaboré au cours des années 40 s'adoucit et trouve une mesure lyrique absolue dans un dialogue poétique avec des images très pures. La nature, les saisons, le paysage et la ville sont les thèmes porteurs du poème visuel *Here at the Water's Edge* (1961), du polyptyque *The Art of Seeing* (1968-1970) et du portrait lucrétien *This Island* (1970).

Entre temps, Hurwitz a filmé en Israël le procès Eichmann, dans l'intense *Verdict for Tomorrow* (1961), dont les rushes seront utilisés quarante ans plus tard par Eyal Sivan et Rony Brauman dans leur film *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne*. Le thème de la mort et de sa présence dans notre vie de tous les jours parcourt le magistral *An Essay on Death* (1964), à la mémoire de J. F. Kennedy, sous la forme d'un essai qui entrelace le récit de la randonnée champêtre d'un père et son fils, de merveilleuses images de la nature, des œuvres d'art de toutes les époques et une triple voix off aux intonations shakespeariennes. La liberté expressive à laquelle est parvenu Hurwitz est désormais totale : le montage de *The Sun and Richard Lippold* (1966), essai sur la matérialité de l'art abstrait et sur la lumière du monde, touche à une composition organique lyrique qui rappelle à la perfection les

formes de la nature, apparentant le cinéma d'Hurwitz à l'architecture de Frank Lloyd Wright.

Après la disparition de Peggy en 1971, pour commémorer la campagne d'une vie de lutte, de travail et d'amour, Hurwitz se plonge dans un film qui est à la fois une révision radicale de son œuvre, un examen profond de sa propre existence et une réflexion historico-politique sur les racines de l'Amérique. C'est *Dialogue with a Woman Departed*, qui lui coûte huit années de travail (1972-1980) : le chef d'œuvre d'une vie et la somme d'une œuvre, un film dans lequel l'expérimentation formelle est toujours une question politique (là où le privé est aussi politique), un film tellement complexe dans sa structure qu'il se débarrasse de la distinction entre fiction et documentaire comme d'un masque ridicule et académique qui occulte la réalité des choses. Pour Hurwitz, notre existence n'a de sens que par rapport à celle d'une communauté, notre amour ne prend vie que dans le partage d'idéaux avec un autre être humain, notre pensée ne naît que dans le dialogue avec notre époque. Voilà pourquoi Leo Hurwitz est un maître : aujourd'hui plus encore qu'hier, ses films-essais sont des formes qui pensent, des poèmes de lutte qui nous poussent à agir directement dans l'Histoire, des symphonies politiques qui ouvrent nos sens à la beauté du monde.

Federico Rossin

Traduit de l'italien par Lili Hinstin

Remerciements

Tom Hurwitz, Adriano Aprà, Peter von Bagh, Dario Marchiori, Jérôme Moland, Gianmarco Torri, Nicole Brenez, Jorge Amaro

Leo Hurwitz #1

samedi 26 mars 2011, 14h00, Cinéma 2. Séance présentée par Federico Rossin.

1966, États-Unis, 28 min
Anglais, n&b, 16 mm
Image Manfred Kirchheimer,
Gert Berliner
Musique
Johann Sebastian Bach
Voix off, montage, commentaire Leo Hurwitz
Production National Educational Television
Print source Tom Hurwitz,
ASC

LEO HURWITZ THE SUN AND RICHARD LIPPOLD

Film-essai raffiné qui repose sur un socle à la fois raisonné et émotionnel. Qu'est-ce que l'art? Comment pouvons-nous représenter des concepts abstraits? Comment concevoir l'œuvre d'art et son rapport au réel? Grâce à ses images intensément matérielles et densément conceptuelles, Hurwitz nous transporte à travers un véritable tour de force lyrique. La sculpture abstraite *The Sun* de Richard Lippold, filmée au Metropolitan Museum de New York, est mise en rapport dialectique avec les éléments du ciel, de la terre et de l'eau, jusqu'à devenir l'allégorie même de la créativité humaine et de ses capacités illimitées d'imagination et d'expression. Le manifeste pour un cinéma à venir et à faire: une forme qui pense à travers la lumière du soleil. (F. R.)



1964, États-Unis, 77 min
Anglais, n&b, 16 mm
Image Manfred Kirchheimer,
D'Arcy Marsh, Gert Berliner
Musique Ulysses Kay
Voix off Christopher
Plummer, Helen Gahagan
Douglas, Morris Carnovsky
Montage Peggy Lawson,
Leo Hurwitz
Scénario Brice Howard, Leo
Hurwitz
Production National Educational Television
Print source Tom Hurwitz,
ASC

LEO HURWITZ AN ESSAY ON DEATH: A MEMORIAL TO JOHN F. KENNEDY

En 1964, la National Educational Television décida de commander un film en commémoration de la mort du président John F. Kennedy, un an après sa mort tragique. Sans vouloir banalement utiliser les images de Dallas ni tomber dans un registre facile et larmoyant, Hurwitz privilégia un style soutenu et hardi d'essayiste. Il en résulte un film-collage purement intellectuel, qui analyse la mort comme un concept abstrait et en débusque les traces dans notre vie de tous les jours. Un montage novateur et complexe tisse des liens entre des éléments tirés de l'art, de la littérature, du théâtre ou du cinéma, mettant en avant le mouvement même de la pensée de la mort. La mort au travail qui se réfléchit: le cinéma à l'état le plus pur. (F. R.)





Leo Hurwitz #2

samedi 26 mars 2011, 21h00, Cinéma 2. Séance présentée par Federico Rossin.

LEO HURWITZ, PAUL STRAND **NATIVE LAND**

Premier long-métrage et dernière production de Frontier Films, *Native Land* est un film-essai politique qui croise documentaire et fiction. Par un puissant montage didactique et l'éloquence de la voix off du grand acteur et chanteur noir Paul Robeson, il dresse le bilan de la situation politique explosive des États-Unis, en dénonçant les dangereuses infiltrations fascistes au cœur même de la démocratie. Commencé en 1938 et achevé en 1941 grâce à un financement du gouvernement Roosevelt, ce film résume et s'approprie le travail politique et stylistique mis au point pendant la décennie de la Grande Dépression par les deux collectifs précédents – Workers' Film and Photo League et Nykino. Mais il représente aussi le manifeste d'une nouvelle conception du cinéma, hostile tant au *star system* hollywoodien qu'au documentaire purement descriptif. (F. R.)

1938-1941, États-Unis, 88 min
Anglais, n&b, 16mm
transféré sur HD Cam
Image Paul Strand
Montage Leo Hurwitz
Commentaire Ben Maddow
("David Wolff")
Musique Marc Blitzstein
Interprétation Paul
Robeson
Scénario Ben Maddow
("David Wolff"), Leo Hurwitz,
Paul Strand
Production Frontier Films
Print source Tom Hurwitz,
ASC

Précédé de :

LEO HURWITZ **THE YOUNG FIGHTER**

Portrait touchant d'un jeune boxeur, tourné pour la série télévisée *Omnibus* en utilisant des techniques d'avant-garde : le son synchrone et le matériel d'éclairage léger en font le premier exemple de « cinéma direct » tourné pour la télévision. Quelques années plus tard, *The Young Fighter* sera une référence fondamentale pour Robert Drew, D.A. Pennebaker et Richard Leacock. Hurwitz tire parfaitement parti de la légèreté de ce nouvel outil. Il réussit à pénétrer avec une élégante pudeur dans le monde intime d'un garçon qui fait face à des choix fondamentaux de l'existence : le rapport avec sa famille et l'amour pour le sport vu comme le moyen de sortir de sa condition de pauvreté et de marginalisation. (F. R.)

1953, États-Unis, 25 min
Anglais, n&b, 16mm
transféré sur Beta SP
Image, montage Leo
Hurwitz
Production CBS Broadcas-
ting Inc.
Print source Tom Hurwitz,
ASC

Leo Hurwitz #3

jeudi 31 mars 2011, 19h00, Cinéma 2. En présence de Tom Hurwitz et Federico Rossin.

1980, États-Unis, 225 min
Anglais, couleur et n&b,
16 mm

Image, montage,
production Leo Hurwitz
Son Tom Fleischman
Print source Tom Hurwitz,
ASC

LEO HURWITZ DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED

Sommet de l'œuvre de Hurwitz et testament idéal, ce *Dialogue* est un poème élégiaque touchant, une symphonie épique et politique dédiée à Peggy Lawson, sa compagne durant trente ans de travail, de luttes et d'amour. Hurwitz travaille huit ans sur le film (de 1972 à 1980), reparcourant d'un œil critique l'ensemble de son œuvre et embrassant mélancoliquement son existence et son époque. Il réalise ainsi une texture audiovisuelle magistrale d'un point de vue intellectuel et émotionnellement lancinant. Le montage fait dialoguer les images de ses films précédents et des séquences nouvellement tournées, les documents d'archives et des formes d'art de tout genre et origine. Le rythme cyclique et hypnotique lie de façon inextricable le personnel, le politique et l'esthétique, en bâtissant une cathédrale filmique inépuisable. (F. R.)



Leo Hurwitz #4

samedi 2 avril 2011, 18h15, Cinéma 2. En présence de Tom Hurwitz, Sylvie Lindeperg (Professeure à l'université de Paris I - Panthéon Sorbonne) et Annette Wieviorka (Directrice de recherche au CNRS)



LEO HURWITZ **STRANGE VICTORY**

La seule production de Target Films est un acte d'accusation impitoyable et efficace contre l'Amérique de l'après-guerre : un film de montage qui témoigne de l'activité de Hurwitz et de sa cohérence politique (malgré les persécutions qu'il subit) pendant la période la plus sombre du maccarthysme. En convoquant un large choix de matériaux divers et grâce à sa longue expérience des archives filmiques, Hurwitz structure son discours en deux parties dialectiques. La première relate les efforts des Etats-Unis et des Alliés pour vaincre par les armes aussi le nazisme et le fascisme. La deuxième décrit, dans une syntaxe cyclique et sous forme d'essai, comment la guerre froide et la chasse aux sorcières de McCarthy ont objectivement favorisé la résurgence du fascisme en Europe et en Amérique. (F. R.)

1948, États-Unis, 75 min
Anglais, n&b, 16 mm
Image Peter Glushanok, George Jacobson
Musique David Diamond
Voix off Alfred Drake, Muriel Smith, Gary Merrill
Commentaire Saul Levitt
Montage, scénario Leo Hurwitz
Production Target Films
Print source Tom Hurwitz, ASC



HENCHMAN GLANCE

Dans le cadre du procès Eichmann, en juin 1961, le film *Nuit et Brouillard* est projeté à l'accusé. Leo Hurwitz filme la scène. Des années plus tard, Chris Marker reprend ce document qui, ainsi remonté, confronte les regards de trois cinéastes : Resnais, Hurwitz, et le sien.

document de Leo Hurwitz remonté par Chris Marker
non daté, France, 31 min
Français, n&b, video

lundi 28 mars 2011, 20h45, Cinéma 2 (voir la séance America is hard to see #5 p. 113) :



LEO HURWITZ, PAUL STRAND **HEART OF SPAIN**

Première production de Frontier Films, film de montage sur la guerre civile espagnole racontant dans un esprit militant la vie des combattants républicains.

1937, États-Unis, 30 min
Sans dialogue, n&b, 16 mm
Image Geza Karpathi, Herbert Kline
Montage Paul Strand, Leo Hurwitz, Ben Maddow
Commentaire Ben Maddow ("David Wolff"), Herbert Kline
Production Frontier Films

En parallèle à Paris. 5 avril, 18h30, BNF (site Tolbiac)

« LEO HURWITZ, L'HOMME QUI A FILMÉ EICHMANN »

En 1961, Leo Hurwitz filme pour la chaîne de télévision américaine CCBC l'intégralité du procès Eichmann. Rencontre autour de ses images, organisée par la revue L'Histoire et la BNF ; en présence de Tom Hurwitz, Sylvie Lindeperg et Annette Wieviorka.

Richard Leacock

Richard Leacock aura 90 ans cette année; il aura derrière lui 75 ans de carrière de cinéaste documentaire - de «filmmaker», faiseur de films, maîtrisant toute la chaîne de la fabrication d'un film, de la conception au montage final.

Caméra légère, aérienne, fluide; la «caméra stylo», c'est lui! On pourrait même dire la «caméra pinceau» tant son œil, poétique et ironique, maîtrise l'art du cadrage.

Obsédé de cinéma, il réalise son premier film à 14 ans, *Canary Island Bananas*, pour décrire à ses camarades d'école anglais l'endroit d'où il vient. Mais il ne sera pas tout à fait content du résultat et consacra le reste de sa vie à essayer de donner à ses spectateurs «le sentiment d'y être» («*The Feeling of being there*»).

Jeune homme, il étudie la physique, l'optique, le son... conscient qu'il y a des progrès à faire dans le développement technique du cinéma.

La Seconde Guerre mondiale le voit cameraman sur le front, en Birmanie et en Chine.

Quatorze mois de tournage en Louisiane avec son maître, Robert Flaherty, achèvent son éducation cinématographique. Par la suite, comme cameraman et comme réalisateur, il mettra sa formation de physicien au service de la recherche de nouvelles solutions. Et à chaque nouveau défi et chaque fois qu'on lui demande de tourner des scènes *a priori* irréalisables, plutôt que de répondre «c'est impossible», il invente la technologie adaptée.

Dans les années 60, avec l'aide de ses amis Bob Drew, D. A. Pennebaker, les frères Maysles, etc., il invente un système pour synchroniser caméras et magnétophone sans avoir besoin d'un câble pour les relier. L'équipe synchrone légère est née. Il la mettra à l'œuvre pour le tournage de *Primary*, où il suit de près et sans «attaches» le jeune sénateur John F. Kennedy lors des campagnes primaires démocrates de 1960.

Il filmera Kennedy, Nehru, Haïlé Selassié, Leonard Bernstein, Igor Stravinsky, Arthur Rubinstein et bien d'autres. Il assistera à la lutte pour l'égalité raciale au Sud des Etats-Unis, aux premières élections d'un Kenya en route vers l'indépendance... Bref, il est présent avec sa caméra sur bien des événements marquants de la fin du xx^e siècle.

Dans les années 1980, il sera parmi les premiers grands cinéastes à se tourner vers la vidéo, cherchant comme toujours la liberté d'expression

et la légèreté de mouvement. En se libérant ainsi des entraves économiques et institutionnelles, il sera une source d'inspiration pour tous les jeunes qui rêvent de faire du cinéma.

Et bien sûr, il ne ratera pas la révolution numérique qui lui permettra d'intégrer textes et films dans un même ensemble pour ses mémoires à paraître prochainement: *The Feeling of Being There - a Filmmaker's Memoir* («L'impression d'y être - mémoires d'un cinéaste»).

Valerie Lalonde et Perle Möhl

Soirée spéciale Richard Leacock

vendredi 25 mars 2011, 21h00, Cinéma 2. En présence de Richard Leacock (sous réserve)

précédé d'une présentation du dvbook *The Feeling of Being There*



RICHARD LEACOCK **CANARY ISLAND BANANAS**

A 14 ans, Ricky Leacock tourne un film dans la plantation de bananes familiale, pour le raconter en images à ses amis anglais. « Décidé à faire des films, j'ai enfin acheté ma propre caméra 16mm Victor et un pied Thailhamer. Puis on est parti pour les Îles Canaries, Polly Church, Noel Florence et moi-même, pour tourner un film sur la plantation de bananes de mon père. J'ai fait un script détaillé avec des petits dessins pour chaque plan. Polly était scripte, Noel, mon assistant. Mon père nous a trouvé un vieux phaéton Morris-Oxford. » (Richard Leacock)

1935, Grande Bretagne, 10 min
Cartons anglais, n&b, 16mm
transféré sur Mini DV
Production
Dartington Hall Film Unit
Print source
Brian Bradley



ROBERT DREW **PRIMARY**

Cinq jours effrénés de campagne électorale pour les primaires démocrates, opposant le sénateur du Massachusetts, J. F. Kennedy, à celui du Minnesota, H. Humphrey. « Nous voulions créer un nouveau genre de journalisme télé, basé sur l'observation sans la moindre intervention de notre part. Pour y arriver nous voulions être partie prenante de moments qui n'intéressaient pas la Presse en général. Drew a demandé la permission que je sois présent dans sa suite d'hôtel pendant que lui et ses compagnons de campagne écoutaient les résultats dans le Wisconsin. Pas de trépied, pas de lumières, pas de perche, pas de questions... Juste moi et ma petite caméra silencieuse. » (R. L.)

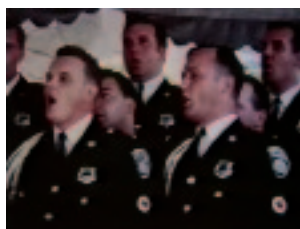
1960, États-Unis, 27 min
(version remontée par Richard Leacock)
Anglais, n&b, 16 mm
Image Richard Leacock, Albert Maysles
Son Robert Drew, D.A. Pennebaker
Production, print source
Drew Associates



RICHARD LEACOCK, JOYCE CHOPRA **HAPPY MOTHER'S DAY**

La chronique d'un événement (médiatique) heureux.
« Plus nous filmions plus nous étions fascinés. L'histoire était grotesque: l'exploitation des quintuplés... et nous-même en faisons partie. Après avoir tourné pendant quelque temps nous nous en sommes rendu compte et nous nous sommes arrangés avec la famille: nous ne filmerions que les événements publics - un compromis. Je n'en croyais pas mes oreilles quand j'ai entendu les discours au banquet en l'honneur des Fisher. Le discours du maire est tourné en un seul plan, c'est bien ça qu'il a dit ! » (R. L.)

1963, États-Unis, 26 min
Anglais, n&b, 16mm
transféré sur DV Cam
Production
Leacock - Pennebaker, Inc.
Print source Pennebaker
Hegedus Films



RICHARD LEACOCK **CHIEFS**

1500 chefs de police et leurs épouses, en congrès, à Hawaï.
« J'ai déjeuné avec un journaliste de *Time*. Il était en route pour un congrès de 1500 chefs de police (avec épouses) à WikikiBeach. Wow! J'ai appelé Noël Parmentel et nous y sommes allés. Nos amis de la police ont aimé le film, le *New York Times* a trouvé ça sans intérêt, et le public de "Monterey Pop" a adoré. » (R. L.)

1969, États-Unis, 18 min
Anglais, couleur, 16mm
transféré sur DV Cam
Production
Leacock - Pennebaker, Inc.
Print source Pennebaker
Hegedus Films

Dédicace Richard Leacock

samedi 2 avril 2011, 16h15, Cinéma 2. Cette séance fait également partie de la programmation Ecoute voir ! Hors scène cf. p.116.

1954, États-Unis, 20 min
Anglais, n&b, 16 mm
Image Richard Leacock,
Bob M. Campbell
Son, montage
Richard S. Brummer
Production Roger Tilton
Print source MoMA

ROGER TILTON JAZZ DANCE

Une soirée folle de Dixieland Jazz dans l'East Village.
« Roger Tilton est venu me trouver avec une idée saugrenue pour l'époque. Il voulait réaliser un court métrage sur une soirée en boîte dans l'East Village. Une soirée folle de Dixieland Jazz. Il s'était adressé à plusieurs cameramen qui lui avaient tous dit la même chose : impossible à faire sans grosse caméra sur trépied, perches, clap, etc. Toujours la même histoire ; Roger n'était pas d'accord. Un allié ! Je lui ai suggéré de filmer comme quand j'étais cameraman pendant la guerre. »

« J'avais 2 petites caméras de combat Eymo à ressort. Leur charge maximale était de 100 pieds (une minute de film) et le plan le plus long qu'on pouvait obtenir durait 18 secondes, ensuite il fallait retendre le ressort. Alors j'avais deux caméras et mon ami Hugh Bell en chargeait une pendant que j'utilisais l'autre ! Bob Campbell, l'autre cameraman, était raccordé un système synchro assez rudimentaire et était moins mobile que moi. On s'est éclatés, on a filmé comme des dingues. Libres ! Pas de trépied ! Bouger ! Filmer ! J'étais partout à la fois, je m'amusais comme un fou, je sautais, je dansais, je filmais, j'étais au milieu de tout. La soirée de ma vie ! » (R. L.)



1970, États-Unis, 60 min
Anglais, couleur, 16 mm
Image Jim Desmond,
Richard Leacock, D.A.
Pennebaker
Son Robert Van Dyke,
Robert Leacock, Kate Taylor,
Mark Woodcock
Production
Talent Associates - Norton
Simon, Inc.
Print source
Jane Balfour Services

D. A. PENNEBAKER ORIGINAL CAST ALBUM – COMPANY

24 heures d'enregistrement de musique pour la comédie musicale *Company* de Sondheim.

« En 1970, Pennebaker m'invite à filmer l'enregistrement de *Company*, la comédie musicale de Sondheim, avec la troupe d'origine. Toute la troupe, tout l'orchestre rassemblés dans un studio d'enregistrement. Nous avons commencé à tourner un dimanche à 9h du matin et avons continué jusqu'au lundi 7h 30. »
« Jamais je n'ai connu une journée de tournage aussi formidable. J'étais avec mon fils Robert, Pennebaker et Jim Desmond ; nous filmions ensemble depuis dix ans et connaissions les habitudes de chacun. Je n'avais pas vu le spectacle et personne ne nous a dit ce qu'il fallait filmer. On s'est éclatés. Un imbécile de PBS (un de nos commanditaires) n'arrêtait pas de venir vers moi : "Ricky ? Qu'est-ce qui se passe ? Vous n'avez pas de plan. Personne ne sait ce qu'il fait ! Vous devriez avoir honte ! c'est ridicule !" Je lui ai dit d'aller se faire voir.

Des années plus tard, quand le film était devenu un « classique », ce même type disait "Ils en ont eu, du bol, ils n'avaient aucune idée de ce qu'ils faisaient !" » (R. L.)





Dédicace Richard Leacock

lundi 4 avril 2011, 18h00, MK2

RICHARD LEACOCK, VALÉRIE LALONDE
LES ŒUFS À LA COQUE

Mille façons de manger les œufs à la coque, et un voyage d'amoureux à travers la France à la découverte des petites choses. « A Paris, Hans Peter Litscher m'emmène chez Pierre-André Boutang. A notre grande surprise, il me commande un film alors qu'il savait que je voulais travailler en vidéo 8. Puis, en décembre 88, je rencontre VL. Au bout de 5 minutes, je lui raconte que je veux faire un film en vidéo sur « rien de spécial » ; je vais l'appeler « Les Œufs à la Coque de Richard Leacock » et l'ensemble sera ponctué de scènes de gens attaquant leur œuf à la coque. Elle me comprend au quart de tour et me suggère de filmer sa tante Eileen exerçant son bel étalon arabe. Nous y sommes allés. La séquence est dans le film. Une superbe vieille dame galopant sur poney blanc, depuis sa mini-moke, sur les routes de campagne. » (R. L.)

1990, France, 84 min
 Français, couleur, DigiBeta
Production La Sept, Mallia films, FR3
Print source Mallia films



DV BOOK - LES MÉMOIRES DE RICKY LEACOCK EN « DVB » :
THE FEELING OF BEING THERE (Canary Banana Films & Semeïon Editions)

Il y a une dizaine d'années, Richard Leacock a commencé à écrire ses mémoires de cinéaste, embrassant du même coup presque toute l'ère du cinéma documentaire. Mais « écrire à propos de films, c'est comme écrire sur le vin : vous ne pouvez pas goûter le vin en lisant. » Il a donc décidé d'intégrer des films dans son récit et s'est mis à la recherche d'une façon de le faire. Avec l'aide de son ami du MIT, Brian Bradley, est née l'idée du Digital Vidéo Book : le livre sur un support DVD qui intègre les films cités directement dans le texte pour qu'on puisse les visionner tout en lisant. Il y a quelques mois, il s'est associé aux éditions Semeïon pour finaliser le projet. Une souscription a été ouverte pour rendre possible la production des supports divers de ces mémoires : un livre relié ou broché, le « DVB », et une édition spéciale sous forme de *collector* avec un écran dédié contenant tous les films.

Présentation du livre augmenté (DVBook) sur une borne interactive. Exposition de notes, photos, lettres, et esquisses dans le foyer du festival. Pendant toute la durée du festival, Forum -1

Pour en savoir plus
www.canarybananafilms.com

CINÉ CINÉMA présente

mardi 29 mars 2011, 10h30, CWB. Accès libre dans la limite des places disponibles

JANE WEINER

LA CAMÉRA PASSE-PARTOUT. UN HÉRITAGE DU CINÉMA DOCUMENTAIRE

La caméra de Jane Weiner s'est glissée dans le monde du cinéma direct américain en captant 35 ans de conversations entre Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Bob Drew, Terry Macartney-Filgate et Albert Maysles autour de *Primary*, œuvre maîtresse du cinéma vérité. Une projection organisée par CinéCinéma.

2011, France, 60 min
 Anglais, couleur, Beta
Montage Sebastian Eyherabide
Production Striana, JDB Films - CinéCinéma
Print source CinéCinéma

Les outils du cinéma documentaire : la caméra

Quelles sont les conséquences de l'évolution des caméras sur la pratique documentaire ?

La révolution de la DV dans les années 90 a bouleversé le documentaire indépendant : démocratisation de l'outil, légèreté d'action, découverte d'un nouveau geste, évolution du rapport à l'autre et de la notion de réalisme. Mais aussi, parfois, solitude du cinéaste multitâche ou baisse de la rigueur et de la réflexion sur l'image. Le chapitre de la DV se clôt, tandis que l'évolution technologique s'emballle et que de nouveaux modèles de caméra se succèdent à un rythme effréné. Entre mode, marketing et choix esthétiques, il est temps de faire le point sur l'évolution du matériel de tournage et son influence sur le geste cinématographique.

*« La "démocratisation des outils" affranchit de beaucoup de contraintes techniques et financières, elle n'affranchit pas de la contrainte du travail. La possession d'une caméra DV ne confère pas par magie du talent à celui qui n'en a pas, ou qui est trop flemmard pour se demander s'il en a. On pourra miniaturiser tant qu'on veut, un film demandera toujours beaucoup, beaucoup de travail. Et une raison de le faire. C'est toute l'histoire des groupes Medvedkine, ces jeunes ouvriers qui dans l'après-68 entreprenaient de faire des petits sujets sur leur propre vie, et que nous tentions d'aider sur le plan technique, avec les moyens de l'époque. Qu'est-ce qu'ils râlaient ! « On rentre du boulot, et vous nous demandez encore de bosser... » Mais ils s'accrochaient, et il faut croire que là encore, quelque chose a passé, puisque trente ans plus tard on les a vus présenter leurs films au festival de Belfort, devant des spectateurs attentifs. Les moyens de l'époque, c'était le 16 mm non synchrone, donc les trois minutes d'autonomie, le laboratoire, la table de montage, les solutions à trouver pour ajouter du son, tout ce qui est là aujourd'hui, compacté à l'intérieur d'un bidule qui tient dans la main. »
(Chris Marker, Libération, 5 mars 2003)*



Jean-Pierre Beauviola. Première présentation de l'Aaton Super 16mm, 1972.

Camera #1 Thierry Nouel, Marc-Antoine Roudil. La découverte d'un geste

mardi 29 mars 2011, 10h30, CWB Grande salle. Entrée libre dans la limite des places disponibles.

Comment l'apparition de nouvelles technologies (vidéo dans les années soixante et soixante-dix, DV, puis numérique), d'un matériel plus léger, a-t-il transformé la pratique documentaire, le geste cinématographique, emmené les cinéastes vers de nouvelles écritures documentaires, et conduit d'autres à devenir vidéastes... Marc-Antoine Roudil et Thierry Nouel explorent leurs expériences particulières et croisent leurs parcours...

Réalisateur indépendant, chef monteur et vidéaste, **Thierry Nouel** réalise ses premières vidéos et ciné-tracts en 1968. Entre 1967 et 1985, il anime des ciné-clubs et la Cinéma-thèque Française à Rouen, puis réalise dans le

cadre de l'action culturelle des films vidéo en régions (Normandie, Lorraine, Savoie). Il a été photographe de plateau sur deux films de Amos Gitai, éclairés par Henri Alekan : *Esther forever* (1986), *Berlin-Jerusalem* (1989). Il a notamment réalisé *Montevideo* (1975), *Les Saisons d'Arbu* (1979-1983), *Johan van der Keuken* (2000), *Grèves à la chaîne* (2006), *Journal d'un vidéaste* (2008-2011).

Photographe puis assistant de William Klein, **Marc-Antoine Roudil** co-signa en 1993 avec Sophie Bruneau le court-métrage *Pêcheurs à Cheval*, qui remporte plusieurs prix, dont celui du meilleur film documentaire au Festival International de Bilbao. Ils réaliseront ensuite *Par-devant notaire* (1999), *Arbres*

(2002), *Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés* (2005), *Terre d'usage* (Cinéma du réel 2010). Leur dernier film, *Madame Jean*, est présenté cette année dans la section Contrechamp français (cf. p.55).

86

87

Camera #2 Katell Djian, Nicolas Philibert. Autour de la préparation d'un film

mardi 29 mars 2011, 14h00, CWB Grande salle. Entrée libre dans la limite des places disponibles.

Nicolas Philibert, cinéaste, et Katell Djian, chef opératrice, reviennent sur les choix et les questions qui ont présidé à la préparation du film qu'ils sont actuellement en train de tourner à la Maison de la Radio. Dans un contexte technologique en pleine mutation, quels outils choisir pour ce projet au contexte de tournage si particulier ?

Directeur de la photographie et cadreuse, **Katell Djian** a travaillé sur de nombreux films de Nicolas Philibert : *La Moindre des choses* (1996), *Qui sait?* (1998), *Etre et avoir* (Prix Louis Delluc 2002), *Retour en Normandie* (2007) et *Nénette* en 2009.

Elle a par ailleurs éclairé *Nostalgie de la Lumière* de Patricio Guzmán (2010), *Komunalka* de Françoise Huguier (2008), *Barakat!* de Djamilia Sahraoui (2006), *Le Grand voyage* de Ismael Ferroukhi (2004), *Je t'aime, Je t'adore* de Bruno Bontzolakis (2003), *Ça, c'est vraiment toi* de Claire Simon (1999), *For ever Mozart* de Jean-Luc Godard (1996), *Point de départ - Starting Place* (1993) et *Walk the Walk* (1995) de Robert Kramer.

En 1978, **Nicolas Philibert** co-réalise avec Gérard Mordillat son premier long métrage documentaire : *La Voix de son maître*. Il réalise ensuite *La Ville Louvre* (1990), *Le pays*

des sourds (1992), *Un animal, des animaux* (1995), *La Moindre des choses* (1996), *Qui sait?* (1998). En 2001, il réalise *Etre et avoir* (Prix Louis Delluc 2002). Avec *Retour en Normandie* (2007), il revient sur les traces du tournage de *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* de René Allio, dont il fut l'assistant. Son dernier film, *Nénette* (2009), est consacré à la femelle orang-outan du Jardin des Plantes.

Camera #3 Pierre Lhomme, Renato Berta. Paroles d'opérateurs

mercredi 30 mars 2011, 18h45, Cinéma 2. Entrée libre dans la limite des places disponibles.

Renato Berta et Pierre Lhomme : deux générations d'opérateurs, ayant chacune connu ses propres révolutions technologiques. Dialogue autour de leur pratique d'opérateurs, des conséquences de l'évolution technologique du matériel sur leurs rapports avec les réalisateurs.

Assistant d'Henri Alekan, **Pierre Lhomme** devient rapidement l'un des plus importants directeurs de la photographie du cinéma français et met son talent au service des cinéastes les plus divers : Jacques Doillon, James Ivory, Marguerite Duras, Claude Berri, Claude Miller, Patrice Chéreau, Mario Ruspoli ou Bertrand Blier... De son impressionnante filmographie, on peut notamment citer : Robert Bresson (*Quatre nuits d'un rêveur*, 1971), Alain Cavalier (*Le Combat dans l'île*, 1961 ;

Mise à sac, 1967 ; *La Chamade*, 1968), Chris Marker (*Le Joli mai*, 1962 ; *A bientôt, j'espère*, 1967 ; *La Solitude du chanteur de fond*, 1974), Jean Eustache (*La Maman et la putain*, 1972 ; *Une sale histoire*, 1977), Jean-Pierre Melville (*L'Armée des ombres*, 1969).

Il a obtenu deux César de la meilleure photographie pour *Camille Claudel* (Bruno Nuytten 1987) et *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau 1989).

Révélaté par les premiers films de la nouvelle vague suisse, **Renato Berta** est devenu en quelque 110 films un chef opérateur très demandé. Il signe notamment la lumière et le cadre des films d'Alain Tanner (*Charles mort ou vif*, 1969 ; *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, 1976), Daniel Schmid (*La Paloma*,

1974 ; *Il Bacio di Tosca*, 1983), Jean-Luc Godard (*Sauve qui peut*, la vie, 1980), André Téchiné (*Rendez-vous*, 1985 ; *Les Innocents*, 1987), Eric Rohmer (*Les Nuits de la pleine lune*, 1984), Louis Malle (*Au revoir les enfants*, pour lequel il obtient un César en 1987 ; *Milou en mai*, 1989), Alain Resnais (*Smoking, no smoking*, 1993 ; *On connaît la chanson*, 1997), Manoel de Oliveira (*Espelho Mágico*, 2005 ; *Le Principe d'incertitude*, 2002), Amos Gitai (*Kadosh*, 1999 ; *Kippour*, 2000), Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (*Ces rencontres avec eux*, 2006 ; *La Mort d'Empédocle*, 1986 ; *Othon*, 1969), Robert Guédiguian (*Marie-Jo et ses deux amours*, 2002 ; *Le Promeneur du champ de Mars*, 2004), Mario Martone (*Noi credevamo*, 2010).

Camera #4 Hommage à Pierre Lhomme

mercredi 30 mars 2011, 20h45, Cinéma 2. Entrée libre dans la limite des places disponibles. En présence de Pierre Lhomme.

1963, France, 145 min
(version 2008 dite « vidéo-thèque »)

Français, n&b, 35 mm

Image Pierre Lhomme

Musique Michel Legrand

Commentaire Yves

Montand

Production

SOFRACIMA - Société fran-

co-africaine de cinéma

Print source Archives

Françaises du Film

Film restauré par les ARCHIVES
FRANCAISES DU FILM, dans le
cadre du plan de sauvegarde des
films anciens du Ministère de
la Culture

PIERRE LHOMME, CHRIS MARKER LE JOLI MAI

Enquête de Chris Marker et Pierre Lhomme dans le Paris du mois de mai 1962, juste après les accords d'Évian. Au fil des rencontres, la caméra montre les Parisiens dans leur vie quotidienne, afin de composer un portrait politique, social et culturel de la France de 1962. « Nous avons rencontré des hommes libres. Nous leur avons donné la plus grande place dans ce film. Ils n'étaient pas sans contradictions, ni même sans erreurs, mais ils avançaient avec leurs erreurs. Et la vérité n'est peut-être pas le but, elle est peut-être la route. » Construit en deux parties (« Prière sur la tour Eiffel » et « Le Retour de Fantômas ») et un entracte durant lequel Yves Montand interprète la chanson *Le Joli mai*.



Camera #5 Jean-Pierre Beauviala. Penser une caméra

vendredi 1^{er} avril 2011, 18h30, Cinéma 2. Entrée libre dans la limite des places disponibles. Rencontre animée par Alain Bergala.

Fondateur d'Aäton, Jean-Pierre Beauviala a traversé l'histoire du cinéma et l'a profondément modifiée par ses inventions techniques. A l'heure du numérique, comment le plus important fabricant de caméras français aborde-t-il cette révolution technologique? Quelle est l'histoire d'une caméra en train de se fabriquer?

Jean-Pierre Beauviala est ingénieur et inventeur. Il est actuellement le seul fabricant français de caméras professionnelles.

Après avoir travaillé pendant un an comme consultant pour le fabricant de caméras Éclair, où il crée le moteur quartz, il fonde en 1971, la société Aäton, située à Grenoble. Avec Aäton, il invente, entre autres, la caméra XTR, fondée sur le principe du « chat sur l'épaule » – caméra Super 16 légère et silencieuse qui épouse la forme de l'épaule,

la caméra vidéo de poing (la « paluche »), le marquage temps dans les caméras film... Tous ces progrès techniques sont le fruit de recherches menées avec l'aide de nombreux documentaristes et cinéastes indépendants, amis de Jean-Pierre Beauviala (Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Louis Malle) à la recherche à l'époque de moyens de tournage plus légers et moins contraignants. Plus récemment, Aäton crée aussi le Cantar (enregistreur sonore numérique) et en 2006 sort la « Pénélope », caméra 35 mm à trois perforations, qui permet d'économiser un quart de la pellicule négative.

Jean-Pierre Beauviala est actuellement en train de finaliser la version numérique de la Pénélope.



Jean-Pierre Beauviala et Jean Rouch en 1974.

Exploring Documentary

Le poème documentaire

Sous la direction de Nicole Brenez

Remerciements: Olivier Hadouchi, Ricardo Matos Cabo, Luis Alves de Matos.

Le poème documentaire

Le 28 octobre 1953 à New York, Amos Vogel, programmateur de Cinema 16, accueille une table ronde consacrée à “Poésie et Cinéma” composée de Maya Deren (écrivain et cinéaste), Parker Tyler (écrivain, critique de cinéma), Dylan Thomas (poète et scénariste), Arthur Miller (dramaturge) et Willard Maas (écrivain, cinéaste). De façon introductive, Parker Tyler commence par repérer les formes poétiques mises en œuvre par le cinéma, qu’il partage en deux secteurs : la poésie visuelle d’une part, la poésie visuelle et verbale de l’autre. Au registre de la poésie visuelle, Tyler mentionne le surréalisme et le post-surréalisme américain, *Un Chien andalou* de Luis Buñuel, *Lot in Sodom* de Melville Webber et James Sibley Watson, les films de Maya Deren, James Broughton, Kenneth Anger... ; puis les ciné-poèmes, ou impressions visuelles ; les films abstraits ; la poésie naturaliste (Robert Flaherty) ; les séquences d’hallucinations. Au registre de la poésie visuelle et verbale, Tyler mentionne les “fantaisies” de Jean Vigo ; la prose poétique (Sidney Peterson, Ian Hugo) ; le “formalisme sévère” (S. M. Eisenstein) ; les films mythologiques (Jean Cocteau) ; les documentaires naturalistes (George Franju).

Pour aborder l’histoire de la poésie filmique, on peut donc, en effet, en sérier les formes ; on peut, ainsi que Maya Deren s’y emploie, en caractériser la nature, qui pour elle consiste à “explorer une situation, témoigner des ramifications du moment, en travailler la profondeur et les qualités” ; on peut aussi observer les analogies entre formes poétiques littéraires et musicales et formes poétiques visuelles, car il est aisé de déceler le lyrisme, ou la nature élégiaque, ou des structures métriques dans les œuvres par exemple de José Val del Omar, Artavazd Pelechian, Bruce Baillie, Agnès Varda ou Ange Leccia. Les opérateurs Lumière et Kahn, Dimitri Kirsanov, Germaine Dulac, Vladimir Maïakovski, Vsevolov Poudovkine, Emlen Etting, Vittorio De Seta, Margaret Tait, les lettristes, Jean-Daniel Pollet, Jonouchi Motoharu, Peter Emanuel Goldman, l’Antonioni des îles, Etant Donnés, F. J. Ossang, Jayce Salloum, Patrice Kirchofer... autant de pastorales, de chants, de stances, de psaumes, d’épopées, de zaoum, autant d’initiatives en matière de structuration et de déstructuration du rendu visuel, autant de propositions en matière d’intensification

descriptive, autant de luttes aussi sur le terrain de la « poésie civile », ainsi qu’Alberto Moravia nommait celle de Pier Paolo Pasolini. Tout en conservant l’ensemble de ces instruments d’observation, nous leur adjoignons une quatrième approche. La poésie littéraire, dans ses formes fixes comme dans ses libertés modernes, c’est Pindare et Gongora, François Villon et Ezra Pound, Schiller et Claude Pélieu, Guillaume du Bartas et Jacques Lacan : une conception expérimentale du langage, qu’il s’agisse de le régler ou de le dérégler. De la même façon, l’histoire du poème documentaire permet de déceler certaines des formes visuelles récurrentes ou uniques issues de l’expérimentation descriptive : études, analyses, méditations, littéralités, boucles, déflagrations lentes ou soudaines, irradiations, flashes, *gloria* (terme employé par Maurice Merleau-Ponty pour désigner une qualité d’apparition)... De telles initiatives textuelles et temporelles agissent « de façon que l’apparence d’une rue exposée à la lumière du soleil puisse dans son rugissement atteindre son propre cœur signifiant, comme dans une symphonie, peut-être comme aucune symphonie ne le peut. Et l’état de conscience virera de l’imaginé et du révisé à l’effort de simplement percevoir la radiation cruelle de ce qui est », comme l’écrivait James Agee (*Louons maintenant les grands hommes*, 1940). Ce sont les “illuminations” filmiques, qui refusent les approximations figuratives, reconfigurent la mimésis et déploient voire métamorphosent les phénomènes à partir d’eux-mêmes, à l’instar des bombes, bouquets, embrasements, cascades ou soleils propres à la pyrotechnie. « Qu’est-ce que la poésie, la parole d’un poète ? Le réel. L’écriture du réel. **L’inscription** (le « graphéin », avant même toute détermination du gramme en écriture hiéroglyphique, ou alphabétique, ou cinématographique) **de la réalité elle-même**. L’écriture inscrit l’être même du réel. Certes, depuis Hölderlin, tous les poètes nous l’ont dit. Encore faut-il qu’un jour chacun de nous à son tour entende ce dire : le voir. Entendre la parole de la poésie à son tour est un voir. » Raymonde Carasco, *Après Artaud* (1984).

Nicole Brenez

Exploring documentary #1 Pierre Clémenti, idylles

jeudi 24 mars 2011, 21h, Cinéma 2 . Séance en présence de Balthazar Clémenti, Antoine Barraud, Catherine Libert.

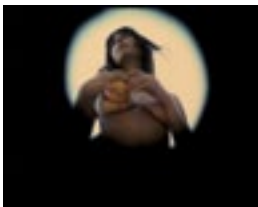
«En 1971, dans ce qui deviendra ensuite l'ouvrage *Quelques messages personnels*, Pierre Clémenti écrit : ' Il est arrivé un jour où j'ai senti qu'il fallait dépasser les mots du poème, que ces mots devaient prendre corps, devenir gestes, actes – et ce dépassement, ce fut pour moi le théâtre et le cinéma, la poésie de la vie. J'aime bien le cinéma, j'aime l'image qui est la trace de ce que tu as oublié, de cette part de toi que tu as perdue. Très vite, en un instant, tu redeviens le familier de ton passé. Je fus cet homme-là, qui court à travers l'écran. Et au moment même où tu joues, tu es déjà celui

qui plus tard te verra. Je crois qu'un film est un lien, qui te rattache aux autres comme à toi-même, à ce que tu as été comme à ce que tu n'ès pas, un lieu de rencontre entre frères qui ne se connaissent pas et dont le hasard d'une représentation mêle les destins à travers le temps et l'espace. Pierre Clémenti offre une figure de désir radical, désir pour toutes choses, réciproquement désirable pour tous, à chaque instant, en tout geste, une sorte d'acmé de l'épanouissement humain qui n'aurait plus besoin de combattre pour sa libération, un être prodigue baignant dans la liberté

et dans l'amour. Cette figure d'utopie réalisée assone avec celles d'Empédocle, de Diogène, de François Villon, d'Allen Ginsberg, de Terence McKenna. Trois des 'bobines' que Pierre Clémenti n'avait pas fixées en film achevé ont été numérisées avec passion par trois cinéastes eux-mêmes aux prises avec la description du monde : Antoine Barraud, Catherine Libert et Mirco Santi. » (N. B.)

92

93



LA DEUXIÈME FEMME (BOBINE J)

Sur le tournage du film *Piccole Labbra*, Udo Kier, Marie-Laure de Noailles, Urban Sax, Bob Marley, Bernard Lavilliers, Philippe Garrel, Nico, Pardo, Tina Aumont, Viva, Pierre Clémenti, un spectacle de Béjart, une pièce de Marc'O, concerts de Bob Marley, Patti Smith.

1967-1978, France, 48 min
Sans dialogue, couleur,
16 mm
Production, print source
House on Fire productions



SOUVENIR SOUVENIR... (BOBINE 27)

Etienne O'Leary, Catherine Deneuve, tournage des *Idoles* de Marc'O, Bulle Ogier, Jean-Pierre Kalfon, Philippe Garrel, tournage du *Lit de la Vierge*, Philippe Garrel, Sylvina Boissonas.

1967-1978, France, 27 min
Sans dialogue, couleur,
16 mm
Production, print source
House on Fire productions



POSITANO (BOBINE 30B01)

Avec Philippe Garrel, Frédéric Pardo, Nico, Tina Aumont, Valérie Lagrange...

c. 1968, France, 28 min
Sans dialogue, couleur,
16 mm
Production, print source
House on Fire productions

Exploring documentary #2 Rudy Burckhardt

vendredi 25 mars 2011, 19h, Cinéma 2

« Rudy Burckhardt, photographe, peintre et cinéaste, descendant du célèbre historien d'art Jacob Burckhardt, est un pionnier et un maître du poème documentaire. Né en Suisse, il s'installe à New York en 1935, où il vit une longue histoire d'amour avec le poète et critique de danse Edwin Denby, avec lequel il publiera notamment *In Public, In Private* en 1948, avec un frontispice de Willem De Kooning. Une part importante de son œuvre filmique concerne la mise en scène de chorégraphies dans des paysages réels, parfois filmées avec Joseph Cornell. Mais nous importe ici le travail monumental qu'il consacre à la

description des paysages et des mouvements urbains. Beaucoup plus connu comme photographe que comme peintre, il déclare cependant : « Filmer, c'est là probablement que je suis à mon meilleur. (...) Tout est magnifique. Presque tout. Les choses du quotidien, les choses qui arrivent partout dans le monde des billions de fois. Pour prendre des images de New York, il m'a fallu attendre 2 ou 3 ans, parce que c'était trop bouleversant au premier abord. Puis graduellement, je me suis intéressé à la dissociation entre les corps humains et les buildings, l'incroyable différence d'échelle. Au bout de 3 ans, j'ai commencé à travailler au

niveau de la rue. » (*Conversations with Rudy Burckhardt About Everything*, Simon Pettet, 1987). Edwin Denby décrit la plasticité si spécifique de Burckhardt : 'En étudiant les films de Rudy, on peut apprendre en quoi consiste la texture de l'air et de la lumière. Je veux cela dans ma poésie. Personne ne comprend vraiment les films de Rudy Burckhardt parce qu'il essaye de capturer cela, de vous faire sentir que vous pourriez devenir capables de toucher l'air et la lumière.' En 1999, Rudy Burckhardt se suicide. » (N. B.)

1938, États-Unis, 15 min
Sans dialogue, n&b, 16 mm
Print source The Film-Makers' Cooperative

HAITI

« Découverte de ce que l'on n'appelait pas encore le Tiers Monde par un aristocrate suisse, le travail d'objectivation dans ces plans désolés équivaut à toutes les litotes. » (N. B.)



1940, États-Unis, 7 min
Sans dialogue, n&b, 16 mm
Print source The Film-Makers' Cooperative

THE PURSUIT OF HAPPINESS

La foule new-yorkaise. Mouvement perpétuel, flux humain. Une borne d'incendie, un trou dans la chaussée et ce qui les unit les uns aux autres. Au calme impassible des buildings succède le mouvement entêté d'une enseigne de barbier, et les tours de passe-passe de la caméra.



1940, États-Unis, 4 min
Sans dialogue, couleur, 16 mm
Print source Light Cone

MONTGOMERY, ALABAMA

Un soldat en permission pour le week-end part se promener, avec une bobine de Kodachrome dans sa caméra...



The Pursuit of Happiness



UNDER THE BROOKLYN BRIDGE

« On ne peut pas nier la valeur documentaire, le souci du détail et la modestie de Burckhardt. Certaines séquences – celle où l'on voit des enfants qui nagent sous le pont de Brooklyn par exemple – font partie des meilleures images de New York jamais tournées. » (Jonas Mekas)

1953, États-Unis, 15 min
Sans dialogue, n&b, 16 mm
Print source The Film-Makers' Cooperative



SQUARE TIMES

Un samedi soir sur la 42^e rue, du crépuscule à l'aube. Glamour, poubelles, hot-dogs, cinémas, sexe et violence dans l'air... Avec la musique des Supremes.

1967, États-Unis, 6 min
Sans dialogue, couleur, 16 mm
Print source The Film-Makers' Cooperative



DOLDRUMS

« L'autoroute du New Jersey et le centre de New York sous la pluie et le soleil. Semi-remorques, ponts d'autoroutes, et déchets industriels deviennent des merveilles de la nature. Le va-et-vient des camions est souvent gai, mais parfois menaçant. Après l'orage, l'autoroute cède la place à des femmes charmantes et sexy qui font les magasins sur la 14^e Rue. Son direct et couleurs magnifiques. » (Edmund Leites)

1972, États-Unis, 18 min
Sans dialogue, couleur, 16 mm
Print source The Film-Makers' Cooperative

94

95



SODOM AND GOMORRAH, NEW YORK 10036

L'industrie du sexe entre la 8^e Avenue et la 42^e rue.

1976, États-Unis, 6 min
Sans dialogue, couleur, 16 mm
Print source The Film-Makers' Cooperative



Exploring documentary #3 Stan Brakhage, Les Irradiations

samedi 26 mars 2011, 12h, Cinéma 2

« Si Brakhage est un artiste tellement important, c'est qu'il a entièrement refondé le principe du cinéma : pour lui, il ne s'agit pas d'enregistrer les choses mais de créer à partir des expériences vécues d'image, à partir des aventures sensibles. Brakhage nomme ces expériences des 'aventures oculaires' qui, par nature, débordent de toutes parts l'appréhension normée du réel. Elles lui permettent de réaliser les images loyales dans l'absence

desquelles prolifèrent les approximations (*The Act of Seeing With One Own's Eyes*, sur le cadavre) ou les images enfin justes qui nous délivrent d'un ahurissant encombrement de fables (*Eyes*, sur la police, *Deus Ex*, sur l'hôpital), en une trilogie exceptionnelle qui, en quelque sorte, pratique spontanément sur les images ce que Michel Foucault avait fait aux discours dans *Naissance de la Clinique*. Ces aventures oculaires ne relèvent donc pas de

l'hallucination subjective ni d'un plasticisme décoratif : elles consistent en voyages intenses dans la texture des rapports entre les phénomènes, au cours desquels les images renouent avec un symbolisme magique et légitiment le cinéma comme machine de ressemblance et de translation, machine à surimpression. Aux *Illuminations* de Rimbaud, succèdent les *Irradiations* de Brakhage. » (N. B.)

A CHILD'S GARDEN AND THE SERIOUS SEA

« Jonas Mekas disait : 'Un homme est une chose, un arbre une autre chose, une pierre encore une autre et une peinture de Vermeer encore une autre. Et chacun des quatre était un champ d'énergie et elles agissaient l'une sur l'autre et toutes quatre étaient la vie. Il faut entendre par chose un *event* qui se prolonge, qui se laisse porter à la reconnaissance, au sens où Deleuze aimait à répéter qu'un fleuve, un éclair, une après-midi ou une bataille étaient aussi des individus, des modes d'existence, des styles de vie. *A Child Garden and the Serious Sea* reprend l'ambition de cette ontologie événementielle : une étoile de mer, une colonie de taches rouges dans un sous-bois, la plongée d'une orque, la cascade d'un jardin d'enfant, la langueur d'une chaleur qui passe dans les feuillages, des flous, des sous-expositions..., il s'agit de chercher jusqu'où la Nature peut se laisser voir, et comment un film peut apprendre à s'épanouir à son contact. » (Kevin Cappelli)



1991, États-Unis, 73 min
Sans dialogue, couleur,
16 mm
Print source Light Cone

Exploring documentary #4 Rui Simões, le "film-révolution"

dimanche 27 mars 2011, 18h15, Cinéma 2 / Séance présentée par Mickaël Robert-Gonçalves

BOM POVO PORTUGUÊS BON PEUPLE PORTUGAIS

« "Dans *Bon peuple portugais*, il n'y a aucune règle. *Bon peuple portugais* a une autre articulation interne, moins cartésienne. Il n'a pas une construction préalable. C'est tout un ensemble en constante évolution avec différents tons. Il y a le ton de l'océan, des vagues de l'océan, de l'ondulation. Le film fonctionne par ondulations dans une structure non codifiée, d'une certaine façon expérimentale», écrit Rui Simões (1980). *Bon peuple portugais* est décrit par Rui Simões lui-même comme le film de la révolution, parce qu'il s'intéresse à la période révolutionnaire, prise entre les deux dates historiquement cernées : 25 avril 1974 – 25 novembre 1975. Pourtant, et par le simple fait qu'il intègre des images dont la création n'a pas eu lieu entre ces dates, le film se décale, s'ouvre et se déploie littéralement comme par contamination et éblouissement, sur toute l'histoire alentour, que ce soit celle des faits, ou celle des perceptions. *Bon peuple portugais* est un film-révolution. » (Mickaël Robert-Gonçalves)



1980, Portugal, 110 min
Portugais, n&b, 35 mm
Image Acácio de Almeida,
Gérard Collet
Son Luís Martins, Rui
Simões
Montage Dominique Rolin
Production et print source
Real Ficção

Exploring documentary # 5 Helga Fanderl, haïkus à rebours

lundi 28 mars 2011, 18h15, Cinéma 2. En présence de Helga Fanderl

« Le travail de l'artiste allemande Helga Fanderl renoue avec l'un des critères classiques de la poésie : la forme fixe. Ses quelque 200 films respectent la durée technique d'une bobine Super-8, sont tournés-montés et se consacrent chacun à la description d'un motif unique. À ce titre, ils font immédiatement penser à des

haïkus visuels. Mais, si tant est que le haïku se consacre essentiellement à l'impermanence des phénomènes, il s'agit alors ici de haïkus à rebours, en ce que le geste d'enregistrement affirme au contraire l'intensité, la singularité puissante et délicate de ce qu'il capte et qui est destiné à durer plus que lui-même.

À la manière d'un bouquet, Helga Fanderl compose elle-même ses séances, et fonde la date de réalisation de ses films dans celle du jour de leur projection. » (N. B.)

Films projetés en présence de l'auteur.



COMPOSITIONS I-IV

- I **Spiegelung Reflets**
Innenhof Cour intérieure
Grauer reiher II Héron cendré II
Drei Midtown-skizzen Trois esquisses de Midtown
Zelte am Kanal Tentes au bord du canal
Karpfen in Farbe schwimmend Carpes nageant dans la couleur
Grünen Ball Ballon vert
Kettenkarussell Carroussel
Netzwerfer Lanceur de filet
Unter den Seerosen Sous les nénuphars
- II **Brunnen Fontaine**
Mädchen Filles
Grosse Voliere Grande volière
Apfelernte Récolte des pommes
Risesenrad Grande roue
- III **Portrait**
Teetrinken Goûter
Roter Vorhang Rideau rouge
- IV **Vögel am checkpoint Charlie Oiseaux au Checkpoint Charlie**
Ostberlin Berlin Est
Tunnel
Aus dem Empire State Building De l'Empire State Building
Tortelloni
Wilde Wasser Eaux sauvages
Eisbär Ours blanc

2004-2011, Allemagne,
60 min
Sans dialogue, couleur
et n&b, super 8 transféré
sur 16 mm
Image, montage, print
source Helga Fanderl
Production Helga Fanderl,
avec le soutien de la Hes-
sische Filmförderung.

Exploring documentary #6 Ken Brown, cornucopia

lundi 28 mars 2011, 20h30, Grande salle. Entrée libre dans la limite des places disponibles

« Entre 1967 et 1969, le dessinateur, graphiste et cinéaste américain Ken Brown réalise une série de films époustouflants qui constituent l'apothéose du cinéma psychédélique. Chromatisme flamboyant, motifs emblématiques des années 60 tourbillonnants d'énergie, rythme effréné, techniques mixtes, joie, élégance, humour et champignons, rien ne manque à cette délicieuse orgie visuelle. À l'époque joués surtout en Nouvelle Angleterre, pendant leurs projections les *Light Shows Films* s'enrichissaient encore de

jeux de filtres, de diapositives et de lumières afin de créer une tapisserie environnementale autour d'un concert immergeant l'audience dans un océan de sensations. On appellerait aujourd'hui *Backdrops* ces déluges d'images silencieuses, réalisées pour s'adjoindre modestement aux autres psychotropes en vogue, musique, LSD, danse, dont l'alliance transformait les boîtes crâniennes en modernes cornes d'abondance (*cornucopia*, en latin, emblème mythologique de la fertilité) s'ouvrant volontiers par le haut pour laisser

s'échapper songeries et fantômes. Aucune image ne dure plus de quelques secondes et, dans leur diversité euphorique, tantôt analogiques, tantôt graphiques, tantôt visibles, le plus souvent enfouies dans la vitesse du défilement, elles contestent spontanément, à la force de leur énergie joyeuse, ce à quoi plus personne n'oserait même songer aujourd'hui : les 'limites historiques du principe de réalité' (Herbert Marcuse). » (N. B.)

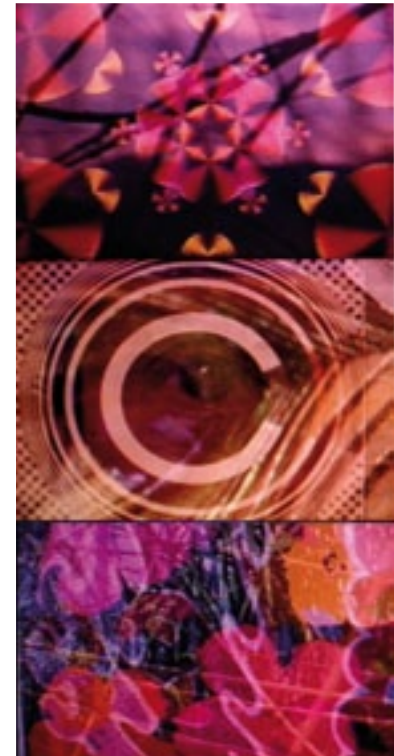
1967-1969, États-Unis, 54 min
Sans dialogue, couleur,
super 8 transféré sur
numérique
Print source Ken Brown

LIGHT SHOW FILMS / Ciné-concert / Le Réveil des Tropiques

Ciné-concert. Accompagnement original : Le Réveil des Tropiques.

Avec Frédéric D. Oberland (FareWell Poetry), Adrien Kanter (Trésors, Eddie135), Stéphane Pigneul (Object, Ulan Bator), Matthieu Philippe de l'Isle d'Adam (Casse-Gueule), Arnaud Rhuth (One second Riot) et invités.

Voir le programme Ecoute voir ! Hors scène, Cinéconcert, cf. p.125



Exploring documentary #7 Leighton Pierce, mouvements harmoniques

mercredi 30 mars 2011, 15h15, Cinéma 2

« L'un des films de Leighton Pierce s'intitule *Principles of Harmonic Motion*. On verra ici ce que recouvrent de tels principes : une syntaxe visuelle fondée sur l'immanence, le désir de

plonger dans la substance des phénomènes, de sculpter leurs propriétés visuelles, texturelles et temporelles. Les films de Leighton Pierce : autant de compte-rendus sur l'opacité et la

transparence, le fluide et le solide, la pénétrabilité et l'esseulement des choses. Et puis, de véritables *americana*. » (N. B.)



YOU CAN DRIVE THE BIG RIGS

« Un documentaire impressionniste sur les cafés d'une petite ville du Midwest rural. Si les cafés jouent un rôle central dans beaucoup d'aspects de la culture rurale, ils en révèlent aussi les limites et, d'une certaine manière, le caractère autarcique. » (Leighton Pierce)

1989, États-Unis, 15 min
Sans dialogue, couleur,
16 mm
Son Greg Easley, Barry Kimm
Print source
Harvard Film Archive



RED SHOVEL

« Le 4 juillet, observé à la loupe, sous un certain angle. *Red Shovel* est un documentaire impressionniste qui se concentre sur quelques moments dans une petite ville côtière du Maine le 4 juillet (Jour de l'Indépendance américaine). L'approche de l'image est très picturale, la simple vue est transfigurée par une « luminosité turneresque ». Les effets visuels sont principalement obtenus par un usage méticuleux de la faible profondeur de champ et des éléments naturels (l'herbe agitée par le vent, les buissons...) qui courbe et tord les images pour nous en donner une perception temporelle alanguie. En fin de compte, le film témoigne plus d'un état d'esprit que d'un lieu en particulier. Il se fait également l'écho de la menace métaphorique ambiguë, incarnée par l'image d'un symbole national qui efface progressivement la présence du jouet d'un enfant. » (L. P.)

1992, États-Unis, 8 min
Sans dialogue, couleur,
16 mm
Print source
Harvard Film Archive



DEER ISLE #5: THE CROSSING

« Une traversée que la précision détaillée des actes et des motifs rend mythographique, comme s'il ne s'agit pas tant d'aller d'un espace à un autre que de fragmenter le monde en fétiches cinétiques inoubliables, avant la catastrophe d'une probable disparition. Leighton Pierce est le nocher du visible. » (N. B.)

1992, États-Unis, 6 min
Sans dialogue, couleur,
numérique
Print source
Leighton Pierce



50 FEET OF STRING

« Les rythmes lents, subtils et répétitifs du quotidien sont le matériau de ce film en douze parties. Le tempo est lent, dans l'intention d'inviter le spectateur à un état d'esprit plus viscéral que verbal et analytique. L'« action » – de petits événements comme l'arrivée du courrier, l'approche de l'orage, la tonte du gazon – est secondaire par rapport à la façon dont ces événements sont perçus. » (L. P.)

1995, États-Unis, 52 min
Sans dialogue, couleur,
16 mm
Image, son
Leighton Pierce assisté de Mackenzie Pierce
Montage, production
Leighton Pierce
Print source
Harvard Film Archive

Exploring documentary #8 Déflagrations

vendredi 1^{er} avril 2011, 16h, Cinéma 2. En présence de Régis Hébraud

1963, Iran, 20 min
Persan, n&b, 35 mm
Image Soleiman Minassian
Son Mahmoud Hangval,
Samad Pur-Kamali
Montage et scénario
Forough Farrokhzad
Production Ebrahim
Golestan
Print source
Archives Françaises du Film

Film restauré par les ARCHIVES
FRANCAISES DU FILM, dans le
cadre du plan de sauvegarde des
films anciens du Ministère de
la Culture

1976, Liban, 12 min
Français, Arabe, couleur,
16 mm
Image Hassan Naamani
Son, production, print
source Jocelyne Saab

1976, États-Unis, 10 min
Sans dialogue, couleur,
16 mm
Print source Light Cone

1987-2010, France, 34 min
Français, Espagnol, couleur
et n&b, Mini DV
Image, son, montage, print
source Régis Hébraud
Production Raymonde
Carasco, Régis Hébraud

FOROUGH FARROKHZAD

LA MAISON EST NOIRE KHANEH SIAH AST

« "Noire, brusque, brûlante. Ces mots vagues font d'elle un portrait si précis que tu la reconnaitras entre mille." Le 13 février à 16h30, Forough Farrokhzad est morte dans un accident d'auto à Téhéran. C'était un des plus grands poètes persans contemporains, c'était aussi une cinéaste. Elle avait réalisé *La Maison est noire*, un court métrage sur les lépreux, Grand Prix à Oberhausen, et à part cela pratiquement inconnu en Europe, et qui est un chef d'œuvre. Elle avait 33 ans. Elle était faite à parts égales de magie et d'énergie, c'était la reine de Saba décrite par Stendhal. C'était surtout le courage. Elle ne se cherchait ni alibis, ni cautions, elle connaissait l'horreur du monde aussi bien que les professionnels du désespoir, elle ressentait la nécessité de la lutte aussi bien que les professionnels de la justice. » (Chris Marker, 1967)

JOCELYNE SAAB

LES ENFANTS DE LA GUERRE

« Ce film est une bombe. Il dialogue avec *J'ai huit ans* (de René Vautier, Yann Le Masson et Olga Poliakoff, 1961) que Jocelyne Saab n'avait pas encore vu à l'époque. L'une des scènes les plus célèbres : les enfants du massacre de La Quarantaine (camp de réfugiés au Liban) rejouent le massacre auquel ils ont assisté. » (Olivier Hadouchi)

CHICK STRAND

GUACAMOLE

« Un court ciné-poème dont le mètre relève du mode tragique plus que célébratoire. Il se concentre sur la bipolarité de la vie et de la mort au cours d'une corrida, rendue par une profonde texture picturale, à laquelle le ralenti et des tonalités bleues confèrent une mélancolie lyrique. » (Anthony Reveaux)

RÉGIS HÉBRAUD, RAYMONDE CARASCO

LOS MATACHINES - TARAHUMARAS 87

« Vidéo numérique à partir des images argentiques 16mm. et des sons enregistrés en 1987, à Norogachic, et du *Journal de la Sierra 87* de Raymonde Carasco. » (Régis Hébraud)

« *Un récit ? Non pas un récit, plus jamais.* (Blanchot). Bribes de réel. La danse. Qu'est-ce que la Danse ? Avant les Tarahumaras, peut-être n'avais-je jamais vraiment vu de fête. Les Tarahumaras sont des danseurs : et les danseurs font la fête. Pas de fête sans danse. / La fête, la danse. / Le rite, la danse. / L'événement de la danse. » (Raymonde Carasco)

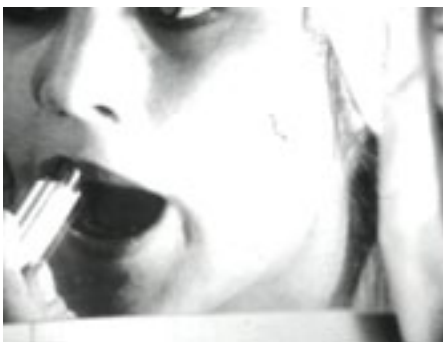




PHILL NIBLOCK
THE MAGIC SUN

« Phill Niblock, photographe, cinéaste et compositeur, directeur du centre "Experimental Intermedia", a composé un film musical irradié. Au rebours de l'iconographie exubérante propre à Sun Ra, il s'immerge dans les gestes musicaux au moyen de gros plans et les restitue dans un négatif noir et blanc qui monumentalise les vibrations acoustiques en galaxie sonore. » (N. B.)

1966, États-Unis, 17 min
Sans dialogue, n&b, 16 mm
Avec Sun Ra & His Solar
Arkestra
Print source
Phill Niblock



CURT MCDOWELL
NUDES (A SKETCHBOOK)

« *Nudes (A Sketchbook)* de Curt McDowell est une ode à ses plus proches amis : une série de portraits (à commencer par celui de George Kuchar) à partir d'interprétations stylisées, et souvent nettement sexuelles, de leur personnalité. Mes préférés sont «Barbara», une vision préraphaélite de la femme, et «Ainslie», une parodie glamour de comédie musicale. Le point de vue du cinéaste passe de l'érotisme compulsif à la légèreté de ton ou à la confiance. Une large acception du mot « romantique » serait sans doute l'expression la plus appropriée pour décrire l'éventail des possibilités, extrêmes voire grotesques, que déploie Curt dans ce film-carnet de croquis. » (Karen Cooper)

1975, États-Unis, 30 min
Sans dialogue, n&b, 16 mm
Print source
Canyon Cinema



MARCELLVS L.
MAN.ROAD.RIVER

« À la faveur d'une inondation, le paysage, les corps et les circulations ordinaires se métamorphosent, soudain, la vie manifeste ce qu'elle est, le calme enfer du temps. » (N. B.)

2004, Brésil, 10 min
Sans dialogue, n&b, Mini DV
transféré sur DVD
Print source Marcellvs L.

2008, États-Unis, 10 min
Sans dialogue, couleur,
Beta SP

Musique Terry Riley
Production Henry S.
Rosenthal

Print source
The Conner Family Trust

BRUCE CONNER **EASTER MORNING**

Dernier film de Bruce Conner, qui reprend le matériel d'un film inachevé de 1966, *Easter Morning Raga*, et confirme son intérêt jamais démenti pour le psychédéisme comme manière alternative de voir la réalité.



2008, Thaïlande, 3 min
Thai, couleur, DigiBeta
Son Chalermrat
Kaweewattana

Production ART for the
World, Kick the Machine
Films

Print source
ART for the World

APICHATPONG WEERASETHAKUL **MOBILE MEN**

« Deux jeunes gens se filment dans un pick-up par grand vent. Venus de zones du monde différentes, ils se découvrent mutuellement par l'intermédiaire de la caméra. Ils commencent par de gros plans des parties du corps de l'autre, jusqu'à, peu à peu, filmer l'intégralité de la silhouette. Par un changement de focale, un paysage de rizières et une équipe de tournage entrent dans le champ. La caméra revient sur la route et sur les deux hommes, comme s'ils étaient les spectateurs des répétitions d'un film. Lorsqu'elle filme à nouveau celui des deux qui a le corps couvert de tatouages, il soulève sa chemise et arrache un micro scotché à son torse. Il le colle sur ses tatouages et hurle de toutes ses forces. Le micro capte le puissant souffle du vent et la caméra remonte pour saisir l'expression de son visage. Il la regarde, en souriant.

Mobile Men fait partie du long-métrage collaboratif *Stories on Human Rights*, un projet développé par ART for the World pour le 60^e anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'Homme. » (Kick the Machine)



1998-2010, France, durée
aléatoire

Français, couleur, Mini DV
Print source Clarisse Hahn

CLARISSE HAHN **BOYZONE**

« Depuis 1998 Clarisse Hahn, photographe et vidéaste, collecte des Boys, des grappes de jeunes gens dont elle filme quelques tournoiments *in situ*. Cette sorte d'ethnologie spontanée du geste masculin ordinaire restitue parfaitement ce sentiment de présence qui nous parvient à la première découverte d'un être, et qui souvent s'avère plus juste et vrai que toutes les approches ultérieures. » (N. B.)



Exploring documentary #10 Les détails du monde : récollection

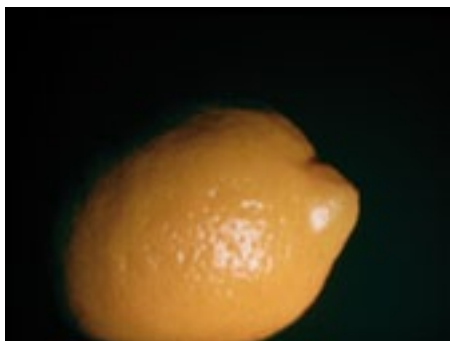
dimanche 3 avril 2011, 21h. Cinéma 2. En présence de Luc et Gisèle Meichler et João Nisa



ARTHUR «WEEGEE» FELLIG **WEEGEE'S NEW YORK**

« Description de New York, et de Coney Island en particulier, par le photographe Weegee. “Le renommé photographe de presse crée une étude vive et impressionniste de la métropole, qui combine le documentaire et des techniques expérimentales”, écrit Amos Vogel dès 1948, car il participe à la genèse et au montage du film. Robert Flaherty disait de Weegee qu’il avait l’œil de Balzac, mais pour son *New York*, Weegee s’est greffé la pupille de William Blake. » (N. B.)

1948, États-Unis, 20 min
Sans dialogue, couleur et n&b, 16 mm transféré sur DVD
Print source International Center of Photography



HOLLIS FRAMPTON **LEMON (FOR ROBERT HUOT)**

« Les peintres se livrent à des études de motif : mains, torsos, cheveux... Hollis Frampton observe le passage de la lumière sur un simple citron, et livre à son ami le cinéaste Robert Huot une étude de sensualité. » (N. B.)

1969, États-Unis, 7 min
Sans dialogue, couleur, 16 mm
Print source The Film-Makers' Cooperative



ANA HATHERLY **REVOLUÇÃO**

« La poétesse, plasticienne et cinéaste Ana Hatherly, membre du groupe de “Poésie Expérimentale Portugaise”, arrache aux murs un chant graphique flamboyant pour célébrer la joie populaire née de la Révolution des œillets. Un calligramme optique. » (N. B.)

1975, Portugal, 11 min
Sans dialogue, couleur, 16 mm transféré sur DVD
Print source Ana Hatherly

1994 et 2001, France, 8 min
Français, couleur, Beta SP
Production G.I.E. Meichler/
LGM
Print source Light Cone

GISÈLE MEICHLER, LUC MEICHLER
TROIS INCURSIONS DANS UN ÉBOULIS
(SUR UN POÈME DE SAMUEL WOOD)

« Un exercice incantatoire de marche équilibriste sur les rochers d'un endroit investi, la caméra à la main à hauteur de genou, en récitant par cœur un poème devenu un hommage à Louis-René des Forêts décédé en l'an 2000. »
(Luc et Gisèle Meichler)



2007, États-Unis, 9 min
Sans dialogue, n&b, 16 mm
Son Alexandra Cuesta,
Meredith Marlay
Print source Alexandra
Cuesta

ALEXANDRA CUESTA
RECORDANDO EL AYER

« Mémoire et identité observées au travers des textures de la vie quotidienne, pour un portrait de Jackson Heights, où réside une importante population latino-américaine. Des plans de rues, de gens, de rituels quotidiens cherchent à rendre le passage du temps dans un quartier afin de ne pas s'en tenir à un miroir du présent mais de refléter aussi le passé. Il s'agit de montrer comment un paysage devient un foyer nouveau tout en conservant l'empreinte du déplacement né de l'émigration. La signification du foyer s'établit et se voit questionnée grâce à une recollection collective. Filmé dans le Queens en 2004. » (Alexandra Cuesta)



2007, Portugal, 27 min
Sans dialogue, couleur,
DigiBeta
Collaboration Joana
Ascensão
Son João Matos
Production, print source
João Nisa Produções

JOÃO NISA
NOCTURNO

« Description fragmentaire de l'espace abandonné de l'ancien Luna Park de Lisbonne, pendant la période qui s'est écoulée entre sa fermeture et la démolition définitive de ses installations. Un ensemble de longs plans fixes, traversés par de petits mouvements, présente certains des éléments existants sur place (façades closes ou semi-détruites, attractions en cours de démontage), dont la succession reconstitue un parcours à l'intérieur de l'enceinte. Un travail qui cherche à forcer la concentration de la perception et à explorer la relation entre l'expérience temporelle et le mode d'appréhension visuelle et sonore d'un lieu particulier. J'ai cherché à m'approcher d'un certain degré zéro du langage cinématographique, en filmant les plus petits événements dans une série de cadrages fixes d'un lieu désertifié. » (João Nisa)



America is hard to see

Conscience d'une nation

Remerciements : Bruce Posner, Dario Marchiori, Jérôme Moland

Thanks for the American dream,
To vulgarize and to falsify until the bare lies shine through.
William S. Burroughs, The Thanksgiving Prayer

L'Amérique, au début des années trente : le gouvernement nie les effets dévastateurs de la Grande Dépression et cache les chiffres alarmants du chômage : seize millions d'Américains sont sans travail et vivent dans un état de misère totale ; la petite bourgeoisie et les paysans ont été ruinés par le krach boursier. Un groupe de jeunes artistes et intellectuels s'organise en collectif sous l'égide de la toute nouvelle Film and Photo League, issue de la Workers' International Relief, organisation proche du Parti communiste américain. Ils passent à l'offensive en témoignant à travers une série de ciné-tracts des conditions de vie et de l'expression des luttes à travers le pays. Leur devise est : « *movie must become our weapon* ». Avec pour référence la leçon esthétique des deux grands pionniers de la photographie sociale américaine – Jacob Riis et Lewis Hine – et comme horizon idéologique un marxisme teinté d'humanisme, le groupe de la Film and Photo League développe la contre-information à travers le documentaire, rompant avec le silence coupable des Actualités filmées par les Majors d'Hollywood et dévoilant l'immobilisme économique et la répression politique mise en œuvre par le président Herbert Hoover. C'est ainsi que naissent des dizaines de films qui enregistrent les moments les plus importants de la lutte politique et syndicale – grandes manifestations, marches prolétariennes, grèves générales – et qui en restent aujourd'hui les seules archives. Leo Seltzer, Samuel Brody, Robert Del Duca et Lester Balog sont à l'origine du projet, mais c'est avant tout un esprit de collaboration collective qui voit les membres de la League s'investir ensemble dans toutes les phases de la production. De cette première importante expérience, dont la limite est peut-être de ne voir dans le cinéma qu'un outil pour produire des documents filmés utilisables dans la lutte contre l'Etat capitaliste, un certain nombre de figures marquantes commence à se dégager qui donneront naissance en 1934 à la coopérative new-yorkaise Nykino : ce sont Leo Hurwitz, Irving Lerner et Ralph Steiner, suivis par Willard Van Dyke. Influencés par le cinéma soviétique, compagnons de route de certaines figures de l'avant garde cinématographique new-yorkaise (Lewis Jacobs et Jay Leyda en particulier), partisans convaincus d'un cinéma documentaire où recherche esthétique et impact politique vont de pair, ils professent un cinéma d'idées et de montage, libre de croiser fiction et documentaire, improvisation et écriture. Des projets innovants et divers voient le jour : une tentative d'Actualités « de gauche »

est lancée : *The World Today*, dont on ne compte que deux numéros ; ils entreprennent de collaborer avec de jeunes collectifs théâtraux – c'est *Pie in the Sky*, réalisé avec le Group Theatre d'Elia Kazan ; ils entrent en contact avec des cinéastes et des photographes fondamentaux – Joris Ivens et Paul Strand. En 1937, l'expérimentation formelle et politique de Nykino se transforme en maison de production radicale (mais toujours à but strictement non-lucratif) : Frontier Films, qui se pose d'emblée comme une alternative théorico-pratique à Hollywood et à ses codes. Aux membres de Nykino viennent se greffer d'importantes figures comme Ben Maddow, Lionel Berman, Henri Cartier-Bresson et Sidney Meyers. L'objectif commun est de réaliser un cinéma formellement libre, narrativement efficace et politiquement engagé dans les luttes nationales et internationales. C'est ainsi que sont produits des films qui défendent des causes politiques au Mexique (*The Wave*), en Chine (*China Strikes Back*) et en Espagne (*Heart of Spain*) et que s'enclenche le laborieux passage au long-métrage qui se concrétisera entre 1938 et 1941 avec *Native Land*. Un chef-d'œuvre qui résume toute l'expérience esthétique et politique de la décennie précédente, un film à la fois prophétique (quelles allaient être les conséquences sociales de la crise) et en retard sur les événements historiques (l'entrée en guerre des Etats-Unis en 1942 occulte la sortie en salle et condamne le film à trente ans d'oubli). Par la suite, l'héritage de Frontier Films est repris par son représentant le plus significatif, Leo Hurwitz, qui deviendra le plus important, le plus persécuté et aujourd'hui le plus injustement oublié des documentaristes américains. Mais si les graines semées par Frontier Films donnent naissance à d'autres chef-d'œuvres isolés (*The Quiet One*, *In the Street*, *The Savage Eye*), le documentaire politique américain s'oriente à partir de l'après-guerre vers une longue agonie, tandis que s'écroule l'idéologie marxiste chez les intellectuels qui en avaient été les fers de lance. Il faudra attendre plus de vingt ans pour voir renaître en Amérique un collectif avec des idées vraiment novatrices sur le cinéma et le réel : ce seront les légendaires Newsreels. Avec ces films pour la plupart peu connus et qui peuvent nous sembler lointains, il s'agit de raconter une histoire oubliée, un modèle qui jette une lumière puissante et révélatrice sur notre présent.

Federico Rossin

Traduit de l'italien par Lili Hinstin

America is hard to see #1 Contre-information

jeudi 24 mars 2011, 16h15, Cinéma 1. Séance présentée par Federico Rossin

FILM AND PHOTO LEAGUE NEWSREELS



Workers Newsreel. Unemployment Special 1931

Compte-rendu de la grande manifestation de chômeurs le 6 mars 1930 à Union Square (New York). Cette réunion historique de protestation revendiquait du gouvernement des Etats-Unis une action contre le chômage et des aides pour alléger la misère des masses prolétaires. Elle fut organisée par la Ligue pour l'unité syndicale et par le Parti Communiste, et violemment attaquée par la police. (F. R.)

1931, États-Unis, 7 min
Cartons anglais, n&b, 16 mm
Image Robert Del Duca, Leo Seltzer
Montage Leo Seltzer
Production Film and Photo League
Print source MoMA



Workers Newsreel. Detroit Workers News Special 1932: Ford Massacre

Les seules actualités montrant la grande Marche du 4 février 1932 dans le centre-ville de Detroit, et l'attaque armée opérée par la police de Dearborn et la garde armée de Ford contre les ouvriers de l'automobile au chômage, devant les portes de l'usine de River Rouge. On y voit la marche et le rassemblement sur la place Cadillac, occupée par des milliers d'hommes et de femmes, de Blancs et de Noirs, affamés et déterminés à exiger un soutien économique, en refusant les mensonges du programme Hoover-Murphy. Ce fut un massacre. (F. R.)

1932, États-Unis, 7 min
Cartons anglais, n&b, 16 mm
Image Jack Auringer, Robert Del Duca, Joseph Hudyma, John Shard
Montage Lester Balog, Joseph Hudyma
Production Film and Photo League
Print source MoMA



Workers Newsreel. Hunger: The National Hunger March to Washington 1932

Document sur la marche nationale contre la faim (Washington, décembre 1932). Unique bobine ayant survécu (des quatre originaires), elle fournit toutefois un compte-rendu vivant des motifs, des objectifs et de l'organisation de cet événement historique. Il s'agissait d'une initiative populaire initiée par les Conseils du *National Unemployed Council* – organisation liée au Parti communiste américain – après plusieurs conférences régionales et nationales. Le film reflète le travail des Conseils et des groupes de soutien à l'égard des chômeurs. La foule qui avance en gigantesques colonnes, la charge de la police à Boston, le piège tendu dans la New York Avenue à Washington, la marche le long de la Pennsylvania Avenue jusqu'à l'assemblée du Capitole, toutes ces images sont d'une force documentaire incroyable. (F. R.)

1932, États-Unis, 18 min
Cartons anglais, n&b, 16 mm
Image Sam Brody, Robert Del Duca, Leo Hurwitz, Conrad Friberg ("C.O. Nelson"), Leo Seltzer
Montage Robert Del Duca, Leo Hurwitz, Leo Seltzer, Norman Warren
Production Film and Photo League
Print source MoMA

1931, États-Unis, 11 min
Cartons anglais, n&b, 16 mm

Image Sam Brody, Robert Del Duca, Kita Kamura, Leo Seltzer, Alfredo Valente

Montage Lester Balog, Robert Del Duca, Leo Seltzer

Production Film and Photo League

Print source MoMA

Workers Newsreel. The National Hunger March 1931

Témoignage sur le premier grand mouvement de protestation contre l'absence totale d'interventions publiques du gouvernement et de l'industrie pour aider les millions de travailleurs et travailleuses sans emploi, tombés dans un état de misère et d'indigence absolus suite à la Grande Crise de 1929. Le film suit le long chemin de la marche sur Washington, à travers de grandes villes américaines comme Detroit, Cleveland, St. Louis, Indianapolis, Pittsburgh, Providence ou New York. Le collectif réussit à capturer des images inoubliables de cette armée d'affamés demandant au gouvernement des aides et des interventions contre le chômage. (F. R.)



1934, États-Unis, 11 min
Cartons anglais, n&b, 16 mm

Image Leo Seltzer

Montage Leo Seltzer

Production Film and Photo League

Print source MoMA

Workers Newsreel. America Today and The World in Review

Actualités montrant les actions de rue accomplies entre 1932 et 1934, années les plus difficiles de la Grande Dépression. Filmées et montées en adoptant le point de vue de la classe ouvrière, on y voit notamment la manifestation contre l'arrivée du premier émissaire du gouvernement national-socialiste allemand aux États-Unis et le piquet de grève devant la Haute Cour en soutien aux *Scottsboro boys*. La deuxième partie, intitulée *The World In Review*, est composée d'actualités commerciales et comprend des plans sur la grève de 1933 (en France), la grève du lait des agriculteurs du Wisconsin, et l'attaque contre les ouvriers de l'acier à Ambridge, en Pennsylvanie. (F. R.)



1932, États-Unis, 12 min
Cartons anglais, n&b, 16 mm

Image Leo Seltzer

Montage Leo Seltzer

Production Film and Photo League

Print source MoMA

Workers Newsreel. Bonus March 1932

Document sur la marche des vétérans de la Première Guerre Mondiale à Washington et l'attaque acharnée de l'armée, menée par le général MacArthur, contre les manifestants. On peut y voir le campement misérable des vétérans attaqué par des soldats et la dispersion des manifestants à Johnstown, Pennsylvanie. Ces actualités témoignent dans toute sa cruauté de l'une des pires actions du président Hoover, qui refusa d'accorder les subsides auxquels avaient droit les anciens combattants au chômage. (F. R.)



1934, États-Unis, 17 min
Cartons anglais, n&b, 16 mm

Image Slavko Vorkapich ("Jack Smith"), Tina Taylor

Montage Slavko Vorkapich

Production American Labor Films, Inc.

Print source MoMA

TINA TAYLOR, SLAVKO VORKAPICH ("JACK SMITH") MILLIONS OF US. A STORY OF TODAY

Fiction documentaire tournée en décors réels par l'American Labor Films Inc., un groupe de techniciens, acteurs et réalisateurs d'Hollywood lié à la gauche et coordonné par Slavko Vorkapich, véritable maître du montage. Histoire emblématique d'un ouvrier, chômeur et sans abri, qui veut trouver du travail à tout prix. Ses recherches fébriles et désespérées le rapprochent des briseurs de grève, mais en fin de compte, pensant au sort de ses camarades, il décide de rejoindre la grève. (F. R.)





America is hard to see #2 La Cause

vendredi 25 mars 2011, 13h30, Cinéma 2. Séance présentée par Federico Rossin

JAY LEYDA ("EUGENE HILL"), SIDNEY MEYERS ("ROBERT STEBBINS")
PEOPLE OF THE CUMBERLAND

People of the Cumberland est une fiction documentaire située dans le Tennessee rural, territoire dévasté par la crise économique et par l'exploitation des mines. Le but propagandiste du film est de faire connaître et mettre en valeur le travail de la *Highlander Folk School*, gérée par l'éducateur Miles Horton : un travail consacré à apporter une instruction pratique et politique aux montagnards du Cumberland. Se profile à l'horizon la nécessité d'une union syndicale forte, afin de riposter au rôle toujours plus violent du patronat, prêt à tuer les mineurs politisés qui luttèrent pour de meilleures conditions de vie. (F. R.)

1938, États-Unis, 20 min
 Anglais, n&b, 16 mm
Image Ralph Steiner
Son Helen Van Dongen
Montage Sidney Meyers, Jay Leyda
Scénario Erskine Caldwell
Production Frontier Films
Print source MoMA



WILLARD VAN DYKE
VALLEY TOWN

Etude sociologique percutante sur les effets du chômage dans la famille d'un ouvrier métallurgiste ayant perdu son travail à cause de l'automatisation. Dans une aciérie qui vient de rouvrir ses portes après une période de fermeture suite à la Grande Dépression, on introduit des machines qui automatisent la plupart du travail : les deux tiers des ouvriers perdent ainsi leur emploi. Dans un registre de style varié – entre autres, l'emploi novateur du soliloque et de la chanson – Van Dyke met en scène la vie quotidienne d'une famille, en utilisant comme acteurs les victimes des abus patronaux eux-mêmes. Il dresse ainsi, avec un réalisme acéré, le portrait de leurs conditions de vie désespérées. La solution invoquée se trouve dans l'absolue nécessité d'une requalification de tous les ouvriers licenciés. (F. R.)

1940, États-Unis, 35 min
 Anglais, n&b, 16 mm
Image Roger Barlow, Bob Churchill
Montage Irving Lerner
Scénario Spencer Pollard, Willard Van Dyke
Production Educational Film Institute of NYU, Documentary Film Prod., Inc.
Print source MoMA

1935, États-Unis, 6 min
Cartons anglais, n&b, 35 mm
Image, son, montage
Nykino
Production Nykino
Print source Unseen
Cinema/Anthology Film
Archives

RALPH STEINER, WILLARD VAN DYKE (BEN MADDOW, MIKE GORDON,
IRVING LERNER, LIONEL BERMAN, HENRI CARTIER-BRESSON)
**THE WORLD TODAY: BLACK LEGION (SHADOW OF FASCISM
OVER AMERICA)**

La réponse du groupe de cinéastes militants Nykino aux actualités gouvernementales *The March of the Time* est un *newsreel* de propagande, dramatique et réaliste, intitulé *The World Today* qui aurait du être réalisé de façon régulière. Seuls deux segments en furent achevés, en septembre 1936 : *Sunnyside* et *Black Legion*. Ce dernier est une fiction documentaire sur la radicalisation de la haine raciale, religieuse et politique dans le Michigan des années 1930. Les persécutions crypto-fascistes dénoncées par le film frappent des syndicalistes, des Noirs, des Juifs. (F. R.)



1940, États-Unis, 24 min
Anglais, n&b, 16 mm
Montage Irving Lerner
Musique Lee Gron
Scénario John Ferno,
Edwin Locke, Julian Roffman
Production Educational
Film Institute of NYU,
University of Kentucky
Print source MoMA

JOHN FERNO, JULIAN ROFFMAN
AND SO THEY LIVE

Bouleversant portrait des conditions de vie misérables et insalubres des montagnards des Appalaches, dans le Kentucky. Le seul réconfort semble provenir des liens familiaux et de la possibilité de salut que représenterait une véritable instruction publique. John Ferno (ou Fernout en néerlandais), opérateur pour Joris Ivens et Henri Storck, montre une affection sincère pour la famille dont il décide de documenter la triste condition. Il met en avant son exemplaire dignité, plutôt que de la montrer comme une victime – ce qui relèverait d'un populisme facile. (F. R.)



America is hard to see #3 Dans la ville biopolitique

samedi 26 mars 2011, 16 h 45, Cinéma 2. Séance présentée par Federico Rossin



CHARLES SHEELER, PAUL STRAND **MANHATTA**

Portrait d'une journée à New York par le peintre Charles Sheeler et le photographe Paul Strand. Inspirés par quelques pages de *Leaves of Grass* de Whitman, qui apparaît aussi dans les intertitres tel un guide de voyage poétique, les deux artistes arrivent à saisir, avec un pur esprit d'avant-garde, la dynamique vivante de la ville. En utilisant des angles de prise de vues insolites et des raccourcis plastiquement efficaces, ils rendent expressive et atemporelle la métamorphose frénétique de la métropole: les «banlieusards» qui débarquent du Staten Island Ferry, les lignes magnifiques du Pont de Brooklyn, les façades des bâtiments modernistes, les réservoirs d'eau sur les toits, le coucher de soleil sur le fleuve Hudson composent un poème visuel et pictural mémorable, très loin du documentaire aux intentions directement idéologiques. (F. R.)

1921. États-Unis, 10 min
Cartons anglais, n&b, 16 mm

Image, montage Paul Strand, Charles Sheeler
Print source Centre Pompidou



RALPH STEINER **MECHANICAL PRINCIPLES**

Pure célébration du mouvement mécanique, un ballet de pistons, une danse de roues dentées et une valse de poulies se transforment en formes pures d'une cinétique futuriste magnifiant la machine, sans la moindre intention critique. Steiner rivalise avec Busby Berkeley dans son attention maniaque à la chorégraphie et à la rythmique envoûtante du montage; l'homme est absent mais il demeure l'*homo faber* d'une modernité exaltante: nous sommes encore loin de la vision apocalyptique de la technologie, avancée par Charles Chaplin dans *Les Temps modernes* quelques années plus tard. (F. R.)

1930. États-Unis, 10 min
Sans dialogue, n&b, 16 mm
Image, montage Ralph Steiner
Print source Unseen Cinema/Anthology Film Archives

110

111



JAY LEYDA **A BRONX MORNING**

Un regard poétique et formaliste sur le quartier du Bronx, une délicate symphonie urbaine lointainement inspirée par les classiques de Ruttmann (*Berlin, symphonie d'une grande ville*, 1927) et Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926) qui privilégie la vie fourmillante de la grande ville plutôt que les traces des ravages – de toute façon évidentes – laissées par la Grande Dépression. Avec des plans qui ont le goût exquis des images amateur – le film fut tourné avec très peu de moyens – Leyda compose un petit poème-essai, silencieux mais vibrant, sur le quotidien new-yorkais. Il l'aurait par la suite renié, le trouvant trop lyrique, étranger à une dénonciation sociale sérieuse et documentée. (F. R.)

1931. États-Unis, 11 min
Cartons anglais, n&b, 35 mm
Image, montage Jay Leyda
Print source Unseen Cinema/Anthology Film Archives

1933, États-Unis, 8 min
Sans dialogue, n&b, 16 mm
Image, montage Lewis Jacobs
Print source Unseen Cinema/Anthology Film Archives

LEWIS JACOBS **FOOTNOTE TO FACT**

Conçu à l'origine comme première partie d'une tétralogie documentaire sur les effets de la Grande Dépression (qui aurait dû s'intituler *As I Walk* et ne sera jamais achevée), *Footnote to Fact* est un beau mélange entre symphonie urbaine d'avant-garde et récit structuré. Lewis Jacobs se focalise sur un seul personnage – une femme qui se balance de façon obsessionnelle dans son petit appartement – pour en extraire la pulsation rythmique, le leitmotiv poétique et le contrepoint idéologique d'une impitoyable description de la pauvreté à New York. Ou du montage alterné comme outil d'enquête politique sur le réel, d'où puissent surgir le changement et l'action directe sur le présent. (F. R.)



1934, États-Unis, 15 min
Cartons anglais, n&b, 16 mm
Montage Conrad Friberg
Production Film and Photo League of Chicago
Print source Unseen Cinema/Anthology Film Archives

CONRAD FRIBERG ("C.O. NELSON") **HALSTEAD STREET**

Les dures conditions de vie de la classe ouvrière de New York pendant la Dépression, montées en opposition avec le quotidien de la grande bourgeoisie. Au fil d'une unique rue, Friberg décrit avec efficacité les divisions ethniques et économiques de la société américaine. Il met en tension dialectique les premières images du film décrivant la dureté du travail agricole et la dernière séquence, dans laquelle de riches messieurs oisifs se promènent dans un parc. Le résultat est une autopsie précise de la société servie par une utilisation légèrement didactique, mais stylistiquement puissante, du montage. La juxtaposition des images de pauvreté et de richesse nous raconte une injustice contre laquelle nous sommes invités à réagir. (F. R.)

1935, États-Unis, 22 min
Cartons anglais, n&b, 16 mm
Montage Irving Lerner
Production Nykino
Print source Unseen Cinema/Anthology Film Archives

RALPH STEINER **PIE IN THE SKY**

Satire improvisée avec la participation d'Irving Lerner et des membres du Group Theatre (dont Elia Kazan, Ellman Koolish, Molly Day Thatcher et Russell Collins), *Pie in the Sky* a pour thème les promesses illusoires de la religion et les rudes perspectives d'une vie pauvre. Ce premier film du collectif Nykino, en principe voué à la création de formes nouvelles d'agit-prop cinématographique, est un hapax dans la production américaine contemporaine: le fond d'anarchisme ridiculisant et l'humour sauvage qui en imprègnent l'esprit et la forme en font un précurseur des comédies underground nées entre la fin des années 1940 et 1950, celles de Ken Jacobs, Jack Smith, James Broughton et les frères Kuchar. (F. R.)





RÉALISATEUR INCONNU **PROTEST**

Extrait rarissime des rushes d'un *newsreel*, jamais monté ni projeté, sur le « massacre du Memorial Day » en 1937 où la police tua dix personnes lors d'une manifestation contre la politique des aciéries. « Même s'il ne fut jamais montré publiquement, ce bout de film eut une influence décisive dans la bataille du Congrès contre la *Republic Steel Company* et fut par conséquent revendiqué par des opposants politiques comme la Film and Photo League. » (Bruce Posner)

1937, États-Unis, extrait de 6 min
Sans dialogue, n&b, 35 mm
Source National Archives
Print source Unseen Cinema/Anthology Film Archives

America is hard to see #4 Aux couleurs du drapeau

samedi 26 mars 2011, 21h00, Cinéma 2 Séance présentée par Federico Rossin



LEO HURWITZ, PAUL STRAND **NATIVE LAND**

Premier long-métrage et dernière production de Frontier Films, *Native Land* est un film-essai politique qui croise documentaire et fiction. Par un puissant montage didactique et l'éloquence de la voix off du grand acteur et chanteur noir Paul Robeson, il dresse le bilan de la situation politique explosive des États-Unis, en dénonçant les dangereuses infiltrations fascistes au cœur même de la démocratie. Commencé en 1938 et achevé en 1941 grâce à un financement du gouvernement Roosevelt, ce film résume et s'approprie le travail politique et stylistique mis au point pendant la décennie de la Grande Dépression par les deux collectifs précédents – Workers' Film and Photo League et Nykino. Mais il représente aussi le manifeste d'une nouvelle conception du cinéma, hostile tant au *star system* hollywoodien qu'au documentaire purement descriptif. (F. R.)

1938-1941, États-Unis, 88 min
Anglais, n&b, 16mm transféré sur HD Cam
Image Paul Strand
Montage Leo Hurwitz
Commentaire Ben Maddow ("David Wolff")
Musique Marc Blitzstein
Interprétation Paul Robeson
Scénario Ben Maddow ("David Wolff"), Leo Hurwitz, Paul Strand
Production Frontier Films
Print source Tom Hurwitz, ASC

Film précédé de

LEO HURWITZ **THE YOUNG FIGHTER**

Voir Dédicace Leo Hurwitz cf. p. 78

1953, États-Unis, 25 min
Anglais, n&b, Beta SP

America is hard to see #5 L'Internationale

lundi 28 mars 2011, 20 h 45, Cinéma 2 Séance présentée par Federico Rossin, Juan Salas et Robert Coale

1937, États-Unis, 30 min
Sans dialogue, n&b, 16 mm

Image Geza Karpathi,
Herbert Kline

Montage Paul Strand, Leo
Hurwitz, Ben Maddow

Commentaire Ben Maddow
("David Wolff"), Herbert
Kline

Production Frontier Films
Print source Tom Hurwitz,
ASC

LEO HURWITZ, PAUL STRAND **HEART OF SPAIN**

Première production de Frontier Films, *Heart of Spain* est un film de montage sur la guerre civile espagnole qui raconte avec force la vie des combattants républicains. Le choix du sujet définit bien la position politique de Frontier Films – antifascisme militant et internationalisme marxiste – tandis que la forme permet d'éclaircir une position esthétique débattue et adoptée: la prééminence du montage sur le simple document. Le film fut commencé par Geza Karpathi et Herbert Kline, les seuls à avoir pu tourner en Espagne; se penchèrent ensuite à la table de montage Paul Strand, Leo Hurwitz et Ben Maddow. Une œuvre, encore aujourd'hui, formellement novatrice et un document historique important. (F. R.)



1937-1938, États-Unis, 18 min
Cartons anglais, n&b, 35 mm

Image Henri Cartier-Bresson,
Herbert Kline, Jacques
Lemare

Montage Henri Cartier-
Bresson

Production Frontier Films
Print source New York
University / Elmer Holmes
Bobst Library / Taminent
Library

HENRI CARTIER-BRESSON **WITH THE ABRAHAM LINCOLN BRIGADE IN SPAIN**

En mai 2010, Juan Salas, un chercheur espagnol a retrouvé au siège de l'association des anciens combattants de la Brigade Lincoln à New York ce film de Cartier-Bresson que l'on croyait perdu depuis 1938. Reportage de commande sur la geste des volontaires américains, canadiens et britanniques, soulignant leur idéalisme de soldats sans uniforme et avec peu de moyens. Le credo antifasciste de ces miliciens est soutenu par un commandant singulier, Robert Merriman, professeur d'économie en Californie. Emergent ainsi les doutes et les espoirs d'une génération qui prit les armes pour combattre l'horreur de la guerre d'Espagne. (F. R.)



1936, Mexique, 60 min
Espagnol, n&b, 35 mm

Image Paul Strand

Son Joselito Rodríguez
Montage Emilio Gómez
Muriel, Gunther von Fritsch

Musique Silvestre
Revueeltas

Scénario Augustin Velázquez
Chávez, Paul Strand,
Emilio Gómez Muriel, Fred
Zinnemann, Henwar Rodak

Production Frontier Films
Print source MoMA

PAUL STRAND, FRED ZINNEMANN, AVEC EMILIO GOMEZ MURIEL **THE WAVE REDES**

Fiction documentaire formaliste tournée au Mexique par le grand photographe Paul Strand, membre de Frontier Films, accompagné ici par le jeune Zinnemann dont ce film est la première expérience américaine. Le gouvernement mexicain commanda à Frontier Films un documentaire et Strand, fasciné par le folklore et les paysages mexicains sur lesquels il était en train de faire un livre, fit un film semi-narratif qui raconte, avec un raffinement visuel recherché, la grève d'un groupe de pêcheurs contre leur exploitation par un négociant, dans un village près de Veracruz. La force des images anticipe les compositions de Gabriel Figueroa pour les grands mélodrames d'Emilio Fernández, et rejoint la recherche plastique et le montage de Tissé et Eisenstein dans *Que Viva Mexico!* (F. R.)



America is hard to see #6 In the Streets

mercredi 30 mars 2011, 16h15, Cinéma 1



SIDNEY MEYERS THE QUIET ONE

Fiction documentaire sur la réhabilitation psychologique et l'intégration sociale d'un garçon noir de Harlem, qui lutte pour se faire aimer par un monde, une famille et un quartier qui ne semblent lui offrir rien d'autre qu'un mur d'indifférence et de violence. L'équilibre parfait entre l'aspect documentaire et le travail d'écriture naît d'une intense collaboration avec les membres de la *Wiltwyck School for Boys* et d'une relation profonde avec Donald Thompson, le héros de l'histoire, et les autres acteurs non professionnels qui participèrent au projet. Le scénario – poignant sans être mélodramatique – fut écrit par Meyers avec Helen Levitt et Janice Loeb (auteures aussi de la photo du film, dure et néoréaliste) ; il se lie avec grâce au commentaire élaboré par James Agee, toujours aussi vivant et poétique. (F. R.)

1948, États-Unis, 65 min
Anglais, n&b, 16 mm
Image Richard Bagley,
Helen Levitt, Janice Loeb
Scénario, montage Sidney
Meyers, Helen Levitt, Janice
Loeb
Commentaire James Agee
Musique Ulysses Kay
Production Janice Loeb
Print source MoMA



JAMES AGEE, HELEN LEVITT, JANICE LOEB IN THE STREET

Portrait émouvant des rues de Harlem et de la pauvreté extrême de ses habitants, en particulier les enfants. Les réalisateurs mettent à profit leurs qualités : Helen Levitt sa sensibilité de portraitiste sociale, James Agee son ardeur poético-politique, Janice Loeb son habileté technique. En résulte une œuvre dans laquelle la dénonciation procède d'un style libre de toute contrainte formaliste ou idéologique. Le choix de renoncer au son devient un principe esthétique assumé qui, au lieu de transformer le film en une série de photos frôlées par le mouvement, en révèle une plasticité toute cinématographique. La candeur et la tendresse qui transparaissent dans chaque séquence transfigurent le simple reportage en un poème dans lequel les humiliés sont des sujets et non pas des objets à documenter. (F. R.)

1952, États-Unis, 16 min
Anglais, n&b, 16 mm
Image, montage, production James Agee, Helen
Levitt, Janice Loeb
Print source Centre
Pompidou

Écoute Voir! Hors scène

Avec le soutien de la Sacem

Pour la deuxième année consécutive, Cinéma du réel poursuit son incursion au cœur des relations entre musique et documentaire. Musique et cinéma inventent parfois ensemble des œuvres hybrides, hors scène et hors champ. Répétitions, tournées, attente, enregistrements, solitude, coulisses, vie privée : autant de situations éloignées de la représentation publique et de la scène, dans lesquelles des cinéastes ont pu saisir les instants secrets d'un artiste. Musiciens de jazz, de classique ou de rock, chanteurs et interprètes de comédie musicale, il y a pour chacun d'entre eux un envers du décor, un hors scène, qui est à

leur travail et à leur œuvre ce que le hors champ est au cinéma : l'invisible qui révèle la réalité, l'indispensable part d'ombre qui fait exister la lumière, le champ qui déploie toute la complexité de leur art. Comme les mille arrangements d'une partition, le cinéma joue de ses instruments pour faire exister la musique hors champ, comme une ritournelle, un outil politique, une ballade, une déambulation, un commentaire ou une façon de vivre, et nous livre parfois ses plus belles interprétations.

Hors scène #1

mercredi 30 mars 2011, 14h15, MK2

1993, Canada, 90 min
Anglais, Français, couleur,
35 mm

Image Alain Dostie
Montage Gaétan Huot
Production Larry Weinstein,
Michael Allder, Niv Fichman,
Barbara Willis Sweete
Print source Les Films du
Paradoxe

FRANÇOIS GIRARD

32 SHORT FILMS ABOUT GLENN GOULD

Constitué de 32 segments (en référence au nombre des variations Goldberg), ce film met chaque fois en lumière une facette de la vie intérieure complexe du pianiste canadien Glenn Gould. Les étranges relations de Gould avec ses amis, son obsession des longues conversations téléphoniques, ses idées sur la musique et la voix humaine, son documentaire radiophonique *The Idea of the North*, un film d'animation de Norman McLaren sur une musique de Gould... Autant de séquences proposées par le film pour cerner la personnalité de l'artiste.



Hors scène #2

jeudi 31 mars 2011, 17h00, MK2



ALFREDO JAAR
MUXIMA

«Muxima» est le titre d'une chanson populaire angolaise signifiant « cœur ». Divisé en dix courts chapitres (*cantos*) et transcendé par six interprétations différentes de la chanson, le film nous plonge dans la vie et l'histoire de l'Angola, des ruines coloniales portugaises aux traces des héros de la révolution communiste et à l'immense pauvreté d'un pays par ailleurs extrêmement riche en pétrole.

2005, États-Unis, 36 min
Sans dialogue, couleur,
DigiBeta
Image Per Sanden
Son Nicolas Jaar
Montage Per Sanden,
Alfredo Jaar
Production Angola 72 Films
Print source Alfredo Jaar



PIER PAOLO PASOLINI
APPUNTI PER UN'ORESTIAD E AFRICANA
CARNET DE NOTES POUR UNE ORESTIE AFRICAINE

En 1969, Pasolini voyage à travers la Tanzanie et l'Ouganda à la recherche des décors et des personnages de son prochain film : une adaptation de l'*Orestie* d'Eschyle dans l'Afrique contemporaine. Il commente à voix haute, interroge les visages, les paysages, les situations, et lit de larges et significatifs passages du texte. A son retour, il confronte ses idées, et ses notes filmées à un groupe d'étudiants africains installés à l'université de Rome. Le film ne verra jamais le jour, mais ces notes filmées (et montées) par le cinéaste offrent une médiation sur l'indépendance et les promesses de la démocratie au rythme de la musique de Gato Barbieri.

1970, Italie, 71 min
Italien, n&b, 35 mm
Image Pier Paolo Pasolini
Montage Cleofe Conversi
Musique Gato Barbieri
Production Gian Vittorio Baldi
Print source Carlotta Films

Hors scène #3

jeudi 31 mars 2011, 22h00, MK2



JEAN-LUC GODARD
SOIGNE TA DROITE

L'alliance de la poésie et du burlesque comme seul Godard sait le faire. Les différents personnages de ce film sont « l'idiote », « l'homme », « l'individu », un pilote d'avion et sa femme, et un groupe de rock en pleine répétition : les Rita Mitsouko. « Il s'agit d'une fantaisie en 17 ou 18 tableaux pour acteurs, caméra et magnétophone. Le titre exact serait quelque chose comme : "Une place sur la terre". En effet, chacun des trois groupes impliqués ici cherche sa place sur terre. Un groupe de musiciens cherche à créer le bon accord. Un individu cherche à se lier avec divers autres, mais pense s'être trompé de planète. Des voyageurs cherchent à parvenir à destination, comme Ulysse autrefois. Chacun son Projet, et c'est finalement l'histoire même de la Projection comme définition de l'aventure humaine dont il est question ici. » (Source: Vega Film). Prix Louis Delluc 1987.

1987, France, 82 min
Français, couleur, 35 mm
Image Caroline Champetier
Son Marc-Antoine Beldent,
Bernard Leroux, François Musy
Montage Christine Benoît
Interprétation Jean-Luc Godard, Jane Birkin, Michel Galabru, Philippe Korsand, Pauline Lafont, Dominique Lavanant, Jacques Villeret, les Rita Mitsouko, Rufus, François Perrier
Production JLG Films
Print source Gaumont Distribution

Hors scène #4

vendredi 1^{er} avril 2011, 21h00, Cinéma 2

1971, France / Algérie, 17 min
Sans dialogue, n&b, 16mm
Image Théo Robichet
Son Merri Jolivet
Montage Christine Aya
Production, print source
Théo Robichet

THÉO ROBICHET **ARCHIE SHEPP À ALGER**

Archie Shepp, Alan Silva, Sunny Murray, Clifford Thornton, Grachan Moncur III improvisent avec des musiciens traditionnels touareg lors du 1^{er} Festival panafricain d'Alger en 1969. Une rencontre époustouflante filmée par Théo Robichet, qui fut notamment membre du groupe Medvedkine.



1967, France, 16 min
Anglais, n&b, DigiBeta
Image Jean-Noël Delamarre,
Horace Dimayot
Montage Natalie Perrey
Musique, interprétation
Don Cherry
Production, print source
CAD Productions

JEAN-NOËL DELAMARRE, HORACE DIMAYOT, PHILIPPE GRAS, NATALIE PERREY **DON CHERRY**

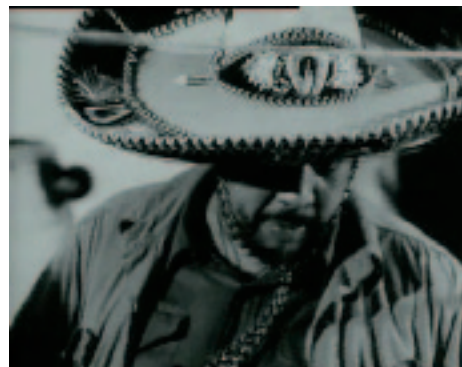
Dans ce film construit autour d'un de ses poèmes, Don Cherry débarque sur terre et se retrouve à Paris dans un étrange paysage de HLM. Commence alors une quête de la Vérité.



1968, États-Unis, 60 min
Anglais, n&b, 16 mm
Image Lee Osborne, Mike
Wadley
Son Jim McBride, Jeff
Strickler
Montage Richard Clarke,
Mars Potamkin, Thomas
Reichman
Production Thomas
Reichman
Print source Swing-Up

THOMAS REICHMAN **MINGUS : CHARLIE MINGUS 1968**

Une nuit avec Charlie Mingus dans son loft de Greenwich Village au milieu de son capharnaüm, alors qu'il attend d'être expulsé par la police. Durant toute la nuit, il se livre à nous dans un étrange monologue, parle avec sa fille, tire à la carabine dans le plafond... Jusqu'à ce qu'au petit matin, les policiers débarquent. Et lorsque Mingus part menottes aux poignets, que ses affaires sont embarquées par les services de la ville et que sa contrebasse est abandonnée sur le trottoir, le film se transforme en un réquisitoire poignant et violent. Un film sublime sur la brutalité de la condition des Noirs et des musiciens de jazz aux États-Unis.



Hors scène #5

samedi 2 avril 2011, 16h15, Cinéma 2



ROGER TILTON
JAZZ DANCE

Une soirée au Central Park Dance Hall à New-York en 1954 avec le trompettiste Jimmy McPartland, le clarinetiste Pee Wee Russell, et Willie “The Lion” Smith au piano. Filmé par Richard Leacock et Bob Campbell, *Jazz Dance* capte de manière organique la joie sans retenue des musiciens et du public.

1954, États-Unis, 20 min
Anglais, n&b, 16 mm



D. A. PENNEBAKER
ORIGINAL CAST ALBUM – COMPANY

En 1970, Pennebaker et Leacock filment la session d'enregistrement marathon de plus de 20 heures de l'album officiel de la nouvelle comédie musicale de Stephen Sondheim *Company*.

1970, États-Unis, 60 min
Anglais, couleur, 16 mm



Original Cast Album – Company

Voir la dédicace à Richard Leacock, cf. p.85.

Hors scène #6

samedi 2 avril 2011, 17h00, MK2



PHILL NIBLOCK
BRASIL84

Le cinéaste compositeur livre ici une nouvelle partition musicale pour accompagner *Brasil84*, l'un des épisodes de sa série de films autour des gestes du travail: *The Movement of People Working*.

Musique: *Three Orchids*, pièce pour trois orchestres (SEM Ensemble, Merkin Hall, NYC, enregistré en public le 3 juin 2004), *Two by Tom*, pièce pour deux orchestres (le Trio Scordatura d'Amsterdam et le Nelly Boyd Ensemble d'Hambourg. Mixage et enregistrement multipiste des deux ensembles, l'un sur le canal de gauche, l'autre sur le droit), *Three Orchids* (Trio Scordatura plus un musicien, mixage et enregistrement multipiste).

1984-2010, États-Unis,
77 min
Sans dialogue, couleur, DVD
Production, print source
Phill Niblock

Hors scène #7

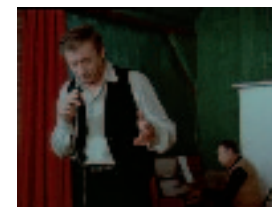
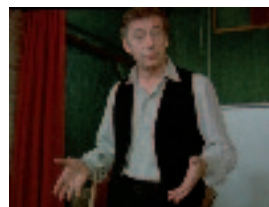
samedi 2 avril 2011, 18h45, Petite salle

1974, France, 62 min
Français, couleur, DVD
Image Pierre Lhomme, Yann
Le Masson, Jacques Renard
Son Antoine Bonfanti,
Michel Desrois
Montage Monique Christel,
Laurence Cuvillier
Production Seuil Audio-
visuel

CHRIS MARKER

LA SOLITUDE DU CHANTEUR DE FOND

Le 11 septembre 1973, le général Augusto Pinochet prend le pouvoir par la force au Chili, après trois ans de présidence socialiste de Salvador Allende. La junte au pouvoir va alors engager une terrible répression contre les partisans de l'ancien président. En février 1974, Yves Montand décide de faire un concert à l'Olympia, en soutien aux réfugiés chiliens en France. Il n'est pas remonté sur scène depuis 1968 et n'a que douze jours pour se préparer. Il s'installe alors dans sa maison d'Auteuil avec son pianiste et compagnon de trente ans, Bob Castella. C'est cette préparation que filme Chris Marker. Elle permet de suivre la répétition des chansons, mais aussi, et surtout, le soin méticuleux qu'Yves Montand accorde à la préparation d'un spectacle dont il contrôle tout, de la vitesse de passage des accords de son pianiste à l'éclairage de la scène. Yves Montand nous parle aussi de ses convictions politiques, du Chili, de sa vie, le tout sur fond d'images d'archives et d'extraits de ses anciens *one man show*.



Précédé de :

1969, France, 4 min
Français, n&b, 16 mm
transféré sur DigiBeta
Musique interprétée par
Colette Magny
Production SLON
Print source ISKRA

GRUPE MEDVEDKINE DE BESANÇON

RHODIA 4X8

Colette Magny interprète une chanson tirée de son album *Mai 68*, dédiée aux luttes ouvrières à l'usine Rhodiaceta de Besançon.



Hors scène #8

samedi 2 avril 2011, 21h00, Cinéma 2



CHANTAL AKERMAN LES ANNÉES 80

Les Années 80 dessine l'esquisse de la comédie chantée *Golden Eighties*. On y voit le cinéaste auditionner des comédiens, leur faire travailler des scènes, des chants, mais aussi concevoir des plans et des séquences que l'on retrouvera, légèrement modifiés, dans *Golden Eighties*. Ce film excède cependant l'œuvre future, l'objet principal en devenant finalement le travail de recherche et d'expérimentation autour du film, tout ce qui le précède et par quoi il arrive. *Les Années 80* est un document formidable sur le cinéma en train de se faire. « Comment, entre le scénario toujours irréprésentable et sa future représentation, vont peu à peu s'organiser les différents éléments du réel jusqu'à donner un film ? Comment, avec du réel, on arrive à la fiction. » (Chantal Akerman, dossier de presse).

1983, France / Belgique, 79 min
Français, couleur, 35 mm
Image Luc Benhamou, Michel Houssiau
Son Daniel Deshays, Marc Mallinuis, Henri Morelle
Montage Nadine Keseman, Francine Sandberg
Production Paradise Films
Print source Cinémathek

Hors scène #9

samedi 2 avril 2011, 22h00, MK2



MICHEL DESROIS (GROUPE MEDVEDKINE) LLETRE À MON AMI POL CÈBE

Où le ruban d'une autoroute se met à enregistrer les pensées créant une forme cinématographique de free jazz, free speech. Premier « road-movie » ouvrier...

1970, France, 15 min
Français, couleur, 16mm
transféré sur DigiBeta
Image José They
Montage Antoine Bonfanti
Production SLON, ISKRA
Print source ISKRA

122

123



HONGQI LI ARE WE REALLY SO FAR FROM A MADHOUSE ?

« Ce film n'est pas à proprement parler un documentaire. Mais plutôt un long clip musical de 80 minutes. Il n'y a pas de dialogues, juste les paroles des chansons et la musique. Toutes les images ont été tournées pendant la tournée du groupe pékinois PK14 en 2008, mais je ne les ai pas montées de manière chronologique. Si je devais lui donner une définition, je n'utiliserais pas le mot documentaire, ni même film expérimental qui est une catégorie trop vaste. Pour être précis je dirais en effet un long clip musical » (Hongqi Li dans *Scope*, interview JP Sniadecki)

2010, Chine, 86 min
Sans dialogue, couleur et n&b, HD Cam
Image Hongqi Li
Son Guo En ru
Montage Hongqi Li
Musique PK14
Production Ego Sum, Red Flag Film
Print source Ego Sum

Hors scène #10

dimanche 3 avril 2011, 20h45, MK2

1984, Suisse, 87 min
Italien, couleur, 35 mm
Image Renato Berta
Son Luc Yersin
Montage Daniela Roderer
Production, print source T&C Film AG

DANIEL SCHMID

IL BACIO DI TOSCA

LE BAISER DE TOSCA

La “Casa Verdi” de Milan est à la fois le thème et le décor de ce film à caractère documentaire – une maison de retraite pour artistes, fondée par Giuseppe Verdi, où vivent environ 65 chanteurs, musiciens et compositeurs. Anciennes stars des années 30, leur âge varie entre 80 et 96 ans. « Ils vivent tous dans une dimension fictive, où personne ne sait plus ce qui est vrai », dit Daniel Schmid, qui a fait de cette “réalité intermédiaire” un documentaire mélodramatique en forme de parabole.



2009, Grande Bretagne,
4 min
Sans dialogue, couleur,
DigiBeta
Image Richard Blanchard
Montage Joe Bini
Production, print source
West Park Pictures

WERNER HERZOG

LA BOHÈME

Tourné au sein du peuple Mursi dans le Sud-Ouest de l’Ethiopie, le film de Herzog recrée l’énigmatique interprétation du duo amoureux de Puccini, “O soave fanciulla”, de *La Bohème* dans un mariage étonnant entre cinéma et opéra.



Hors scène #11

mardi 5 avril 2011, 16h15, MK2

PETER GREENAWAY **INTERVALS**

Une suite de plans de Venise en hiver se répète trois fois, accompagnée chaque fois d'une bande-son différente de plus en plus complexe.

1973, Grande Bretagne, 7 min
Sans dialogue, n&b, 16mm
transféré sur DigiBeta
Image, son, montage,
production
Peter Greenaway
Print source BFI National
Archive



MAURICIO KAGEL **ANTITHESE**

« Des rencontres chaotiques entre anciens phonographes, tuyaux d'incendies, fusibles, amplificateurs, tubes, bandes magnétiques poussiéreuses, l'océan, des murmures et des crissements d'eau ». (Nova)

1965, Allemagne, 19 min
Sans dialogue, n&b, DVD
Production NDR
Print source Editions
Durand-Salabert-Eschig



PETER LIECHTI **KICK THAT HABIT**

« *Kick That Habit* est un film de l'est de la Suisse, pauvre et chiche. Un film sonore avec les musiciens Norbert Möslang et Andy Guhl. Au départ, une partie de minigolf. S'ensuit une répétition dans l'atelier de Möslang/Guhl, puis on s'élève dans les Alpes, on se retrouve au milieu d'un concert, on divague vers des ciels bleus du sud, on est ramené sur une table préparée pour le souper. On s'en va alors au lac de Constance pour le prochain concert. Une note finale dans des paysages super 8 transformés, et on se retrouve à pêcher dans le trouble avant de passer sous l'eau pour rejoindre l'atelier où le film se sonorise tout seul. » (Peter Liechti)

1989, Suisse, 45 min
Sans dialogue, couleur et
n&b, 16mm transféré sur
DigiBeta
Image Peter Liechti,
Thomas Imbach (assistant)
Son Norbert Möslang, Andy
Guhl, Thomas Imbach
Montage Dieter Gränicher
Musique Norbert Möslang,
Andy Guhl, Knut Remond
Production Peter Liechti
Print source Nour Films

Lech Kowalski : Underground Rock Stars

vendredi 1^{er} avril 2011, 20h30, Petite salle

« Que sont devenus les punks de la scène new-yorkaise du milieu des années 70, que Lech Kowalski a fréquentée, filmée, aimée ?

A partir des cinq cent heures de rushes qu'il a engrangées dans les années 90 et jamais montées, le réalisateur de *Born to Lose* a pour projet de composer une mosaïque de portraits. Mis en ligne, ces films offriront un point de vue diffracté sur un mode de vie en grande partie révolu – décimé, entre autres, par la flambée immobilière et les conséquences physiques et judiciaires de la drogue.

Dans ces entretiens recueillis à Paris, New York, Tokyo, Detroit ou La Nouvelle-Orléans, c'est beaucoup moins un biopic musical collectif qui se raconte que le portrait, en fin de compte universel, d'une humanité écorchée, marginale de plein gré ou contre son gré. Car ces *Underground Rock Stars* sont « underground » à double titre : au sein même de l'éphémère mouvement punk, elles n'ont presque jamais été au-devant de la scène. » (Charlotte Garson)

Pour *Cinéma du réel*, Lech Kowalski commente en direct des morceaux choisis de cette matière lors d'une séance exceptionnelle.



Ciné-concert Ken Brown (film) / Le Réveil des Tropiques (musique)

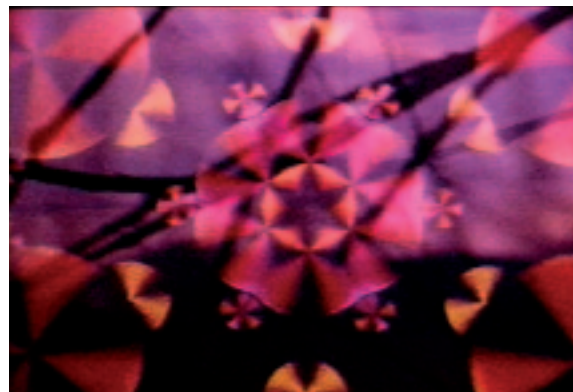
lundi 28 mars 2011, 20h30, Grande Salle, entrée libre. Avec le soutien de la Sacem.

Ken Brown, dessinateur, graphiste et cinéaste américain, réalise, entre 1967 et 1969, une série de *Light Show Films*. Ces oeuvres combinées à des diapositives, stroboscopes et autres projections à huile ou à liquides formaient une tapisserie visuelle de lumière, toile de fond à de nombreux concerts psychédélics. Le groupe Le Réveil des Tropiques propose un ciné-concert sur ce matériau filmique extraordinaire.

Le Réveil des Tropiques réunit 5 musiciens affiliés, chacun à leur manière, à la scène *noise* hexagonale ; souhaitant tous, d'une manière instinctive, se plonger dans les plaisirs intenses et sans barrières de la musique dite psychédélique ou hallucinatoire. Improvisation extatique, tsunamis sonores, krautrock crépusculaire, *noise* ensoleillée, une bande-son flamboyante et contemporaine pour accompagner le film de l'un des maîtres absolus du psychédélicisme.

Avec Frédéric D. Oberland (FareWell Poetry), Adrien Kanter (Trésors, Eddie135), Stéphane Pigneul (Object, Ulan Bator), Matthieu Philippe de l'Isle d'Adam (Casse-Gueule), Arnaud Rhuth (One second Riot) et invités.
<http://soundcloud.com/lereveildestropiques>

Voir aussi le texte de Nicole Brenez accompagnant la séance Exploring Documentary #6: Ken Brown, cornucopia, cf. p.97



Les Invisibles

Le cinéma est parfois invisible.

Certains films ont été perdus, détruits, détériorés, censurés, brûlés dans un incendie, interdits de projection par leur auteur ou par les ayants droit, bloqués dans un aéroport, saisis par des huissiers, mal répertoriés ou archivés au mauvais endroit...

Certains films ont été peu vus, mal vus, pas vus, jamais réalisés.

Certains films sont invisibles.

Le Cinéma du réel a demandé à des cinéastes, des historiens, des critiques, des conservateurs de cinémathèques, des programmateurs, des cinéphiles du monde entier, de raconter l'histoire d'un film invisible qui leur était cher.

Cette collection de textes constitue un chapitre du catalogue du festival, une salle imaginaire dédiée à ce cinéma invisible.

Adriano Aprà
Jacques Aumont
Simon Backès
Yto Barrada
Raphaël Bassan
Cyril Béghin
Raymond Bellour
Mehdi Benallal
Alain Bergala
Manette Bertin
Emile Breton
Serge Bromberg
Freddy Buache
Alain Carou
Serge Chauvin
Bob Connolly
Vincent Dieutre
Stephane du Mesnildot

Jean-Michel Frodon
Aurélia Georges
Enrico Ghezzi
Romain Goupil
Marcel Hanoun
Tom Hurwitz
Martin Koerber
Birgit Kohler
André Labarthe
Andrew Lampert
Eric Le Roy
Boris Lehman
Joachim Lepastier
Jacques Lourcelles
Marcel Lozinski
Tim Lucas
Frédéric Maire
Luc Moullet

Carlos Muguiro
Thomas Ordonneau
André Pâquet
Olivier Père
Tanguy Perron
Jérôme Prieur
Jonathan Rosenbaum
Federico Rossin
Barbet Schroeder
Martin Scorsese
Philippe Simon
Louis Skorecki
Lionel Soukaz
Brad Stevens
Natacha Thiéry
Florence Tissot
Peter von Bagh
Eugénie Zvonkina

Séance Les Invisibles dimanche 27 mars 2011, 21h00, Cinéma 2

ORSON WELLES PORTRAIT OF GINA

1958, États-Unis, 27 min
Anglais, Italien, n&b, 35 mm
Print source Claude Fusée

Film présenté par Claude Fusée, découvreur du film

« *Portrait of Gina* peut être considéré comme un brouillon inspiré des futurs “films-essais” de Welles, *F for Fake* et *Filming Othello*. Gina Lollobrigida, alors au sommet de sa gloire érotique, y devient prétexte à digressions et enchaînements. En reculant sans cesse le moment de la rencontre avec Gina, Welles se joue de l'attente du téléspectateur et fait d'un reportage banal un véritable journal filmé, qui alterne considérations générales sur l'Italie ou les vicissitudes du métier d'acteur et expérimentations sur le temps et l'espace, seulement unifiées par la présence constante de Welles et quelques notes de la rengaine du *Troisième homme*. *Portrait of Gina* devait être le premier épisode d'une série télévisée intitulée *Orson Welles at Large*. Mais la chaîne n'a pas aimé le résultat et les choses en sont restées là. Longtemps considérées comme perdues, les bobines de ce reportage d'auteur ont été retrouvées en 1986 dans un dépôt de films, abandonnées là par le service des objets trouvés d'un grand hôtel parisien, où Welles les avait oubliées lors d'un de ses innombrables séjours à Paris. L'émission *Cinéma cinémas* en diffusa des extraits et le Festival de Venise projeta la version intégrale, en présence de Gina Lollobrigida. Furieuse du résultat et des quelques allusions à ses ennuis fiscaux, celle-ci menaça d'attaquer en justice et parvint à faire interdire toute nouvelle projection. » (Frédéric Bonnaud, *Les Inrockuptibles*)

JANE FONDA, HASKELL WEXLER, THOMAS HAYDEN, CHRISTINE BURRILL, BILL YARHAUS INTRODUCTION TO THE ENEMY

1974, États-Unis/Vietnam, 60 min
Anglais, Vietnamien, Français, couleur, 16mm transféré sur HD Cam
Image Haskell Wexler **Montage** Christine Burrill, Bill Yahraus
Production Indochina Peace Campaign **Print source** Perigo Productions, Inc.

Dans la tourmente de la guerre du Vietnam, deux célèbres acteurs, Jane Fonda et Tom Hayden, partent démontrer que les revendications d'autonomie des Nord-Vietnamiens sont parfaitement légitimes... « Tom Hayden, Troy, notre fils de neuf mois, et moi sommes arrivés à Hanoi le 1^{er} avril. C'était ma deuxième visite et la quatrième pour Tom, mais ça allait être la plus longue pour nous deux. C'était le moment idéal pour une visite prolongée, le pays était en reconstruction suite à la guerre, et le Sud devait faire face à la perspective d'une « nouvelle guerre » interminable, dont le commencement coïncidait quasiment avec le cessez-le-feu tant attendu. Nous avons donc laissé Troy en de bonnes mains à Hanoi et nous nous sommes mis en route pour un voyage de deux semaines vers le Sud avec le cinéaste/chef opérateur Haskell Wexler, un cameraman et un ingénieur du son de la République Démocratique du Vietnam. Le film est actuellement en montage et devrait être terminé cet automne. » (Jane Fonda, « A Vietnam Journal: Birth of a Nation », 1974) Invisible pendant de nombreuses années, ce film a refait son apparition à Vienne en 2007 grâce au transfert sur HD de la seule copie 16mm existante.

128

129



Adriano Aprà Historien du cinéma, critique

Invisibles

J'aimerais, comme films invisibles, parler de films que j'ai vus. C'est un paradoxe qui révèle, outre mon âge, la fragilité de notre art. En 1956 ou 1957 – j'avais 16 ans, j'ai rencontré chez Cesare Zavattini à qui je venais demander conseil sur mon futur de jeune cinéphile, un jeune homme de mon âge : Bernardo Bertolucci. Il était là pour montrer à Zavattini deux courts-métrages qu'il avait réalisés, en 16mm noir et blanc : *La Teleferica* (Le Téléphérique) et *La Morte del maiale* (La Mort du cochon). Le premier était une petite histoire d'amour entre adolescents, filmée dans les collines autour de Parme, la ville natale de Bernardo. Je l'avais trouvé un peu «esthétisant», faisant un usage excessif de plongées et contre-plongées, dans le but de démontrer son habileté de jeune metteur en scène. Dans certains entretiens, Bernardo a parfois mentionné ma réaction comme quelque chose d'assez désagréable pour lui. Mais il a oublié qu'en revanche, j'avais beaucoup apprécié le caractère factuel du second court, un documentaire – qui pourrait faire penser au *Cochon* de Jean Eustache – tourné lui aussi dans la campagne parmesane. Ces deux courts-métrages qui marquent les débuts de BB, ont vraisemblablement disparu.

En 1958, pendant la Mostra de Venise – mon tout premier festival –, j'ai vu au cours de la rétrospective Stroheim la deuxième partie de *The Wedding March* : *Honeymoon*. La copie avait été retrouvée tout récemment en Amérique Latine avec, si mes souvenirs sont bons, sa série de disques vinyle 78 tours pour la sonorisation (système Vitaphone de toute évidence). Ils avaient été cassés accidentellement – quelqu'un s'était assis sur la pile des disques ! – et on entendait en effet sur la bande son un «toc» récurrent. Je garde un souvenir très vague de cette projection. Je savais que le film avait été remanié par la production (avec l'aide de Sternberg !) contre la volonté de Stroheim et que sa qualité était très inférieure à *The Wedding March*, bien qu'il mette en scène les mêmes obsessions sadiques. Cette copie unique a brûlé peu de temps après à la Cinémathèque Française.

Ce qui reste obscur, c'est que pour réaliser la sonorisation du film à partir d'une copie muette avec disques séparés, la Cinémathèque a bien été obligée de faire un contretype négatif duquel elle a ensuite tiré une copie positive sonore (avec une partie de l'image coupée pour laisser la place à la bande son) : la copie projetée à Venise. Ce qui a disparu dans l'incendie est donc soit l'original nitrate, soit le contretype, soit la nouvelle copie sonorisée *safety* – mais pas les trois. Ceci paraît très étrange, et me pousse à croire que peut-être...

Jacques Aumont Chercheur, critique de cinéma

Il Barocco leccese

Dans l'infinie diversité des films maudits, disparus ou perdus, en voici un dont je suis particulièrement curieux : le film de Carmelo Bene sur le baroque à Lecce, *Barocco leccese*, court métrage d'une dizaine de minutes (?) réalisé en 1967.

C'est sans doute à partir de quelques bobines effectivement tournées dans des églises baroques de Lecce, que Bene put commencer ce qui allait devenir son premier long-métrage et son chef-d'œuvre, *Notre-Dame des Turcs*. De fait, dans ce film, se trouvent de nombreux plans tournés dans la cathédrale d'Otrante, notamment dans son ossuaire. Cependant, selon divers témoignages sur cette période, il semble bien que le court-métrage qu'il s'était engagé à réaliser l'ait effectivement été : il y aurait eu, non seulement des rushes, non seulement ces traces patentes dans le film de fiction, mais un documentaire en bonne et due forme.

On peine à imaginer d'ailleurs quelle forme a pu prendre un tel film. Il est hors de question qu'il ait été un simple bout à bout de photographies plus ou moins artistiques. La question du baroque, pour Bene, n'était pas simplement un thème de l'histoire de l'art, mais une question actuelle, centrale à sa définition de la vie. Quant au Sud italien, d'où il était originaire, il le voyait comme le lieu de culture par excellence de la péninsule. Comment filmer l'architecture et la sculpture ? comment les filmer de manière à dire qu'elles incarnent des valeurs artistiques essentielles ? comment filmer le sud du sud ? et surtout, comment rendre tout cela poétique, par soi-même ?

Il se peut que ce film n'ait, en vérité, jamais existé : il n'aurait été que le prétexte pour commencer, en catimini, la réalisation d'un projet ambitieux de premier film, pour lequel peut-être un producteur n'aurait pas aimé se risquer. Il se peut que ce ne soit que l'un des petits ou grands mensonges de la biographie de Carmelo Bene. Ma curiosité reste infinie.

Simon Backès Cinéaste

Projection privée

Ce n'est pas la première fois que je viens ici.

J'ai déjà été invité dans ce grand espace Art Déco, aux murs clairs, aux lignes épurées.

Comme toujours, tout le monde ici est très élégant. On parle plusieurs langues, sans élever trop la voix.

Je ne connais personne, je crois, mais je me sens très à l'aise.

Et puis aujourd'hui, c'est particulier : nos hôtes, dont j'ignore l'identité, ont organisé une projection, et franchement, je pourrais être tenté de croire que c'est pour mon seul plaisir, tant ce qu'on annonce est excitant.

Nous allons voir deux bobines, miraculeusement préservées, une vingtaine de minutes en tout, d'un film inachevé de Josef von Sternberg.

Ce n'est pas le mythique *I, Claudius* avec Charles Laughton, c'est presque mieux encore.

C'est un film sur la vie de Napoléon – lointaine idole de ma petite enfance.

Et quoique je n'en aie jamais entendu parler avant ce soir, c'est indubitablement un Sternberg.

Il n'y a pas vraiment d'action, plutôt une succession de tableaux de maître, des représentations de bals un rien funèbres, où des spectres en uniformes et crinolines évoluent avec grâce parmi les ors sombres de l'Empire. Les hommes ont l'air de soldats de plomb géants, mais peints avec une extrême attention aux détails, et semblent tous comme manipulés, magnétisés, par les regards que leur concèdent brièvement des femmes splendides aux manières glacées de courtisanes.

Il y a du désir qui circule, et du pouvoir – c'est sans doute la même chose, c'est ce que la caméra traque, avec une impitoyable précision.

Et puis, plaisir suprême, l'empereur est incarné par Bela Lugosi.

Le film semble dater du début des années 30 (je me promets de faire des recherches), mais Bela a l'air plus jeune, il ressemble à ses photos de jeune premier dans les programmes de théâtre hongrois de la fin des années 10.

Ce n'est pas un casting si improbable en fait, il a la prestance et la fièvre adéquates – et le résultat n'était pas forcément plus convaincant quand, plus tard, Brando ou Dennis Hopper s'y sont essayés.

Je me laisse baigner par les images, d'autant plus belles à mes yeux que je suis conscient de profiter là d'une occasion unique, en privilégié absolu.

Si on admet la thèse des théoriciens selon laquelle tous les personnages

de nos rêves ne sont que des projections de nous-mêmes, alors oui, je suis bel et bien le seul à avoir vu ce film, je ne fais littéralement qu'un avec le public qui mentoure, je suis, j'ai été tous ces hommes en smoking et toutes ces femmes en robe de soirée, frissonnant discrètement du plaisir de la découverte.

Une prochaine fois, j'essaierai de rêver à une vie de Nestor Makhno, le cosaque de l'Anarchie, filmée par Sam Peckinpah. J'aimerais bien qu'il y ait Jack Palance.

J'attends.

Si vous avez la chance de le voir avant moi, merci d'écrire au journal, qui transmettra.

Yto Barrada Artiste, directrice de la Cinémathèque de Tanger

La Migration

Pour le cinquantième anniversaire de ma mère, je voulais retrouver ce film dans lequel elle avait joué, et qu'elle n'avait jamais vu en projection. Elle se souvenait d'un détail : elle portait ses propres vêtements, une longue jupe à fleurs.

Nous avions toujours conservé des photos en noir et blanc du tournage sur lesquelles était inscrit, en lettres capitales blanches, LA MIGRATION, un film de Ahmed Rachedi. Elle disait qu'elle y tenait la tête d'affiche.

Pas d'autres traces, mais quelques indices précis :

Son cachet lui avait permis de payer un voyage à Lisbonne pour assister à la Révolution des Œillets. Le tournage date donc de 1974.

Les deux scènes dans lesquelles elle jouait avaient eu lieu à Paris, l'une sous un métro aérien, et l'autre dans un commissariat.

Le film avait été terminé puisque Scherazade, la sœur de sa belle-sœur, l'avait reconnue un soir à la télévision algérienne.

1994. Les 50 ans approchent. Je retrouve le réalisateur dans l'annuaire et je me rends à son bureau sur les Champs-Élysées. Pas très expansif, il me dit qu'il n'existe pas de copie, et qu'il ne possède pas non plus de VHS ; pour le voir, il faudrait faire un nouveau tirage. Il me tend sa carte de visite avec le nom du laboratoire et m'assure que celle-ci suffira comme autorisation.

Une fois sur place, le prix exorbitant du tirage (3 000 francs de l'époque il me semble) me contraint à abandonner le projet, et la surprise.

2011. Je cherche sur imdb et ce film ne figure pas dans sa filmographie.

Était-ce un téléfilm ? Un oubli ? Le titre avait-il été modifié ? En 1974, rien ; en 1973, *Le Doigt dans l'engrenage*, témoignage sur les travailleurs émigrés ; en 1978, *Ali au pays des Merveilles*.

Je dirige une cinémathèque à Tanger et j'organiserai sans doute un jour une rétrospective des films de Rachedi que je calerai sur l'anniversaire de ma mère.



Raphaël Bassan Critique de cinéma

Eisenstein's Mexican Film : Episodes for Study

Sergueï Eisenstein entreprend, en 1930, un film syncrétique sur sa vision du Mexique — *Que viva Mexico !* — qui se veut une ode au peuple mexicain (et à la tragédie des Indiens décimés et acculturés par les conquérants espagnols), mais aussi une nouvelle manière d'envisager le cinéma, hors d'URSS, en étroite collaboration avec les plasticiens Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros et José Clemente Orozco. Il est accompagné de son assistant Grigori Aleksandrov et de son chef opérateur Edouard Tissé.

Le scénario original, conçu en collaboration avec Aleksandrov, comprend un prologue et quatre « épisodes » : *Fiesta*, *Sandunga*, *Maguey*, *Soldadera* suivis d'un épilogue. Upton Sinclair, riche intellectuel socialiste, en devient le producteur.

Le tournage s'avère long et, en 1932, Sinclair, qui juge les dépassements budgétaires démesurés, se retire. Eisenstein est rappelé par les autorités de son pays ; il ne reverra jamais les négatifs qu'il a filmés.

Sinclair vend des pans du matériel tourné. Une dizaine d'œuvres, pointant tel ou tel aspect du projet initial, en dérivent. Sol Lesser en tire *Thunder over Mexico* (1933), long métrage qui développe essentiellement l'épisode *Maguey* : la révolte, réprimée dans le sang, de quelques péons contre les propriétaires locaux (avec les fameux plans des trois paysans enterrés jusqu'au cou, et piétinés par les cavaliers). En 1939, Marie Seton monte une version plus conforme aux souhaits polysémiques du maître, *Time in the Sun* : un commentaire trop rigide en détériore la puissance poétique.

Ce n'est qu'en 1954, après la mort du cinéaste, qu'Upton Sinclair dépose les négatifs en sa possession, au Musée d'Art moderne de New York (MoMA). En 1955, Jay Leyda, cinéaste, critique, historien du cinéma, en monte, sous le titre *Eisenstein's Mexican Film : Episodes for Study*, une suite apparemment chronologique, d'une durée de près de quatre heures. Le résultat est présenté, à Berlin, en 1958, lors d'une conférence sur Eisenstein, et éveille l'intérêt des autorités soviétiques, qui ne récupéreront ces négatifs que vingt ans plus tard. De ce matériau, mais aussi d'autres sources (la partie *Maguey* est très réduite dans le montage de Leyda), Grigori Alexandrov tire le film *Que viva Mexico !* (1979) qui se rapproche le plus de ce qu'avait prévu Eisenstein.

On ne verra jamais le film tel qu'il a été imaginé et écrit par l'auteur d'*Octobre*. *Eisenstein's Mexican Film : Episodes for Study* — œuvre elle-même rarement projetée, qui l'a été, en décembre 2010, à la Cinémathèque française, lors d'une intégrale consacrée à Eisenstein —, est bien

plus qu'un montage bout à bout du négatif original. C'est un véritable documentaire sur la manière de filmer du cinéaste, de préparer ses plans, de produire du sens par les images. Des intertitres explicatifs, mais jamais redondants, informent sur tous les aspects de ce travail pionnier.

Cyril Béghin Critique

Il Barocco leccese

Est-ce par magie de la formule que les deux courts-métrages réputés perdus de Carmelo Bene ont des titres qui condensent son œuvre entière, non seulement de cinéma mais de théâtre, télévision, radio ? Les titres, trop forts, ont fait disparaître les œuvres : *Il Barocco leccese* (1968) – le baroque et le grand Sud italien –, *Ventriloquio* (1970) – la voix déliée du corps, émanant d'une caverne immémoriale. *Ventriloquio*, souvent décrit comme inspiré d'un extrait d'À Rebours, s'imagine facilement dans la continuité de *Hermitage*, le seul et magnifique court-métrage visible de Bene, qui évoquait déjà le roman de Huysmans. *Il Barocco leccese* suscite plus de curiosité, alors même qu'il serait restauré et maintenant bien visible dans une cinémathèque italienne, comme en témoigne Cosetta Saba en 1999 dans un petit livre sur le cinéma de Bene : il s'agirait d'« une séquence lente (...) de cadres fixes sur des « fragments » (putti, anges) de la façade supérieure de la basilique Sainte-Croix de Lecce », accompagnée d'une voix off, qui n'est pas celle de Bene, dont les répétitions rappelleraient *L'Année dernière à Marienbad*. Le film devait être suivi de deux autres « documentaires » sur les Pouilles : un sur les martyrs d'Otrante, un autre sur la grotte à stalactites de la Zinzulusa – autant d'éléments qui se retrouveront dans *Notre-Dame des Turcs*. Voilà pour la réalité. Mais la magie des formules est décidément plus forte : dans ce titre, *Il Barocco leccese*, s'entend le mélange de haute et de basse culture, de violences percussives (*barocco* : montage !) et de douceurs chuintantes (*leccese* : couleurs !) qui font l'art de Bene. Et aussi cette adjectivation ou cet ajout particulière, ce collage qui change tout : *leccese* comme il y aura plus tard une « horreur suite » pour *Macbeth*, une « vulnérabilité invulnérabilité » d'Achille pour *Penthésilée* – comme il y a toujours un Bene pour Carmelo.

Raymond Bellour Chercheur, écrivain

Les court-métrages documentaires de Ritwik Ghatak

Depuis que j'ai découvert *L'Etoile cachée* et les autres films de fiction de Ritwik Ghatak, et su qu'il était un des plus grands cinéastes de tous les temps, j'ai rêvé de voir ses courts films documentaires, réalisés entre 1955 et 1975, ponctuant ainsi sa carrière. J'en ai découvert l'existence dans le livre de Ghatak, *Cinema and I* (Calcutta, 1987), où ils sont recensés avec de brèves indications.

Ce livre contient un texte, vieux de 1967, sur le documentaire, « La forme de cinéma la plus passionnante », que nous avons publié dans *Trafic* (n° 7, été 1993). D'où l'envie, d'autant plus, de découvrir comment l'âpreté incroyable des rapports de plans, d'une force inégalable dans la mise en scène des corps et de leurs conflits, pouvait se développer à même la réalité des choses, et ainsi comme en elle-même, à l'état le plus brut. Les deux objections rencontrées, concernant la possibilité de voir un jour ces films, quand j'en ai un peu parlé autour de moi, tenaient (sans parler des questions de droits, d'accès, etc.) soit à leur peu d'intérêt, soit à l'état désastreux des copies.

Autant j'ai cru la seconde raison, autant j'ai douté de la première. Je sais aujourd'hui, grâce à la passion de Sandra Alvarez de Toledo pour Ghatak et au livre qu'elle prépare sur son œuvre, que si certains sont perdus et d'autres encore inconnus, parmi tous ceux qu'elle a pu voir, plusieurs sont beaux ou d'une force étrange. Et j'attends la rétrospective Ghatak de la Cinémathèque française prévue pour juin 2011 pour enfin vérifier ce que j'attends depuis vingt ans.

Mehdi Benallal Réalisateur et critique

Quelques invisibles

Certains titres me font rêver pour la simple raison que j'aime ceux qui en parlent et la manière dont ils en parlent : comme d'une étincelle dansante, d'une promesse de feu.

C'est ainsi que, depuis des années, j'attends l'occasion de voir des films que Jean-Marie Straub a évoqués quelquefois et qui n'ont jamais atterri en France, ni en DVD ni en salles.

Mis à part Peter Nestler, dont nous avons vu quelques magnifiques documentaires du début des années 60 au Réel en 2007 (mais quasiment aucun des films qu'il a réalisés depuis 40 ans), j'attends avec ferveur

de connaître les films du Hollandais Frans van der Staak (*Du travail de Baruch d'Espinoza, Dix poèmes d'Hubert Poot, Ma patrie...*) et ceux du Yougoslave Matjaz Klopčič (*L'histoire qui n'existe plus, Sur des ailes en papier*).

Quand Jacques Rivette parle de *Quelque chose d'autre* de Vera Chytilova, je ne peux pas m'empêcher de croire que ce film c'est autre chose, et qu'il nous faut le retrouver au plus vite pour ne pas mourir orphelins de cette beauté-là ! Celui-là aussi reste invisible, mais Malavida, qui a édité en DVD quelques-uns des films suivants de Chytilova, s'en occupera peut-être bientôt (rêvons)...

Alain Bergala Enseignant et essayiste de cinéma,
commissaire d'expositions

Incognito

Tous les six mois, Jean-Pierre Beauviala me demande des nouvelles de mon enquête pour retrouver *Incognito*, un long-métrage que j'ai réalisé en 1989, à Mens, petit village de l'Isère.

Les acteurs principaux étaient Arielle Dombasle, Lucas Belvaux et Jean-Pierre Beauviala qui n'avait qu'une heure de route, depuis son usine-laboratoire Aaton de Grenoble, pour rejoindre le tournage. Le film a été tourné en super 16 avec une Aaton comme il se devait avec



cet « acteur ». *Incognito* était produit pour France 3 par un jeune producteur, Michel Mavros, dont c'était le premier film. Je l'ai monté avec Valérie Loiseleux, qui n'était pas encore la monteuse de Manoel de Oliveira. Il a été diffusé sur FR3 le 27 novembre 1990, à 20 h 35, après passage par un télécinéma double bande. Puis le temps a passé sans que je me préoccupe vraiment de retrouver ce film. Michel Mavros, entre-temps, avait changé de continent et de vie et avait définitivement quitté la France pour l'Afrique. J'ai appris sa mort, en octobre 2006, par un ami commun. Depuis je cherche en vain à retrouver une copie de ce film. En 1989 les films de fiction diffusés à la télévision n'étaient pas conservés par l'INA. Arielle Dombasle avait accepté avec la plus grande générosité des conditions de tournage et de logement très éloignées du confort auquel elle aurait pu prétendre. J'ai le souvenir d'une scène au sommet de la montagne entre la blonde Arielle et la brune Gaële Le Roi. Parmi les beaux souvenirs de ce tournage : Lucas Belvaux et Arielle Dombasle lisant des pages de Kleist, Yves Afonso dans sa cabane en train de ruminer sa vengeance par le feu, la petite fille Céline Gayout découvrant le cinéma, un passage éclair de Raymond Depardon jouant son propre rôle le temps d'une soirée. Hélas non, Jean-Pierre, toujours pas de traces de ce film...

Manette Bertin

Ancienne déléguée aux programmes de l'INA

Shadoks

C'était en 1983. Jacques Pomonti venait de remplacer à la tête de l'INA Joël Le Tac atteint par la limite d'âge. On faisait mine de croire que tout allait changer et que l'on pouvait attendre des merveilles dans le domaine de la création...

Moi, j'étais directeur délégué au programme de l'INA et depuis le Service de la Recherche de l'ORTF, je produisais les Shadoks qui étaient devenus célèbres et indiscutés par tous.

L'idée m'est donc venue d'utiliser leur notoriété pour servir l'esprit du service public et l'intérêt général dont quelques années passées auprès de mon maître Pierre Schaeffer m'avaient convaincue.

J'ai donc proposé à Jacques Rouxel d'imaginer une nouvelle série où seraient enseignées à ces Shadoks ignorant les vertus du civisme. Il s'agissait purement et simplement de reprendre sur le thème comique les vieilles leçons de morale civique que donnaient autrefois dans les

écoles de France aux jeunes de la République ceux qu'on appelait ses « hussards », les instituteurs de mon enfance. Rouxel, surpris et pas immédiatement convaincu fit des essais sur quelques épisodes : ça marchait ! Il dit « oui ».

Malheureusement, cela n'amusa personne. Ni l'INA. Ni les chaînes... Une occasion perdue que l'on ne risque pas de retrouver...

Émile Breton Journaliste

Mort et survie d'un accordéon

L'été 1973, la revue *La Nouvelle Critique* organisait à Avignon une « Semaine du cinéma soviétique ». Une liste de films ayant été dressée, deux des membres de la commission cinéma avaient été chargés de les visionner et les retenir à Moscou. Sur cette liste figurait *Garmon* (*L'Accordéon*, 1934) film ukrainien d'Igor Savchenko, histoire d'un jeune kolkhozien joueur d'accordéon, entraînant les paysannes au travail avec tant d'ardeur que les responsables du kolkhoze décidaient de le faire adhérer au parti communiste. Prenant son rôle au sérieux, il finissait par enterrer son futile instrument. Ce dont la production ne pouvait que souffrir. Enthousiasmés par le film, qu'ils avaient pu voir au Gossfilmofond, archives cinématographiques, les deux envoyés, à la fin de leur séjour, signalèrent aux responsables de Goskino, leurs hôtes, qu'ils souhaitaient le retenir. « Quel bon choix », leur dirent les deux hommes, « mais malheureusement, il a été entièrement détruit au moment de l'avance allemande en Ukraine. » – « Mais nous venons de le voir aux archives. » – « Impossible », leur fut-il répondu avec le plus grand sérieux : « on vous l'a si bien raconté que vous avez cru le voir. » Pas de *Garmon*, donc, à Avignon.

Trois ans plus tard, la revue présentait à Beaubourg une rétrospective du cinéma soviétique. Même demande, même lieu, mêmes responsables de Goskino, même réponse, seuls les envoyés de la revue étaient différents. Or, à l'arrivée des copies, *Garmon* était dans le lot. La première réaction fut de penser qu'un employé des archives ignorait sa « destruction ». En fait le plus vraisemblable était qu'on avait fini par s'apercevoir en haut lieu du ridicule de la fable. En effet, le film, commandé en 1934 par les Komsomols, avait été très vite retiré de la circulation, cette histoire sentant le soufre. Ce pourquoi d'ailleurs elle avait eu un beau succès lors de son éphémère sortie.

Depuis la rétrospective de Beaubourg existe en France une copie sous-titrée du film.

Serge Bromberg

Directeur de Lobster Films, chercheur et restaurateur de films

Films perdus

Plus de la moitié des films tournés depuis 115 ans dans le monde ont aujourd'hui disparu, et parmi eux quelques chefs d'œuvre, véritables Graals pour les cinémathèques.

Champion parmi les champions, *Les Quatre diables*, de Murnau (l'auteur de *Nosferatu*), tourné en 1928. Mais il y a aussi *Thérèse Raquin* de Jacques Feyder (1928), la version longue des *Rapaces* (Erich Von Stroheim), film mutilé avant sa sortie en 1924, *La Mouette* (*The Seagull*, 1926), réalisé par Joseph Von Sternberg, et produit par Chaplin qui n'aimait pas le film. Il est également probable que nous ne reverrons jamais *Le Patriote*, d'Ernst Lubitsch, invisible depuis 1928, ou *La Femme Divine* (*Divine Woman*, 1928), avec Greta Garbo. Quant au *Pré Bejine*, film fantôme tourné par Sergueï Eisenstein en 1937, il a brûlé avant sa sortie, et seule la première image de chaque plan a survécu.

Côté comiques, *Hats Off*, court-métrage avec Laurel et Hardy (1927), *Her Friend the Bandit* (1914), avec Chaplin, ou *Humorisk* (1921), avec les Marx Brothers, n'ont pas été vus depuis leur production. Quant aux *Trois Âges* (*Three Ages*, 1923), le premier long-métrage de Buster Keaton, il n'est visible que dans une copie affreusement mutilée.

Il manque encore 300 films de Georges Méliès (sur les 500 qu'il a tournés), ou le montage « director's cut » de *La Splendeur des Amberson* (Orson Welles, 1920).

Mais c'est bien connu, il n'y a pas de films perdus, il n'y a que des gens mal informés. À force de recherches, quelques-uns de ces joyaux invisibles ont pu être récemment retrouvés. Rien qu'en France, ont été découverts *Matinee Idol* (de Frank Capra), ou *Bardelys le Magnifique* (de King Vidor), film d'aventures flamboyantes avec John Gilbert. *Récif de Corail*, avec Jean Gabin et Michèle Morgan, n'existerait plus si une miraculeuse copie n'avait été retrouvée à Belgrade, en Serbie. Ou encore *Upstream*, réalisé par John Ford en 1927 et retrouvé en Nouvelle Zélande, un film perdu et... assez médiocre.

Ces chefs d'œuvre invisibles font plus que nous manquer. Ils sont notre part inconnue, nos trésors enfouis. Comme le cinéma, ils constituent désormais l'étoffe dont on fait les rêves.

Freddy Buache

Ancien conservateur de la Cinémathèque suisse

Les Trouble-fête

Au moment où vient de paraître un livre : *Elisée Reclus, géographe, anarchiste, écologiste* (Ed. Robert Laffont, 2010), un projet du cinéaste suisse Michel Soutter qui ne parvint pas à se réaliser, revient à la mémoire. Après avoir signé *Repérages* (1977, évocation lointaine de Tchekhov et Tolstoï), *L'Amour des femmes* (1981, comme son titre l'indique) ou *Signé Renart* (1991, évocation de sa propre solitude) ou, pour la télévision, *L'Eolienne* (1975, mal reçu), Michel Soutter porta sa réflexion, d'une façon moins assurée, du côté du monde patriotique entourant son travail qui, d'ailleurs, ne l'avait guère soutenu. Alors, un peu partout, l'économie prenait le pouvoir contre les aspirations des peuples, et la chute du Mur de Berlin marquait pour lui moins d'enthousiasme que ne le disaient les journaux. Depuis un temps certain, l'idée qui signalait, par la caméra, les manifestes de contre-culture (commencés dans les années 60 par la télévision romande et dès 1965 par le « nouveau cinéma suisse ») l'intriguait toujours mieux en lui faisant porter son regard du côté des utopistes de la Franche-Comté.

Pierre-Joseph Proudhon (de Besançon), Charles-Louis Fourier (de Besançon également, avec son *Nouveau monde amoureux*), Arc-et-Senans de « l'architecte maudit » Claude-Nicolas Ledoux (étudié par un court métrage de Pierre Kast en 1954) lui donnèrent l'occasion de connaître avec attention le peintre Gustave Courbet réfugié en Suisse au lendemain de La Commune de Paris. Du coup, il se mit à lire Bakounine, Kropotkine ou Max Stirner (*L'unique et sa propriété*), ce qui l'engagea de tout cœur à préparer un scénario qu'il intitula : *Les Trouble-fête*.

Il s'agissait de l'organisation d'un spectacle champêtre dans la ville natale de Courbet (Ornans) où l'artiste célèbre est interprété par un barman d'un lieu voisin. Il surprend la population par sa liberté d'ordre érotique en faisant défiler dans une exposition les gens devant un tableau : *L'origine du monde*. Une trouble réaction, partisane ou violemment contraire, partage la communauté de la bourgade tandis que divers éléments de la pièce contribuent encore à soulever l'exaltation ou l'indignation de ces Jurassiens que filme, en outre, un documentariste hollandais. De la sorte, devaient s'exprimer des rapports liés à la politique et aux relations ordonnées avec le corps des femmes (et non sur de vagues considérations philosophiques marquant les réalités générales de la société).

Les commissions d'experts mises en place pour l'éventuel soutien d'une telle œuvre livrant une nouvelle idéologie dans le septième art helvétique le refusèrent comme elles avaient renvoyé, vers 1960, Blaise Cendrars qui souhaitait parler de lui-même et de ses amis avec Georges Franju que l'aide française prenait pourtant en charge pour la moitié du budget.

Alain Carou Conservateur au département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France

L'Empreinte ou la Main rouge.

L'Empreinte ou la Main rouge. Réalisateur : Paul Henry Burguet. Producteur : Le Film d'Art. France. 1908. Curieuse incertitude du titre, comme si le producteur n'avait pas réussi à choisir : L'Empreinte, ou La Main rouge ? De ce film tourné il y a 103 ans, seule une moitié subsiste aux Archives françaises du film, retrouvée par la Cinémathèque suisse en 1993. Comme quantité d'épaves du cinéma des premiers temps, on ne le projette pour ainsi dire jamais. Le spectateur ne peut pas même monter dans le train en marche comme dans une autre bande de la haute époque, poursuite ou mélodrame aux figures stéréotypées. La trame de l'intrigue est ici inhabituellement serrée, et l'acteur principal s'exprime en hiéroglyphes gestuels. Mais ces images constituent un irremplaçable document sur un acteur, Séverin, et sur une discipline, la pantomime, telle qu'on la jouait au dix-neuvième siècle.

Séverin fut le dernier mime à se revendiquer descendant en ligne directe de Debureau, le Baptiste des *Enfants du paradis*. On est d'abord décontenancé par ce Pierrot qui parle avec ses mains. Plusieurs visionnements sont nécessaires pour apprendre à lire les rébus qu'il trace dans les airs. Alors deviennent sensibles la singulière virtuosité des enchaînements, un engagement de tout le corps. Ce morceau de pellicule orphelin tire du néant quelques motifs d'un art de l'acteur qui nous est devenu parfaitement étrange(r) – et l'art des spectateurs qui le comprenaient au vol non moins.

Pour rêver à la moitié perdue du film, enfin, il nous reste la partition de la musique d'accompagnement, pleine de didascalies.

Serge Chauvin

Maître de conférences en littérature et cinéma américains à l'université de Nanterre, traducteur et critique

Simone

Dans la torpeur de l'été 1985, l'INA programmat, à la télévision publique, des films singuliers. L'un d'eux s'imposa comme un météore – tant par son éclat que par sa trajectoire fugitive. En effet, quoique plusieurs fois primé au festival de Belfort, *Simone* ne sortit jamais en salles, et ne fut suivi, à ma connaissance, d'aucun autre long métrage. Reste le souvenir, fragmentaire, d'un éblouissement.

Simone, c'était la rencontre, la collision plutôt, de deux femmes d'âge différent, interprétées par deux Pascale (Audret et Bardet). L'amour s'y éprouvait sur le mode de la *scène* – interminable, infiniment répétée, comme l'a décrite Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* – et surtout de la possession : l'autre ne se laisse pas posséder, mais vous possède tel un succube. La mémoire imparfaite convoque un climat morbide, des intérieurs étouffants : appartement, chambre d'hôpital... Je n'ai su que plus tard que le film jouait d'une mutation progressive des couleurs, dévorant espace et objets sur un mode délibérément irréaliste. Mais le noir et blanc du vieux téléviseur se prêtait bien au poudroïement spectral, quasi dreyerien, de ce conte vampirique. Par son fantastique tapi dans la texture même de l'image, le film s'inscrit dans une généalogie secrète du cinéma français, qui va de *Vampyr* et Cocteau à Rivette et Garrel. Et comme il se doit, il est lui-même devenu fantôme. Mais s'il hante encore les pensées, on aimerait, rien qu'une fois, le revoir s'incarner.



à l'époque. Leahy devient aigri, et ces incroyables archives prennent la poussière dans un grenier pendant cinquante ans.

1980. Sur la piste de ces images légendaires de « premier contact », ma collègue Robin Anderson se rend en Nouvelle-Guinée, chez Richard Leahy, le fils de feu Michael, et lui pose la question. Richard descend du grenier une valise cabossée et l'ouvre. Onze boîtes de pellicule 16mm, chacune contenant sa liste de plans jaunie. À leur lecture, Robin réprime une sérieuse envie de s'enfuir aussitôt en emportant le tout.

La pellicule racornie et friable est improjetable. Promettant de restaurer et conserver les images, Robin s'en va avec les rushes et la bénédiction de Richard ; pendant deux semaines elle ne quitte jamais les bobines. Enfin de retour à Sidney, elle hèle un taxi, entasse ses bagages et pousse un soupir de soulagement. À mi-chemin entre l'aéroport et sa maison, elle cherche la valise cabossée. Disparue ! Oubliée dans une boutique de l'aéroport ! Arrêt cardiaque !

La valise est retrouvée, les bobines déposées à la National Film Archive pour être restaurées. Après six semaines d'attente, nous lançons la copie restaurée sur la table de montage et restons là, « *Silencieux, l'œil rivé sur un pic du Darien* »¹, tandis que les scènes merveilleuses de Michael Leahy se rejouent devant nos yeux pour la première fois depuis cinquante ans.

First Contact est né. Espérons que le vieux chercheur d'or bourru nous regarde depuis là-haut, un sourire aux lèvres.

Traduit de l'anglais par Olivia Cooper Hadjian et Aurélia Georges

136

Bob Connolly Cinéaste

137

First Contact

Mon histoire de film perdu commence il y a quatre-vingt ans dans les régions montagneuses inexplorées du centre de la Nouvelle Guinée. Parti chercher de l'or dans les années 1930, l'Australien Michael Leahy tombe nez à nez avec un million de personnes dont l'existence était auparavant inconnue du reste du monde. Avec un sens instinctif de la narration, et armé d'une caméra, Leahy filme la dernière confrontation significative dans l'histoire de l'humanité entre deux cultures. Mais personne ne prend la mesure de la véritable importance du film

¹ "Silent, upon a peak in Darien" : vers de John Keats (Ndt).

Vincent Diestre Cinéaste

Le film manquant

Un film (me) manque et tout le cinéma est dépeuplé. Un film qu'on m'a décrit comme important, crucial, bien avant que je ne fasse, moi, des films. Puis ce même film qu'on m'a dit proche des miens dès lors que je me suis mis à en faire. Et ce même film encore qui s'est avéré introuvable alors qu'on m'offrait une carte blanche dans un festival à l'occasion d'une rétrospective. Un film manque, que je suis contraint à rêver. *Il doit être très beau puisque vous avez pu l'inventer*, comme disent les personnages de Demy.

1990 : Je sors de désintoxication. Je suis aux côtés de Georg. Je l'ai suivi à Berlin. Nous marchons, nous parlons, je lui dis que je veux finir le film commencé à Rome. Il dit que je dois d'abord prendre mon temps, retrouver le goût de vivre, d'aimer. Mais la porte est là, devant nous et pour la première fois de sa vie, de la mienne aussi, nous allons traverser, tout simplement, à pied. Ça y est, passée la Porte de Brandebourg, nous sommes à l'Est et nous voilà tous deux pleurant comme des madeleines sous les yeux des touristes qui grappillent encore des bouts du Mur. Nous rions aussi, car nous sommes ridicules. Georg me dit que c'est ça le film que je devrais faire, un film tout simple un peu comme celui de *Romy von Prosa*, ce film qui l'avait bouleversé dans les années 70. Jessaie de noter, de ne pas oublier, mais je sais aussi que Georg, terriblement dyslexique depuis l'enfance et les bombardements de Berlin, aura



rétabli son orthographe si personnelle. Mais Georg a l'œil de l'art et ce film doit être bien important pour que là, maintenant, au cœur encore sanglant de l'Allemagne année 9/0, il lui revienne en mémoire. Le titre reste improbable, mon Georg tente de le reformuler en français, tout en renflant, encore tout baigné de sanglots réunifiés : *C'est pas l'homo qu'est sale, c'est le monde autour lui*. De *Ronheim von Prausi*

1998 : Georg a gagné le Sud loin de moi, je fais des films. J'ai pu aussi, lors de ma première Berlinale, voir des films de *Rosa von Pronheim* ; pas de chance ! Du fait de l'emploi du temps serré, je n'ai pu voir celui qui m'importait au-dessus de tout, et qui était pourtant annoncé sous le titre *Nicht der Homosexuelle* (mais on avance, on avance !).

Donc, je suis au Fresnoy qui vient d'ouvrir ses portes, pour donner une *masterclass* et montrer *Leçons de Ténèbres*. Straub est là. Il m'a déjà dit combien *Rome désolée* lui avait plu et je sais que les *Leçons* vont un peu le brusquer, plus lyriques, moins minimales. Mais il ne semble pas si déçu et, toujours bougon, me dit que je devrais voir un film allemand, un très beau film de Rosa von Pronheim, un film de 1970, du temps où Pronheim était encore un radical surdoué de la galaxie Fassbinder. Dans son allemand rauque et parigot, Jean-Marie m'annonce le titre entier : *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*. En gros : « ce n'est pas l'homosexuel qui est pervers, mais la situation dans laquelle il vit ». Indispensable Jean-Marie ! Me reste à guetter les programmes des cinémathèques et des salles spécialisées. 2003 : La cinémathèque de Lausanne m'offre une carte blanche. Je peux choisir tout ce qu'il me plaira de projeter au public, tout ce que j'ai toujours rêvé de voir. Et bien sûr, je vois là l'occasion d'en finir et de savoir enfin ce qui me lie à ce film incertain, fugitif, *Nicht der Homosexuelle...* de Rosa von Pronheim. Oui mais... Non : on est terriblement désolé, n'existent qu'une copie 16mm et une VHS du film, quelque part en Allemagne. Elles restent indétectables pour l'instant. Le film existe, certes, mais il est « rare ».

Voilà, l'être aimé, le cinéaste admiré, d'autres encore, m'auront donné le goût d'un film que je ne saurais voir. Un film qui me concernerait au premier chef. Peut-être qu'il n'existe pas et que c'est tant mieux, qu'il m'incombe de le re-faire ? Wikipédia mon amour, dis-moi ta vérité froide.

« *Ce n'est pas l'homosexuel qui est pervers, mais la situation dans laquelle il vit (Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt)* est un film du réalisateur Rosa von Praunheim. Il parle de la sous-culture et de la vie de nombre d'homosexuels au début des années 70. Le film ne s'adresse pas à la société, mais aux homosexuels eux-

mêmes. La thèse avancée est que les homosexuels sont responsables de leur situation difficile et qu'ils doivent surmonter leurs peurs en s'assurant au grand jour et en s'inscrivant dans la lutte pour un avenir meilleur et égalitaire.

Film précurseur de la naissance du mouvement de libération homosexuelle en Allemagne et en Suisse, il fut aussi très contesté et sa diffusion à la télévision provoqua un véritable scandale.

Pour des raisons financières, le film fut tourné comme un muet puis doublé à la postproduction avec des dialogues non synchrones. La voix off commente l'action sur le ton de la *Kulturkritik* de la critique de la société. »

Paragraphe Wikipédia traduit de l'allemand
par Bianca Mitteregger

Stéphane du Mesnildot Critique

The Haunted

Circa 1965, à Tokyo, un petit garçon du nom de Hiroshi Takahashi regardait seul la télévision chez lui. Il tomba par hasard sur un film d'épouvante, une histoire de fantômes. L'enfant en fut terrorisé, en oublia le titre et presque toutes les images. Pourtant, le film s'immisça en lui et le hanta à jamais. Plus tard, le petit garçon devint le scénariste phare de ce que l'on appela la J-Horror ou horreur japonaise. On lui doit le scénario de *Don't Look up* (1996) d'Hideo Nakata, où un cinéaste découvre sur ses rushes des images terrifiantes qui le ramènent à son enfance. Takahashi écrivit ensuite le scénario de *Ring* (1998), également de Hideo Nakata, où la cassette vidéo d'un film obscur, parcellaire comme un rêve, déclenche la mort de ceux qui la regardent. Ce que recherchait Takahashi et qu'il tenta de reproduire, n'était pas seulement les images du film de son enfance mais la sensation primale de la peur cinématographique.

Du film original, Takahashi ne se souvient que d'une scène : « On voyait alors une porte, et une matière étrange, comme de la fumée, a traversé cette porte, et une femme a poussé un cri terrifiant. Après le cri, on entendait en voix-off : « Et vous, croyez-vous aux fantômes ? »¹ Des historiens parvinrent à identifier *The Haunted a.k.a. The Ghost of Sierra de Cobre* (1964), l'unique réalisation de Joseph Stefano, le scénariste de *Psychose*.

Ce pilote d'une série télévisée qui ne vit pas le jour, se révéla tellement effrayant qu'il ne fut jamais diffusé, excepté au Canada... et au Japon. Il n'en reste au monde que deux copies 16mm : l'une dans une université américaine, l'autre chez un collectionneur japonais. Leur rareté fait qu'elles ne sortent jamais de leurs pays et ne sont que très rarement projetées. Des problèmes de droits interdisent même une édition DVD. Quant à Hiroshi Takahashi, il demeure ambigu sur l'identité du film-fantôme et n'a jamais voulu voir *The Haunted*. Veut-il en conserver intact le souvenir, de crainte de voir disparaître son inspiration ? Mais peut-être les historiens font-ils fausse route. Peut-être un véritable spectre est-il apparu à l'enfant pour le révéler à sa vocation artistique.

The Haunted (a.k.a. The Ghost of Sierra de Cobre) (1965) réalisé par Joseph Stefano. Producteur : Joseph Stefano. Scénario : Joseph Stefano. Image : William A. Fraker, Conrad Hall. Montage : Anthony DiMarco. Avec : Martin Landau, Judith Anderson, Diane Baker, Nellie Burt, Tom Simcox. 16mm, n & b, 52 min.

Jean-Michel Frodon Journaliste et essayiste

La guerre et la révolution cachées d'Amir Naderi

Trois raisons emboîtées de désirer que soient montrés *La Recherche* (1979) et *La Recherche 2* (1981) d'Amir Naderi.

1) La certitude que Naderi, malgré une moisson de prix dans les festivals, reste à l'écart d'une reconnaissance à la hauteur de ce que mérite un des grands cinéastes contemporains, auteur d'une œuvre considérable et très diverse au cours des 40 dernières années. L'auteur du *Coureur* et de *L'Eau la terre le vent*, qui a exploré plusieurs idées du langage cinématographique au cours de sa carrière iranienne (1971-1989) puis s'est réinventé comme cinéaste aux Etats-Unis depuis qu'il y vit en exil, est une sorte de titan interdit de lumière par on ne sait quel injuste décret olympien.

2) La découverte, durant le Festival d'automne 2000, de *La Recherche 2*, film de guerre exceptionnel, fiction tournée sur les lieux des combats en cours, dans une ville en ruines, sous le feu de l'ennemi, où les événements sont rejoués par ceux qui viennent de les vivre dans une relation critique au réel et au récit, d'une intensité dont je ne connais pas d'autre exemple. Le regard enflammé de Naderi parcourt aux côtés de ses personnages un voyage à travers l'enfer, dont j'ignorais, quand je l'ai vu, que

¹ Entretien réalisé par l'auteur. Trad. Miyako Slocombe.

c'était une manière de miracle : rigoureusement interdit, supposé ne plus exister, le film demeure depuis invisible en Occident, et évidemment dans son propre pays. Lorsque j'ai demandé à Amir Naderi s'il en possédait une copie, c'est les larmes aux yeux qu'il a répondu non.

3) Et qu'il m'a parlé de l'autre film, « encore plus invisible », « encore plus interdit », si ces expressions ont un sens. Tourné dans les semaines qui ont suivi le déclenchement de la révolution qui devait chasser le Shah d'Iran, aussitôt banni par les nouvelles autorités, il existe pourtant quelque part. Invocation des disparus des journées révolutionnaires, travail d'enquête sur des événements d'une violence jamais vraiment racontée ni montrée, et qui mobilisent en écho nos grandes références sur la construction de la visibilité de ce qui a été effacé du monde, en particulier *Nuit et brouillard* et *Shoah*. Film disparu consacré aux disparus de la révolution, *La Recherche* est une énigme douloureuse, dont je crois la résolution nécessaire, sans savoir si elle est possible.

Aurélia Georges Cinéaste

Stars in My Crown

En matière de films invisibles, voici ceux qui nous semblent tels parce qu'ils n'existent pas en DVD. Ils ne sont pas à disposition. Il faut les voir projetés dans une salle. Les attraper au vol, comme autrefois, en somme. *Stars In My Crown*, (1950) de Jacques Tourneur, a été montré lors de la rétrospective du cinéaste au Centre Georges Pompidou, en 2003. Je suis retournée à la dernière projection, consciente de sa rareté, et illuminée par sa splendeur. *Étoiles* d'un Tourneur moraliste, peintre de la société américaine ; presque un western, comme ses magnifiques *Stranger On Horseback* et *Wichita*, mais un western de pasteur (le pasteur est comme le shérif, un gardien). Tourneur est un cinéaste aimé, à en juger par les étoiles qu'il allume dans les yeux de mes amis et camarades cinéastes. Est-ce sa relative rareté qui alimente la fascination qu'il exerce ? Ou est-ce le secret intérieur à nombre de ses films, la soustraction qu'il opère par la forme, cette économie d'effets, qui rend ses plans si beaux... *Stars In My Crown* n'est pas le plus secret de ses films, il est même assez ouvert. Sa générosité est dans son didactisme, l'art du plaidoyer, qui l'apparente pour moi au cinéma de Capra, tant aimé dans *M. Smith* ou *Lost Horizon*. C'est la croyance en ce pays – portée par des chantages nés en Europe... Leur cinéma comme le pays croit en la parole, en la déclaration, en la profération. Dans l'écrin d'un noir et blanc superbe, le drame fait monter nos larmes, et on sauve un homme avec des mots.

Enrico Ghezzi Réauteur d'images

Fear and Desire

Il n'y a pas de film plus maudit que celui qui l'est par son propre auteur. *Fear and Desire*, le premier long métrage de Kubrick, demeure encore aujourd'hui le trou noir de sa filmographie. Tourné par le cinéaste à l'âge de 24 ans en 1952 (l'année où l'on vit le premier film de Debord – sans images – et *Europe 51* de Rossellini), il sortit en salles sous le signe du Bélier le 1^{er} avril de l'année suivante, eut un discret succès d'estime dans le circuit « art et essai » avant de disparaître rapidement. C'est Kubrick lui-même qui le retira de la circulation, en interdisant toute projection publique à venir : « ce n'est pas un film dont je me souviens avec fierté, sinon pour l'avoir mené à terme » dira-t-il.

Les quelques lignes d'intrigue qui en subsistaient laissaient transparaître une quintessence kubrickienne : un film de guerre et d'horreur, de fantômes et de doubles ; un film perdu derrière les lignes ennemies, comme la patrouille que l'on voit s'avancer dans le néant.

Fear and Desire demeura invisible jusqu'en 1989, quand la copie d'un collectionneur apparut lors de rares projections privées. Aujourd'hui encore — alors que le cinéaste est décédé en 1999 après avoir bouclé la boucle d'une œuvre intensément ancrée dans le fantasme du “tout surveillance” avec *Eyes Wide Shut*, terrible chef d'œuvre sorti en salles sans qu'il ait pu y apporter sa dernière touche — *Fear and Desire* n'a toujours pas été remis en circulation par la famille, conformément à la volonté de Kubrick. Il en circule pourtant d'abominables copies pirates en vhs et des dvd douteux dans le monde entier. Je garde avec nostalgie le si précieux souvenir de la seule projection publique au monde, en juillet 1992 au TaoCinema, le festival que je dirigeais, qui était mentionnée “sous réserve” dans le catalogue, entre les sections *Fuori Orario*¹ et *La Coda della Comete*². Une projection unique, à minuit, dans le magnifique théâtre grec de Taormina, au terme d'une année de pressions et de recherches obsessionnelles, avec l'aide amicale et décisive de Paolo Cherchi Usai, et qui — heureuse surprise finale ! — ne provoqua ni mesure de rétorsion ni réaction scandalisée du cinéaste ou de ses proches.

Fear and Desire (Peur et Désir). Ces deux pôles, la pulsation et le courant de l'un à l'autre, constituent l'unique lien du cinéma avec la réalité contingente qu'il bouscule et qu'il lézarde, par sa seule exposition (une série inachevée d'images, fissures dans lesquelles le monde se délite). En repensant aux images en 16mm de *Fear and Desire*, dansant dans

1 Ndt : « Hors programme »

2 Ndt : « La queue de la comète »

l'immense théâtre antique avec en toile de fond les coulées de lave de l'Etna rougeoyant dans la nuit, son destin de chef d'œuvre manquant mais pas manqué me semble presque juste et approprié, comme le fantôme extraordinaire d'un film hors du temps qui flotte dans l'espace jusqu'à découvrir que l'ennemi a notre visage, le visage de qui croit vivre et voir.

(Le cas de *Fear and Desire* m'empêche heureusement de déplorer la disparition étrange et sans intérêt de ma première « chose » vidéo, en 1978, un film « amoureux » d'une demi-heure en ¾ U-matic noir et blanc, commis en 1978 : *Un difficile parlare* (*di queste cose, senza parole adatte*³). Jamais revenue du premier petit festival qui l'avait demandée et montrée : une vengeance d'amour, je le crains.

Traduit de l'italien par Muriel Carpentier

3 Ndt: Parler difficilement (de ces choses, sans les mots qui conviennent).

Romain Goupil Cinéaste

Mon Premier Film

J'avais seize ans. Je connaissais Nicole Higelin, elle participait au service de recherche de l'ORTF, dirigé par Pierre Schaeffer.

Ils cherchaient une quinzaine de jeunes, intéressés par la découverte de la vidéo. À l'époque, le procédé semblait encore nouveau et révolutionnaire.

Caméra de studio énorme et régie fixe. Pendant toute une journée, le studio mettait à la disposition de chaque stagiaire ce matériel de tournage.

J'ai écrit le scénario et choisi la musique : Miles Davis. C'était donc mon premier contrat, mon premier vrai film pour le coup.

L'EXCLU. Il racontait l'histoire de mes deux meilleurs copains Coyotte et Baptiste.

Nous avons enregistré en cachette la colère du père de Coyotte que nous avons provoquée pour qu'il foute son fils à la porte !

On illustrait cette terrible bande-son d'images de mes deux personnages stoïques au milieu de piles d'assiettes – trois mille – tandis qu'en transparence apparaissait le visage du père accompagné par la trompette de Miles Davis... Bien entendu au bout de cinq minutes, Coyotte et Baptiste se jetaient sur les piles d'assiettes, elles se cassaient dans un vacarme d'enfer sur fond d'éffroyables engueulades paternelles...



Ce film d'une dizaine de minutes était suivi par un entretien avec Gainsbourg, le parrain de mon projet. Notre discussion n'a porté que sur le Vietnam, alors qu'il n'avait d'autre envie que de me parler de « gon-zesses », de l'amour, « les rousses... les brunes... ahhhh les blondes »... L'entretien se déroulait dans les fous rires, ponctués d'insultes complices. Je ne comprenais rien à ses histoires de filles, je le bassinai avec mes Vietcongs... Notre échange se résumait à une vingtaine de minutes sur la guerre du Vietnam, ce qui ne se faisait pas du tout à l'ORTF, si librement et sur ce thème.



Mon film et l'entretien ont été interdits d'antenne, censurés à la demande du ministre Alain Peyrefitte. Tout le monde a obéi. Je n'ai jamais vu mon film. Bien plus tard, en 1969, on m'a dit qu'il avait été effacé. Nous étions à la veille de mai 68 et ils ont simplement expliqué : «Il fout déjà le bordel dans les lycées, aucune raison de lui laisser un peu plus la parole». Si ô si... si on retrouvait une copie, une image. Si ô si... ci... cinéma !

Marcel Hanoun Artisan d'OVNI
(objets visuels non-identifiés...)

Invisible enfermement

Le crime de tout créateur, celui de chaque cinéaste est-il seulement de « vouloir exercer librement son activité » ? Il est peu de cinéastes, même s'ils sont mis en prison de pierres et de béton, qui ne fussent prisonniers, empêchés d'œuvrer, d'exercer librement leur création.

Il n'est guère, ou peu de films, invisibles, cachés (tout au plus masqués, travestis d'émotion de bons sentiments et de compassion).

Il n'est que cinéma discontinu, sans fin ni commencement, il amorce et prolonge virtuellement le réel.

Tout cinéma est a priori visible, même fragmentaire. L'invisibilité n'est qu'une part maudite de l'insoutenable réel.

Seul circule librement un cinéma dicté, de récitation, non l'énoncé de ses réelles structures, le hors-champ industriel, économique, de la production à la diffusion, en passant par la propagande.

Plus que des copies de films qui dorment dans leur boîte attendant d'être réveillés (au Bois-dormant d'Arcy, par exemple), il est un infracinéma, par essence imaginaire (qui ne se fera, ne se montrera que rarement, exceptionnellement), dont le sens se love dans les chicanes de l'invisible, dans les arcanes de nos éveils, de nos prises de conscience. Ce cinéma est la révélation d'un détissage secret, comme interdit.

Il n'est d'invisible enfermement d'un cinéma que dans l'oubli, l'exil, l'effacement.

L'histoire réelle du cinéma se constitue hors du déroulement de son historicité purement narrative et visuelle, en un présent figé ou répétitif, factice, univoque.

Aucun film n'est visible si ce n'est par son réel, à travers la pensée structurée de son film, du cinéaste à l'œuvre, présent/caché, transparent, anonyme, invisible, Auteur non de lui-même, mais d'un objet audio-visuel.

Annexe: j'aimerais revoir un film autrichien des années 70 (j'en ai oublié le titre), de Titus Leber, sur Schubert représenté par un petit garçon.

J'aimerais montrer mon film *Jeanne, aujourd'hui* (65', 2011) pour pouvoir confronter l'avis d'un Critique à l'opinion des autres. Il ne sut pas redire tout bas, rumeur, (comme il pensa tout haut après une projection intime à Chaillot : « Je retrouve toute l'émotion que j'ai eue ici même, lorsque je vis pour la 1^{re} fois la *Jeanne* de Dreyer. » Je le crois jusqu'ici...

Ndr : Schubert (titre original: Fremd bin ich eingezogen) est un film de Titus Leber (1978, Autriche, 75 min.)

Tom Hurwitz Directeur de la photographie

The Young Fighter

Si je devais choisir l'un des films de mon père comme « film invisible », je choisirais *The Young Fighter* (1953). Bien qu'il ait été diffusé à la télévision aux Etats-Unis en 1953 dans le cadre de l'émission *Omnibus*, on ne sait pratiquement pas à quel point ce film a fait école. Il fut le premier à utiliser un équipement portatif de son synchrone afin de filmer la vraie vie, la parole documentaire. À ce titre, ce fut le premier film de « cinéma vérité », et de surcroît un très bon court-métrage dans son genre. Plusieurs années plus tard, il a contribué à persuader l'équipe de Robert Drew chez Time-Life Films que des films d'une puissance unique pouvaient être produits grâce à cette technique ; il a également influencé le travail d'ingénierie de Leacock et Pennebaker dans leur élaboration des premières caméras légères, silencieuses et capables d'enregistrer le son synchrone. Il a fallu des années pour que les réalisateurs et les monteurs apprennent à monter des rushes de « cinéma direct » avec le talent et la fluidité que Leo avait atteintes dans *The Young Fighter*.

Traduit de l'anglais par Olivia Cooper Hadjian et Aurélia Georges

The Young Fighter est projeté le samedi 26 mars à 21h en Cinéma 2. cf. p. 78

Martin Koerber

Conservateur, Cinémathèque de Berlin

Dialogue with a Woman Departed

Mon « film invisible » est *Dialogue with a Woman Departed* (1980) de Leo Hurwitz. Quand ce film a été projeté en Allemagne en 1980, il m'a profondément ému et j'ai eu la chance de pouvoir en parler avec Leo Hurwitz, venu en personne le présenter. Je ne partageais pas nécessairement tout ce qui était dit dans le film et pensais que certaines opinions politiques de son auteur étaient discutables, ou plutôt qu'il menait des « batailles d'un autre temps », mais ce film m'a aussi enthousiasmé pour plusieurs raisons. C'était un message de « l'autre Amérique », celle que nous aimions depuis toujours mais qui pouvait si rarement faire entendre sa voix. Un *tour de force* esthétique qui conjugait des images documentaires et des sons de plusieurs époques et d'une multitude de sources. Fait d'images poétiques empruntées à la nature comme

au paysage urbain de New York, le film racontait la vie de son auteur et l'histoire de son œuvre, tout en évoquant quelqu'un d'autre, Peggy Lawson, la femme de Leo (sa collaboratrice sur de nombreux films), avec ses mots à elle – et peut-être même sa propre voix. Le film est à la fois une histoire du XX^e siècle et de ses combats politiques et le tendre souvenir d'une relation qui englobait tout : le Travail, la Vie et l'Amour, vécus, ressentis et remémorés, pas forcément toujours dans cet ordre. Ce film a disparu des circuits de distribution et je n'ai pas connaissance de son éventuelle conservation dans des archives, ni de l'endroit où peut se trouver le négatif etc. Toutes les copies disponibles lors de la sortie ont sans doute disparu après avoir servi pendant de longues années — ou si elles existent encore physiquement, elles traînent probablement au fond d'un placard et ont viré au rose. Tourné en 16mm, ce film est particulièrement vulnérable puisque c'est désormais un « format obsolète » dans la plupart des lieux qui projettent encore de la pellicule. J'adorerais le revoir, et j'adorerais qu'on me dise que le film est hors de danger, le négatif original et le son conservés dans de bonnes conditions, que des copies en bon état peuvent être louées, ou même qu'il en existe une bonne version HD numérisée... qui sait ?

Tom Hurwitz, le fils de Leo, qui est lui-même réalisateur et vit probablement à New York en sait sans doute plus. On peut peut-être retrouver sa trace.

Si possible, ne nous contentons pas d'un chapitre du catalogue, mais, S'IL VOUS PLAÎT, programmez autant de ces films invisibles que faire se peut — sinon ils resteront invisibles, peut-être pour toujours !

Traduit de l'anglais par Muriel Carpentier

Dialogue with a Woman Departed
est projeté le jeudi 31 mars à 19h en Cinéma 2,
en présence de Tom Hurwitz. cf. p. 79

Birgit Kohler Co-directrice de l'Arsenal - Institut für
Film und Videokunst, Berlin

Nausicaa

Nausicaa, Agnès Varda, France, 1970, 90 min, couleur

Synopsis : une histoire d'amour entre une étudiante française et un intellectuel grec. Rencontre, conversation, première nuit d'amour pour elle, nuit unique pour les deux. Tout au long du récit, des parenthèses sous

forme de témoignages, d'interviews, de confidences d'intellectuels et d'artistes résidant à Paris ou de réfugiés politiques récents authentifient la fiction et lui fournissent son contexte historique (in *Varda par Agnès*). Dans la filmographie d'Agnès Varda, *Nausicaa* se positionne entre *Lions Love* (1969) et *Daguerréotypes* (1974/75), mais le film, jamais projeté, est invisible depuis 40 ans. Seul un court extrait en a été récemment inséré par Varda dans *Les Plages d'Agnès* (2008), redonnant ainsi à ce film une existence officielle dans son œuvre : on y voit Gérard Depardieu tout jeune, en hippie barbu avec un chapeau, se disputant avec une étudiante à qui il a piqué un volume d'art. Un extrait qui ne révèle rien de la controverse politique autour du film et suscite l'envie d'en voir davantage.

Nausicaa est une commande de l'ORTF de 1970. Le scénario de cette « fiction documentaire » est basé sur des conversations avec des exilés grecs vivant en France. Le film doit sa musique à Mikis Theodorakis. Les ministères français des Affaires étrangères et de l'Économie ont interdit la diffusion du film, à cause de la critique faite à la dictature des colonels en Grèce (notamment les témoignages des victimes de torture), afin de préserver les relations commerciales. Depuis, *Nausicaa* est comme un vide qu'on essaie de combler provisoirement par la connaissance de l'œuvre de Varda et quelques informations éparpillées. Le titre fait référence à la mythologie grecque, et pourtant le rapport entre *Nausicaa*, la jeune fille qui trouve le naufragé Ulysse nu sur une plage, et le film de Varda *Ulysse* (1982) est plutôt improbable. En revanche, les éléments autobiographiques sont évidents : le personnage principal s'appelle Agnès, étudie à l'École du Louvre et a un père grec. Probablement Varda entretient-elle dans *Nausicaa* un rapport à ses origines plein d'autodérision et anti-nostalgique comme dans *Oncle Yanco* (1967) et *Les Plages d'Agnès* (2008) ?

En considérant le positionnement politique de Varda dans *Salut les Cubains* (1963), *Black Panthers* (1968) et ses films féministes comme *Lune chante, l'autre pas* (1976), on peut imaginer son approche critique de la dictature militaire en Grèce dans *Nausicaa*. Pour autant cela ne fait certainement pas de *Nausicaa* un pamphlet politique mais, comme dans tous ses films, une liaison créative entre éléments documentaires et fictifs – à la Varda : subjective, pleine d'humour et intrépide.

En effet, la subversion de la polarité entre mise en scène et réalité est un principe fondamental de son œuvre. Grâce à son obstination artistique, il ne serait pas étonnant que *Nausicaa* renferme des surprises insoupçonnées. Si seulement on pouvait s'en assurer !

Traduit de l'allemand par Bianca Mitteregger

André S. Labarthe Cinéaste

Cher Cinéma du réel,

Vous pensez bien que je ne vais pas me pencher, m'épancher sur mes états d'âme à propos d'un film entr'aperçu un jour de chance puis définitivement disparu de mon horizon. Pendant un instant il aura été le plus beau film du monde et cela me suffit. Invisible ? Non : à jamais surexposé. Mais j'imagine que je ne réponds pas à votre enquête. Alors voilà. Il y a quelques années, pour recenser les films invisibles, c'est-à-dire interdits à toute circulation, il fallait d'abord s'adresser à la Censure. Aujourd'hui, la censure a disparu (enfin, elle s'est elle-même rendue invisible) mais il y a d'autres lieux où l'invisibilité se fabrique. Le plus connu en France, s'appelle l'Institut National de l'Audiovisuel. Confiez un film à l'INA, et, en effet, vous aurez de grandes chances de ne plus le revoir. Les exemples ne manquent pas.

Enfin pourquoi ne pas reconnaître – en hommage à Edgar Poe – que ces films invisibles tellement recherchés sont là sous nos yeux, partout et à chaque instant disponibles. Ils portent des noms célèbres : *L'Age d'Or*, *La Règle du jeu*, *La Passion de Jeanne d'Arc*... Alors montrer des films invisibles, cela ne devrait-il pas consister à les montrer autrement ? Vous le savez bien : ces films qui hantent salles et histoires du cinéma, en vérité ils ne sont pas vus.

Amicalement.

André S. Labarthe

Andrew Lampert Conservateur à l'Anthology Film Archives

144

The Sweet Smell of Sex

En tant qu'archiviste, j'ai passé beaucoup de temps à fouiller dans des boîtes, à exhumer des bobines perdues dans les rayons de l'*Anthology Film Archives*. Il m'arrive souvent d'être contacté par des personnes ingénues qui retrouvent des films et ne savent pas quoi en faire. Je suis sans cesse amené à me souvenir qu'un nombre incalculable de films essentiels et de mystères restent à découvrir, que des boîtes croupissent dans des placards, des hangars et des brocantes. Quelque part dans cet océan de films perdus se trouve *The Sweet Smell of Sex* (1965, 72 min.), réalisé par Robert Downey Sr. – lequel, au passage, ne se sent pas particulièrement concerné par le sort de cet étrange film d'exploitation réalisé à la va-vite.

145



Il s'agissait d'une commande qu'il avait acceptée pour payer les frais d'hôpital de la naissance de son fils, Iron Man. Downey s'était déjà fait un nom sur la scène émergente du cinéma indépendant new-yorkais grâce à un court-métrage de jeunesse, *Balls Bluff*, puis au moyen-métrage *Babo 73*, dans lequel apparaissait la future superstar warholienne Taylor Mead.

Ceci dit, cette notoriété dans le milieu du cinéma underground était loin de suffire à payer les factures et Downey avait désespérément besoin d'un contrat. Par chance (ou pas), le scénariste et producteur Barnard L. Sackett se manifesta avec un scénario racontant l'histoire de Bebe, « une fille prétentieuse du fin fond de l'Indiana »

qui arrive dans un New York miteux et sordide, et subit les agressions sexuelles de toute une série de pervers locaux. Les supports publicitaires et communiqués de presse retrouvés dans le dossier de Downey à l'*Anthology Film Archives* affirment que le film « vous emmène un pas au-delà de la réalité » et « torture votre esprit ».

D'autres documents et lettres attestent que le film fut projeté à la *Film-makers' Cinematheque* dirigée par Jonas Mekas. Il y a quelques années, j'ai eu le grand plaisir de travailler à la conservation de *Babo 73* et des autres comédies des années soixante de Downey, *Chafed Elbows* et *No More Excuses* ; mon désir de retrouver ce film en particulier est donc peut-être avant tout celui d'un collectionneur.

Est-ce que je pense que ce film, renié par son auteur, est un bon film ? À ceci je réponds : est-ce qu'un film outrancier, réalisé sans argent et sans prétentions intellectuelles, parlant « de gens qui s'acharnent à toucher le fond », peut être décevant ?

Si ce film demeurait introuvable, alors mon deuxième souhait serait d'exhumer la seconde bobine de l'autre chef d'œuvre (potentiel) perdu de Downey, *Two Tons of Turquoise to Taos Tonight*. Par la suite, ce film a été remonté, rebaptisé, et plus ou moins vu sous le titre *Moment to Moment*, mais la folie hilarante et la merveilleuse incohérence de la première bobine, récemment redécouverte, nous engage à attendre beaucoup du montage initial.

Traduit de l'anglais par
Olivia Cooper Hadjian et Aurélia Georges

Eric Le Roy Chef du service Accès, valorisation et enrichissement des collections, Vice-Président de la FIAF, Archives françaises du film-CNC

La Tartine de cacao

On doit à Bernard Chardère, dans les premiers numéros de *Positif* en 1953, d'avoir consacré une longue étude fondamentale signée Paul-Louis Thirard sur Maurice Burnan, cinéaste inclassable, indépendant, original et mystérieux. L'histoire de ses films et la perte de ses copies font de son œuvre un vrai mythe et tout cinéophile sérieux rêve de découvrir son chef d'œuvre, *La Tartine de cacao*, réalisé en 1926 avec la collaboration de Léonce-Henry Burel, Forster, interprété par Gaby Morlay, Georges Charensol et Duhamel.

Dans les années soixante, Bernard Martinand, qui programmait entre autres au *Mac Mahon*, fréquente à la même époque la *Cinémathèque française* rue d'Ulm. C'est alors que Bertrand Tavernier découvre avec émotion au Studio Obligado une version raccourcie de *La Tartine de cacao* de Maurice Burnan, présentée en complément de programme de *L'Île des péchés oubliés* d'Edgar G. Ulmer dans une copie 16 mm devenue introuvable. Plus tard, lorsque Dominique Paini devient, au début des années 1990, le directeur de la Cinémathèque française, il nomme Martinand directeur des collections films en le chargeant tout particulièrement de retrouver les films de Maurice Burnan, auquel il avait lui-même consacré une plaquette éditée à compte d'auteur en mai 1968, intitulée *À la recherche d'un cinéaste d'avant-garde méconnu, Maurice Burnan* en qui il voyait un précurseur des travaux de Jean-Marie Straub. Les recherches de Bernard Martinand n'ont hélas pas abouti : rien de présentable dans les festivals comme Bologne, et même sur le plan de l'édition, le livre que venait de terminer Michel Mardore avant sa disparition brutale ne trouve pas d'éditeur. Récemment encore, Edouard Waintrop a pu avoir une excellente discussion sur Maurice Burnan, qu'Albert Bolduc lui a fait connaître il y a des années.

La Tartine de cacao (1926), invisible depuis 1960, retrouvera-t-elle un jour un écran ?

Boris Lehman Cinéaste

Des films perdus, invisibles, oubliés, il y en a tant.

Je rêve de voir un jour la version intégrale des *Rapaces* d'Eric von Stroheim, *La Mouette - A Woman of the Sea* de Joseph von Sternberg, *La Vie d'un acteur* de Mizoguchi. Le dernier film réalisé par Albert Lamorisse en Iran (*Le Vent des amoureux*). Lamorisse est mort dans son hélicoptère pendant le tournage.

J'ai perdu personnellement une centaine de films, en une quarantaine de déménagements notamment, mais aussi dans des studios, des laboratoires, des ministères et des cinémathèques qui les ont jetés ou abandonnés. On finit par penser qu'ils n'ont jamais existé.

Mais on peut aussi penser que s'ils n'étaient pas assez bons pour résister au temps, c'est que ça devait arriver et c'est très bien ainsi.

Bien entendu, j'ai un petit battement de cœur quand je repense aux deux films tournés avec John Cage (*3 minutes de silence*) à Liège et à Montréal, celui commencé avec Joseph Morder (*Les Aventures de Joseph*). *Les Mangeurs de Grotte*, tourné dans les grottes de Han, était magnifique – je me souviens d'un vieux type assis tenant un pain dans les mains, de chevaux endormis, mais surtout de la course du soleil couchant, que j'avais filmée image par image avec ma Bolex, qui suivait très exactement la descente du guide dans la grotte, tenant un flambeau à la main. *Les Pieds*, tourné à la fin des années 50, très court métrage improvisé en noir et blanc, sur un type obsédé par les chaussures, qu'il vole aux passantes dans la rue. A la fin, on le voyait tirer au bout d'une longue ficelle un nombre incroyable de chaussures.

Dans *Pourrir en Guyanne* de Thierry Zeno, tourné en super 8 dans le Lavandou, je jouais le rôle d'un chien. Dans *Via Bruxelles*, première version du film *Bruxelles Transit*, de Samy Szlingerbaum, je jouais le rôle principal auprès de mon amie de l'époque.

Il y avait aussi un film inspiré d'un poème d'Aragon, *Celui qui croyait au ciel...*

Mon ami Daniel De Valck a fait au début des années 90, dans le quartier africain de Bruxelles dénommé Matongué un film intitulé *Sango Nini*. Devant tirer une copie pour la télévision française, ne la voyant pas venir, il s'inquiète auprès du laboratoire, qui lui dit qu'on ne peut plus tirer de copie parce que le négatif a été jeté – par erreur. Il a été mis dans une mauvaise pile. C'est la faute de la femme de ménage portugaise, qui ne savait pas lire le français. Le laboratoire ne se sent aucunement responsable. Ce fut alors une véritable course pour rattraper les camions poubelles. Trop tard, les films étaient déjà tombés dans l'incinérateur. Le cinéma n'est jamais là où on l'attend.

Joachim Lepastier Critique de cinéma



Hollywood Tower, un (projet de) film de René Daalder (avec la collaboration de Rem Koolhaas) et Russ Meyer (1974).

«1974. La mort d'Hollywood, mais tel le phénix, c'est pour mieux se réinventer. Suite à leurs rachats par de riches-simes magnats du pétrole, les studios abandonnent les tournages en prises

de vues réelles sont abandonnées et les films sont produits par des bases de données et des ordinateurs qui peuvent faire rejouer à leur guise toutes les stars du passé. Ce nouvel Hollywood virtuel excite la curiosité de l'administration Nixon qui cherche à remettre en selle certaines vieilles gloires amies. La résistance s'organise sous la forme des derniers tournages «en chair et en os» sous la houlette de Russ Meyer, le dernier magnat d'un septième art réellement humaniste». En voilà un beau scénario méta sur la mort et la renaissance de cet éternel phénix, le cinéma. Cet *Hollywood Tower*, écrit donc il y a plus de 35 ans, synthétise le Hollywood des années 70 (la fiction paranoïaque y croise le porno libertaire) et anticipe celui des années 2000 (l'avènement du virtuel). Trop en avance sur son temps, resté au stade d'un scénario proposé, donc, à Russ Meyer, ce projet était principalement porté par René Daalder (pionnier des effets spéciaux digitaux dès le début des années 70), mais Rem Koolhaas (futur architecte démiurge et théoricien de la frénésie urbaine) y apporta aussi son concours. Ce fantasme de film peut se voir comme l'aboutissement de la longue amitié libertaire entre Daalder et Koolhaas, amitié qui trouvait sa source au sein du groupe 1,2,3..., collectif démocratique et anti-auteuriste (au sein duquel gravitaient également Jan De Bont et de futurs noms du design) ayant lâché une poignée de films potaches et vaguement situationnistes dans la sage Hollande de la fin des années 60. Dommage que le début de leur aventure américaine n'ait pu concrétiser ce scénario et se soit limité à une brève rencontre avec leur idole Russ Meyer (placé sur l'échelle des valeurs du groupe à égalité avec Fassbinder) qui ne se sentait pas les épaules pour un tel film, malgré des contacts pris également avec Tippi Hedren et Chet Baker pour la musique. Restons longtemps à fantasmer sur ce beau chant du cygne d'un groupe cinématographique totalement inconnu mais dont on ne peut saluer que les géniales intuitions. Car enfin, un récit qui prophétise, avec au moins vingt ans d'avance, *Second Life* (version glamour qui plus est), la relecture des mythes et de l'histoire

secrète des USA «à la James Ellroy», les frères Wachowski et le cinéma en motion capture, on ne doit pas en trouver beaucoup dans les tiroirs! Sources : Interview de Rem Koolhaas dans le *Spiegel*, 27 mars 2006 «Le film à l'envers, les années 60 de Rem Koolhaas», article de Bart Loosma, revue *Le visiteur*, automne 2001.

Jacques Lourcelles Historien du cinéma

L'un des films que je recherche le plus est *Magie moderne* de Dimitri Buchowetzki. Voici les renseignements que donne sur ce film Raymond Chirac dans son *Catalogue des films français de long métrage 1929 - 1939 : Magie moderne*

1931. **Réal.** Dimitri Buchowetzki. **Prod.** Films Paramount. **Sc. et dial.** Michel Duran, d'après la pièce de Howard Irving Young. 65 **Int.** Fanny Clair, Madeleine Guitty, Lucien Gallas, Raymond Cécaldi, Pierre Piérade, Sunshine Woodward, Gaston Jacquet.

Sujet Un jeune inventeur, sur le point d'achever un appareil de télévision, cherche un commanditaire. La fille de sa concierge le présente à son patron, un financier malhonnête qui tente de s'approprier l'invention. Mais sa machination est déjouée et en même temps que la fortune, le jeune homme trouve l'amour.

Notes Autre titre **Télévision**. Les séquences en couleur sur les expériences de télévision (procédé Technicolor), tirées de la version américaine (?) furent montées dans toutes les versions européennes.

Raisons pour lesquelles je souhaite le voir :

- 1) Je souhaite voir *tous* les films français des années trente.
- 2) Pour l'originalité du sujet. C'est sans doute l'un des tout premiers films à prendre pour sujet la télévision sous forme de fiction. Peut-être (?) y a-t-il même dans ce film un aspect documentaire, si minime soit-il.
- 3) Parce que Buchowetzki (1895-1932) est un cinéaste talentueux et excentrique (il circule sur lui plusieurs anecdotes hilarantes que je n'ai pas le temps de raconter ici).
- 4) Parce que c'est le film des années trente qui a donné lieu au plus grand nombre de versions étrangères (entre 5 et 9). On devrait bien en retrouver une quelque part.

Marcel Lozinski Cinéaste

A la recherche d'un film perdu

Varsovie, 1983. L'hiver de l'Etat de siège. Une ambiance sombre, dans les rues des tanks, des soldats avec des mitraillettes. Personne n'achète les journaux officiels. Les gens les boycottent. En revanche, la presse clandestine vit des jours de gloire. Avec mon ami opérateur, Jacek Petrycki, on tourne en cachette, évitant la milice, un film publicitaire pour l'une des maisons d'édition clandestine, CDN (en français : *A suivre*) pour l'envoyer à la Foire Internationale du Livre de Francfort.

Le film : plusieurs kiosques devant lesquels personne ne s'arrête.

Les vendeurs déposent des invendus devant leur kiosque. De nombreux camions ramassent ces piles de journaux. Ils les transportent hors de la ville et les déchargent dans un énorme champ envahi à l'infini de centaines de milliers de journaux à recycler. Des dizaines de corbeaux survolent ce champ.

La caméra suit des oiseaux montant dans le ciel et descend dans un grenier. Elle traverse plusieurs couloirs vers une porte fermée. Au fur et à mesure qu'elle s'en approche, on entend de plus en plus fort un drôle de bruit : touc touc, touc touc. La caméra franchit la porte et on voit, de dos, un homme qui tourne la manivelle d'une petite imprimerie.

La caméra se rapproche du tract qui sort de la machine.

On lit le texte écrit en français, en allemand et en anglais : IMPRIMEZ CHEZ NOUS ! ICI, PAS D'INVENDUS.

Le film tourné en 16mm inversible, avec un son parfaitement élaboré clandestinement par nos amis du Studio des Films Documentaires, fut envoyé par le réseau diplomatique à Francfort. Il a été diffusé là-bas et nous avons eu de très bons échos.

Mais le film a disparu. Nous avons beaucoup cherché. Sans succès. Quiconque aurait des informations à ce sujet est prié de me contacter. Forte récompense.

Tim Lucas Critique de cinéma, rédacteur en chef de la revue *Video Watchdog*

One in Twenty Thousand

Nous vivons aujourd'hui dans un monde où trop de choses nous sont facilement accessibles. Nos sens sont engorgés. Pendant ces quarante dernières années, j'ai ardemment désiré revoir le film de George Franju *Thomas l'imposteur*, que j'avais vu une fois lors d'une projection universi-

taire – à la suite de quoi le film semblait avoir disparu de la surface de la terre. Cette année, j'en ai finalement trouvé une copie... Plusieurs mois se sont écoulés, mais je n'ai toujours pas pris la peine de le regarder – le posséder semble me suffire. Si une copie du film perdu de Lon Chaney, *London After Midnight*, tombait entre mes mains, il pourrait bien se passer des jours ou des semaines avant que je ne le regarde. Au lieu de quoi, que ferais-je ? Je partirais intensément à la recherche d'un autre objet à posséder et à délaissier.

Cependant, au cours de ma vie, il y a un film que j'ai vu dont personne ne semble connaître l'existence. Il s'agit d'un court métrage intitulé *One in Twenty Thousand*, avec Richard Boone. Je l'ai vu en cours de biologie, en sixième, il s'agissait donc d'une copie 16mm de location. Au vu de mon souvenir de l'aspect de Boone dans le film, je dirais qu'il fut réalisé à la fin des années soixante. Dans le film, Boone jouait son propre rôle, celui d'un homme que sa dépendance au tabac mène à un cancer du poumon, et qui se voit contraint à l'ablation d'un poumon malade. On y trouvait des images très crues de la véritable opération du poumon, noirci par le goudron, de Boone. Je me souviens que notre prof avait prévenu la classe qu'une telle scène figurait dans le film, que c'était même la raison d'être du film et qu'il excusait d'avance ceux dont l'estomac ne supporterait pas les images. Je suis resté, j'ai regardé, et c'est resté gravé dans ma mémoire. Non seulement l'image de l'ouverture de la poitrine de Boone, des deux moitiés de son torse écartées, de sa cage thoracique repliée, mais aussi le jeu de Boone dans les autres scènes, dramatiques malgré leur nature documentaire. Bien des années plus tard, j'ai été étonné d'apprendre que l'acteur n'était pas mort de son cancer du poumon, mais d'une pneumonie survenue alors qu'il luttait contre un cancer de la gorge.

En quarante ans, je n'ai trouvé qu'une seule référence écrite à ce film : un article sur le net intitulé « Alcool, drogues et éthique » par Don Lutz, auteur de *The Weaning of America*¹. Il écrit : « Il y a environ trente ans, j'ai été ému aux larmes par un film d'une demi-heure réalisé par l'acteur Richard Boone. Boone était un fumeur invétéré, souffrant d'un très grave cancer du poumon. Il jouait son propre rôle dans le film, dont le but était de montrer la douleur et la souffrance causées par une dépendance à la nicotine. Le film a apparemment été diffusé une seule fois, un dimanche matin de bonne heure. Peu de gens ont vu cette histoire déchirante ; elle n'eut pas d'effet notable sur les bénéfices de l'industrie. »

Traduit de l'anglais par Olivia Cooper Hadjian et Aurélia Georges

1 « Le Sevrage de l'Amérique », non publié en France, *ndr*.

Frédéric Maire Directeur de la Cinémathèque suisse

Portovero

Portovero de Daniel Schmid (2006), Scénario Barry Gifford, avec Eduardo Noriega, Stephen Moyer, Marisa Paredes et Catherine Walker Septembre 2005. Je viens d'arriver à San Sebastián pour le Festival. Sur les marches du Grand Hôtel Maria Cristina, je croise le réalisateur suisse Daniel Schmid, en compagnie de son scénariste, le romancier américain Barry Gifford, auteur entre autres de la série de polars et du scénario de *Sailor et Lula*.

Tout sourire, de son inimitable voix rauque rappelant son premier cancer, il me félicite chaleureusement pour ma nomination à la direction du Festival de Locarno et, quand je lui demande ce qu'il fait là, il me raconte sa joie : il s'apprête à partir faire des repérages en Galice, du côté de Vigo, où il tournera une partie des séquences de son nouveau film qui s'intitule *Portovero* et raconte le déchirement d'un homme partagé entre deux femmes avec lesquelles il entretient une relation passionnelle et tortueuse. Debout sur les marches du bel hôtel 1900 de la cité basque, je vis comme un moment de grâce. Daniel Schmid et Barry Gifford décrivent, imaginent, précisent... Puis on se quitte en riant ; et en pensant se revoir bientôt, qui sait, sur la Piazza Grande de Locarno, dont Daniel était un habitué !

Le tournage commence le 5 décembre 2005. Il s'interrompt quelques jours après. Daniel Schmid est retombé malade. Il s'éteint finalement le 6 août 2006, au début du Festival de Locarno. Mon premier Festival. Mais sans lui.

Le 7 août, pour lui rendre hommage, nous présentons *Il Bacio di Tosca*, dont la toute première projection sur la Piazza Grande avait été sabordée à cause d'un problème de son. Mais de *Portovero*, rien, pas une image. Je n'ai jamais rien vu. Mais j'en garde juste le souvenir du sourire de Daniel. De sa joie – et de son désir toujours renouvelé – de faire du cinéma.

C'est presque surréaliste. Stupéfiant. Premier degré ou second degré, conscience ou inconscience ? Je ne sais. Daert, qui était sorti très marqué de la Guerre d'Algérie, ne voulait plus faire que des films qui réjouissent les gens. Après cet échec – une Bécassine au lendemain de mai 68, vous vous rendez compte ? – Daert vira sa cuti et passa au porno, pour lequel il était peu doué. Il coproduisit le remarquable premier film de Breillat, *Une vraie jeune fille*. *Capucine* fait un peu penser à l'admirable *Je vous ai toujours aimé* de Borzage.

J'aimerais aussi vous parler de *Feet of Clay* (*Le Tourbillon des âmes*, DeMille, 1924), perdu je ne sais pourquoi. Il avait pourtant bien marché : 904.383 £ de recettes pour un coût de 513.636,27 £.

Il y en a quelques secondes dans un film sur DeMille, mais c'était sur une K7 grande vitesse. Paraît qu'il y aurait une copie aux Antipodes, peut-être figure-t-elle parmi les 100 films récemment retrouvés là-bas. Le film se situe entre le stupéfiant *Triumph* et le chef d'œuvre de Cecil *The Golden Bed*. Tout porte à croire qu'il s'agit d'un grand film. Le sujet rappelle *Sorrows of Satan*, que Griffith piqua à DeMille. Le héros, Kerry, est un champion de natation, qui se fait bouffer la jambe par un requin en sauvant la vie de sa femme Amy, belle-sœur de Bertha, épouse d'un grand chirurgien, qui rafistolera la jambe de Kerry, condamné à rester un an au repos. Pour faire vivre le couple, à la suite du chômage forcé de Kerry, Amy devient modèle. Bertha, amoureuse de Kerry, rôde autour de leur logis. Traquée par son mari, elle se défenestre. Le jeune couple, réduit à la misère et marqué par le scandale de la liaison supposée, se suicide au gaz. Arguant de ce qu'il y a eu quiproquo, le couple, arrivé dans les limbes, obtient un sursis pour revenir sur terre (cf. *Liliom*). Stupéfiant ! Je crois que c'est l'une des quatre grandes pertes de l'histoire du cinéma, avec *The Great Love* de Griffith, *Le Patriote* de Lubitsch et *Lena Smith* de Sternberg.

148

Il Bacio di Tosca est projeté le dimanche 3 avril à 20h45 au MK2. cf. p. 122.

149

Carlos Muguero Programmateur et professeur en Esthétique du cinéma à l'Université de Navarre

Luc Moullet Loueur d'appartements, cinéaste

J'ai beaucoup aimé *Adorable Capucine*, premier film de Daniel Daert, que j'ai vu vers 1971, et qui est resté inédit. Le film est fondé sur un excès de guimauve, de bons sentiments, assez kitsch, de mièvrerie.

Les arbres de Dovjenko et de Jorge Oteiza

Le cinéma russe et soviétique recèle un grand continent invisible. Cette géographie a justifié, chez moi, des dizaines d'incursions dans l'œuvre de Rustam Khamdamov, Victor Sklovski, Vladimir Kobrin, Yuri Shiller ou dans les fonds du VGIK. Il est vrai que parfois, la question n'est pas tant celle de la visibilité sinon la façon mystérieuse avec laquelle ces films

surgissent quand on les a cherchés, poursuivis ou invoqués pendant si longtemps. *Mitchourine*, par exemple, n'est pas à proprement parler un film invisible, bien que le *Mitchourine* que j'ai vu en octobre 1998 fût marqué d'une « visibilité » impossible à réitérer. J'ai vu pour la première fois *Mitchourine* d'Alexandre Dovjenko un après-midi, fin octobre 1998, à La Havane. Le même jour, la télévision annonçait l'arrivée de l'ouragan Mitch à l'ouest de l'île. En sortant de la projection, le Malecon était coupé à la circulation par des vagues déferlant d'une mer en furie et le ciel annonçait une tempête terrible. Le visage le plus sauvage et obscur de la nature, comme il se manifesta cette nuit-là, se heurtait dans mon esprit avec les images du paysage bucolique des pommiers en fleur que je venais de voir au cinéma, avec l'Hortus Soviéticus de *Mitchourine*, avec les cartes postales édeniques de Dovjenko, ou avec la nature rationnelle et obéissante décrite dans le film. Projeté pendant la tempête Mitch, le *Mitchourine* de Dovjenko renvoyait d'une manière douloureuse, trop réelle, involontairement provocante – comme si l'ouragan était la réponse au film – la scission entre culture et nature qui parcourt souvent tout le cinéma russe. Des pommiers de Dovjenko je passe à un autre « arbre » : le cinéma que le sculpteur Jorge Oteiza n'a jamais filmé. Parmi les nombreux manuscrits inédits qui sont conservés dans les archives de l'artiste basque, il y a quelques courtes notes pour un film qu'il ne réalisa jamais (il ne réalisa d'ailleurs aucun film) et qui est intitulé *Documentaire de l'arbre*. Au début des années soixante du XXe siècle, le sculpteur imaginait ceci : « La caméra fait un tour autour d'un arbre, puis tête baissée en parcourt le tronc et commence à y grimper. La caméra représente ce que voit l'homme. Celui-ci se jette sur l'ombre et la prend dans les bras ». Le mouvement décrit dans cette note trouve un certain écho avec quelques bobines Super 8 filmées par le sculpteur, à mi-chemin entre la pirouette d'amateur et l'expérimentation « à la façon de Val del Omar » (pour citer l'artiste), qui fait ainsi référence à son ami José Val del Omar, le réalisateur de *Fuego en Castilla y Aguaspejo granadino*. Ces bobines de Super 8 étaient conservées dans les archives de la Fondation Oteiza à Alzuza (Navarre). Dans l'immense talent, souvent intuitif, de Jorge Oteiza, nous découvrons l'un des grands penseurs hétérodoxes de l'histoire du cinéma espagnol. Ses idées sur le vacillement de l'espace, l'expérience extatique de la contemplation et sur l'« écran-mur » n'ont jamais trouvé leur forme concrète dans un film. Bien qu'ayant abandonné la sculpture, Oteiza a sérieusement envisagé de porter ses idées au cinéma, il ne l'a jamais fait. Mais il semble chaque jour plus évident et nécessaire d'intégrer ce cinéaste sans film à l'histoire du cinéma espagnol le plus audacieux. Précisément pour son cinéma invisible.

Traduit de l'espagnol par Javier Packer-Comyn

Thomas Ordonneau Producteur et distributeur

Je pense à *Keep it for Yourself* de Claire Denis, film de commande réalisé pour une marque de voitures japonaises, tourné à New York, dans un noir et blanc de pellicule optique éclairé par Agnès Godard. Vincent Gallo surgit dans l'appartement désert dans lequel s'est réfugiée l'héroïne du film. Il est en fuite, c'est un voleur de voitures, et il va lemmener à l'extérieur, dans la ville, dans le monde, elle qui, étrangère aux lieux et seule, n'osait profiter de sa liberté. Le véhicule objet de la commande fait une très courte apparition dans mon souvenir. Le film est nimbé de brouillard également. Je me souviens d'un aspect factice, et aussi d'un souffle. La production exécutive de ce film de 40 minutes avait été faite par une société hollandaise dont la faillite a bloqué les droits jusqu'à ce jour.

Je pense aussi à *La Matiouette* d'André Téchiné, d'après le magnifique texte de Jacques Nolot, que celui-ci remettra en jeu dans son premier long métrage, *L'Arrière-Pays*, mais je ne crois pas qu'il soit si rare que ça... En tout cas pas disparu.

Je pense à *Young Soul Rebel*, réalisé par Isaac Julien, vu au cinéma en 1990, dont la bande-son m'accompagne encore. Une magnifique bande soul funk. Un film d'une grande justesse sur une génération anglaise en prise avec la réalité du conservatisme, mais en même temps prête à éclore. Jamais plus entendu parler du film jusqu'à ce que, en visite chez un ami producteur, je ne découvre des *post-it* marqués du logo titre du film. Un reste d'une impression promotionnelle réalisée 20 auparavant... Ecrire ce texte me fait me rendre compte qu'Isaac Julien a bien entendu continué de travailler, et qu'il a notamment réalisé un film sur Frantz Fanon... Il faut que je redécouvre cet auteur !

Et il y a bien sûr *Lettre à la prison*, le film de Marc Scialom, tourné avec ses économies il y a 40 ans, puis abandonné, faute de moyens, faute de soutien, faute de tout. L'association qui héberge Shellac à Marseille, Film Flamme, dont fait partie alors la fille de Marc, Chloé Scialom, exhume à l'occasion d'un déménagement les bobines d'un coffre oublié sous un lit, par dépit. Projection, stupéfaction, il y a une œuvre, et qui plus est marquée aujourd'hui par le temps car le positif découvert, seul élément restant du film, est un positif de travail qui a servi à monter le film à l'époque. Film flamme saura trouver les moyens financiers et humains pour restaurer le film à la cinémathèque de Bologne. Nous nous associons à eux pour faire connaître l'existence du film en le distribuant dans les salles de cinéma : au beau milieu des autres films de cette semaine-là, un oublié, endormi, revenu d'une parenthèse de plusieurs décennies nous envoie sa modernité, et une vérité inchangée sur l'exil, le sentiment d'étrangeté.

André Pâquet Conseiller en cinéma

Quelques titres de films qu'il faudrait remonter

Un programme composé des premiers pas du direct au Canada-Québec avec *Skidrow* (1956) de Alan King, *Corral* de Colin Low (1954) et *Paul Tomkowicz* (1954) de Roman Kroitor. Tous des films un peu oubliés dans les études, articles, débats, et autres « élucubrations » sur le cinéma direct. Surtout le film de King qui à Vancouver en 1956, soit au moment où Rogosin tournait à New-York *On The Bowery*, affichait un regard, une approche identique.

Et pourquoi pas justement y joindre *On The Bowery* de Lionel Rogosin ? Question d'y comparer une sorte d'air du temps, qui se retrouve dans plusieurs films fondateurs comme ceux du Free Cinema, voire le *Tire Die* (1956-58) de Fernando Birri !

J'ai aussi pensé à *David Holzman's Diary* (1967) de Jim McBride dont la séquence finale est une remise en question de la soit-disant vérité du Direct telle que formulée par Edgar Morin lui-même. Film trop rarement vu depuis quelques années.

Il y a aussi quelques films de l'œuvre exemplaire de Leo Hurwitz, un autre « oublié ».

Strange Victory (1947- 48) Leo Hurwitz

Dialogue with a Woman Departed (1972-80) Leo Hurwitz, très rarement vu de nos jours, et des films qui touchent des réalités qui sont malheureusement encore contemporaines !

Voilà quelques pistes.

Strange Victory est projeté le samedi 2 avril à 18h15 en Cinéma 2, en présence de Tom Hurwitz. cf. p. 80

Dialogue with a Woman Departed est projeté le jeudi 31 mars à 19h en Cinéma 2, en présence de Tom Hurwitz. cf. p. 79

mais la personne Melvil ne cesse de se dédoubler et de se métamorphoser devant la caméra, tour à tour fils, père, lui-même et un autre. Dans la première aventure, « Le Fils », il incarne un extraterrestre nu atterrissant dans une forêt (entre *Terminator*, *Predator* et *Tropical Malady*) et observant une famille dans une maison de campagne, avant de la rejoindre. Est-il une présence invisible, l'ange de la visitation, ou l'enfant prodige qui (se) fait du cinéma ? Dans la seconde histoire, « Le Recours », Melvil avec sa femme et sa fille en vacances est remplacé par un deuxième Melvil sans que personne ne remarque la substitution, dans la lignée d'un conte de Maupassant, de Poe ou des films de son mentor Raúl Ruiz. Dans « Le cinéma », Melvil entre deux prises d'un tournage de François Ozon tue le temps dans sa chambre d'hôtel, et l'hyperréalisme glisse insidieusement vers le cauchemar.

J'ai présenté *Melvil* en séance spéciale et unique à la Quinzaine des Réalisateurs en 2006 à Cannes, puis à Athènes la même année, avec son auteur. Deux projections seulement. Melvil Poupaud, dans un triple geste de dandysme, de pudeur et de modestie, n'a pas souhaité la diffusion commerciale et l'édition DVD de son unique long métrage.

C'est donc le secret le mieux gardé du cinéma français alternatif, et un des derniers films véritablement « underground ».

Tanguy Perron

Historien, chargé du patrimoine audiovisuel à Périphérie

Séance

Qu'il me soit permis de répondre ici en tant que programmateur un peu boulimique, proposant souvent des séances trop denses, à la curiosité multiple, avec néanmoins quelques thématiques récurrentes (et un peu plus de cinéastes favoris). Dans le cimetière des œuvres englouties où nous attendons des miracles et guettons des résurrections, nous avons tous nos Graal et marottes – et si nous savons que l'objet enfin trouvé peut décevoir nos attentes, il ne tarit pas nos désirs. Commençons par un maître maudit, Grémillon.

Une séance des films invisibles commencerait par *La Vie des travailleurs italiens en France*, un des nombreux documentaires, souvent institutionnels, réalisés par l'auteur de *Remorques* (1941) durant les années vingt. Nous ne savons strictement rien (si ce n'est qu'il est de 1926 et qu'il mesurerait 2200m) de *La Vie des travailleurs italiens en France*, mais c'est un Grémillon et, vous aurez noté le titre, une belle promesse de

Olivier Père Directeur du Festival del Film Locarno

Melvil

Melvil (2006) est à la fois la conclusion d'un travail entrepris par le comédien Melvil Poupaud dès l'enfance, et aussi une ouverture vers une matière cinématographique et poétique beaucoup plus complexe, mêlant le fantastique et le quotidien, le romanesque et l'intime, avec une profusion d'images et d'idées saisissantes. Cet autoportrait en forme de retable, miroir à trois faces, est un film à la première personne,

contenu réaliste, voire ethnographique. Suivrait *Tour au large* (aussi de 1926) dont nous savons à peine plus – il en subsiste cependant de rares photos et photogrammes (comme les images d'un thonier au large de l'île de Groix). *Tour au large*, qui inaugure la belle veine maritime (largement bretonne) de Grémillon, est réalisé peu de temps avant *Gardiens de phare* (1929), un chef-d'œuvre, et *Dainah la métisse* (1931), remonté par les producteurs et désavoué par Grémillon – mais la version mutilée reste une œuvre troublante, où se mêlent l'érotisme des corps et des machines, la mer et la lutte des classes. (Ce n'est pas parce que nous ne pouvons pas apprécier la version longue de *La Vengeance aux deux visages* (1960), de et avec Marlon Brando, que nous n'aimons pas sa version écourtée).

Mais je finirai cette séance – peut-être qu'elle est déjà finie, que le projectionniste agacé a déjà coupé le micro et que les derniers spectateurs se sont enfuis – par un appel ou une prière, en ne sachant si cela relève d'une promesse d'alcoolique, d'un vœu pieux ou d'un premier pas. Un jour, nous retrouverons en son entier le plan-séquence tourné par Bruno Muel de la prise de parole de Suzanne dans *Classe de lutte* (1968) – le pendant de celle de Jocelyne dans *La Reprise du travail aux usines Wonder* (1968). Un jour, nous retrouverons le sketch que Ruy Guerra et Bruno Muel ont tourné pour *Loin du Viêt-Nam* (1967) mais que Chris Marker n'a pas retenu au montage. Un jour, nous retrouvons *Transmission d'expérience ouvrière* (1973) de René Vautier, lettre cinématographique et conseils politiques que des ouvriers des Forges d'Hennebont adressent aux ouvriers de Lip. Oui – sinon, on vous les racontera.

Jérôme Prieur Cinéaste et écrivain

Ich bin Wanda

de Katja Raganelli et Konrad Winckler (1991, Allemagne, 61 min.)

Voici pour moi un film vraiment invisible, inexplicablement invisible. S'il a été diffusé par la Sept autrefois, depuis rien, silence, impossible de le voir en France (même Isabelle Huppert ne l'a pas fait figurer dans la réédition à laquelle elle tenait tant de *Wanda*).

Je ne m'en souviens plus, je ne sais même plus si je l'ai déjà vu, mais il en existe au moins une copie quelque part en Allemagne.

Et Barbara Loden y est, dedans, comme dans le lit de la Belle au bois dormant.

Pourtant on la voit dans ce documentaire allemand (merci à ses deux auteurs), on l'entend, elle parle, elle nous dit: « Je suis Barbara Loden ».

Il est temps d'entendre sa voix et de retrouver son visage.

Il est temps de l'écouter nous dire comment elle a pu réaliser ce long métrage aux couleurs saturées comme du super 8, avec l'énergie du désespoir, en quatrième vitesse.

Il est temps que Barbara Loden, disparue prématurément, réalisatrice d'un météorite de l'histoire du cinéma américain indépendant, revienne vers nous comme son héroïne qui avance en habit blanc et chevelure de bigoudis sur les terrils de poudre noire, comme la poésie au milieu du réalisme le plus brûlant.

Jonathan Rosenbaum Critique de cinéma

Lost and Found

Pour ne rien vous cacher, je dois avant tout préciser que Françoise Romand est une bonne amie à moi depuis deux décennies. Mais je m'empresse d'ajouter qu'elle est devenue une amie en raison de mon enthousiasme immodéré pour *Mix-Up* (1986), son premier film – l'un des documentaires les plus étranges, mais aussi les plus forts que je connaisse.

Film tourné en seulement douze jours, mais relatant une histoire vraie aux strates multiples s'étalant sur près d'un demi-siècle, *Mix-Up* raconte et explore ce qui s'est passé après que deux femmes anglaises de la classe moyenne, Margaret Wheeler et Blanche Rylatt, ont mis au monde deux filles en novembre 1936 dans une clinique de Nottingham, et que les bébés ont été échangés par inadvertance. Cela à cause d'une erreur de classement qui ne fut confirmée que 21 ans plus tard, années pendant lesquelles Wheeler avait persévéré dans l'exploration de ses désagréables soupçons, restant toujours en contact avec les Rylatt. Entretemps, bien sûr, Peggy et Valerie avaient grandi avec leurs fausses mères, Blanche et Margaret respectivement.

En revoyant *Mix-Up* récemment, et en découvrant que le film n'a fait que s'amplifier et se bonifier avec le temps, je continue à me demander pourquoi il n'est pas plus connu. Les films de Romand, décrits dans une auto-interview, sont assez différents les uns des autres (et son film autobiographique *Thème Je*, qu'elle appelle *The Camera I* en anglais, est encore plus radical et transgressif que *Mix-Up*) ce qui la rend difficile à saisir en tant qu'auteure.

Mais le plus grand obstacle est peut-être que son chef d'œuvre présente un véritable défi dans sa façon de rendre l'art et la vie indissociables l'un de l'autre : Romand y fait fusionner choix artistiques et initiatives éthiques, et nous met au défi de faire de même en la suivant. La rivalité implicite entre les deux mères, leur culture et leur vision du monde respective, transparait partout. Mais le génie de la cinéaste tient en partie à ce qu'elle réussit à faire participer la famille entière au jeu de rôle sérieux que constitue la production du film, jeu auquel le spectateur est lui aussi forcé de participer. Ceci fait de son art à la fois une aventure imprévisible et périlleuse, et un processus de guérison inhabituel, pour les personnes filmées aussi bien que pour nous. La devise pleine d'espoir qui clôt le film - « Nous sommes faits pour vivre ensemble » - peut paraître un peu optimiste, mais le film lui-même n'est rien d'autre qu'une démonstration à plusieurs facettes de cette thèse.

Traduit de l'anglais par Olivia Cooper Hadjian et Aurélia Georges

Federico Rossin Critique et programmeur

Mon invisible

Mon film invisible est *Mueda, mémoire et massacre (Mueda, Memória e Massacre)* de Ruy Guerra (1979). J'ai découvert ce film grâce à un ami, un grand cinéaste, John Gianvito. Il m'en a parlé comme d'un chef d'œuvre perdu du cinéma, comme d'un film essentiel dont on a perdu la trace. J'ai lu ensuite comment Guerra, né au Mozambique avant d'émigrer au Brésil, retourne dans son pays natal pour tourner le premier long métrage jamais réalisé là-bas. Il choisit un épisode terrible, le massacre de Mueda le 16 juin 1960, au cours duquel l'armée coloniale portugaise extermina plus de 600 personnes qui réclamaient la fin des travaux forcés. Guerra fait un film foncièrement radical qui entrelace vertigineusement reconstitution, fiction et documentaire et associe les survivants du massacre et les nouveaux habitants de Mueda à sa réalisation. J'ai cherché partout une copie DVD de *Mueda* et contacté des collectionneurs sur tous les continents sans jamais parvenir à en voir ne serait-ce qu'une séquence : c'est comme si, par la force des mots de John, ce film était planté dans mon cœur comme une épine. Je voudrais pouvoir en finir avec cette douleur – qui tient moins de la boulimie cinéphilique que de la colère politique – en le voyant enfin pendant le festival.

Traduit de l'italien par Muriel Carpentier

Barbet Schroeder Cinéaste

Une partie de plaisir

Je pense à *Une partie de plaisir* de Claude Chabrol et Paul Géauff. Après *Les Bonnes femmes* leur deuxième collaboration totale.

Je crois qu'il s'agit d'une question de droits.

Ce film est une expérience limitée puisque Géauff a écrit sous forme de fiction à peine déformée la réalité de ses relations avec sa femme.

Chabrol a eu le culot de les faire jouer tous deux leur propre rôle ou presque.

Un film terrible et douloureux qui est tout à fait à part dans l'œuvre de Chabrol et que j'aimerais beaucoup revoir.

Il est si proche dans le temps et si lointain, si inaccessible déjà.

Martin Scorsese Cinéaste

Les Rapaces (*Greed*), 1924, d'Erich von Stroheim

Cette adaptation du roman épique de Frank Norris sur la soif d'or destructrice de trois individus ordinaires reste un grand film, même dans sa version sévèrement tronquée. Mais Stroheim entendait en faire tout autre chose : une grande fresque réaliste qui dépendrait tout un style de vie, ainsi que les rêves et les ambitions de ceux qui le vivent. Irving Thalberg, le jeune producteur en chef de la MGM ne voyait pas les choses du même oeil (contre toute attente, Stroheim travailla pour Thalberg un an plus tard sur un film beaucoup moins ambitieux, son remake de *La Veuve Joyeuse (The Merry Widow)*). Il existe aujourd'hui une version des *Rapaces* dans laquelle on a remplacé les séquences manquantes par des images fixes, version intéressante mais en fin de compte insatisfaisante : on passe son temps à imaginer ce que le film *aurait dû être*.

The Elusive Pimpernel, 1950, de Michael Powell & Emeric Pressburger

Alexander Korda, l'un des quelques hommes qui contribuèrent à créer une industrie du film au Royaume-Uni, demanda à Powell et Pressburger de faire un remake en Technicolor du *Mouron rouge (The Scarlet Pimpernel)*, l'histoire d'un aristocrate britannique qui opère incognito à Paris pendant la Terreur. Les « Archers » (le nom de leur maison de production, *ndt*) imaginèrent leur propre version de l'histoire, totalement fantaisiste, avec des numéros musicaux, des sous-entendus au second

degré et des effets visuels hyperboliques. Samuel Goldwyn, qui était en affaire, avec Korda, détesta le film et ordonna de sérieuses coupes, intermèdes musicaux compris. Le film sortit aux Etats-Unis dans quelques copies *noir et blanc* ! Je l'ai vu en couleur sur la 42^e rue, et ce souvenir est ancré en moi. Michael pensait que les coupes d'origine étaient définitivement perdues, mais nous préférons croire qu'elles attendent au fond d'une cave quelque part dans ce monde.

Le Procès Paradine (*The Paradine Case*)

Au fur et à mesure que je vieillis, je trouve les films d'Hitchcock toujours meilleurs ; ils s'enrichissent et deviennent plus complexes à chaque nouvelle vision. Y compris les films censés être les moins réussis, comme *L'Étau* (*Topaz*) ou *Le Rideau déchiré* (*Torn Curtain*).

Ce film sur un avocat britannique de plus en plus attiré par la mystérieuse accusée de meurtre qu'il défend est d'un genre un peu différent. Hitchcock n'a jamais vraiment cru au scénario, alors que Selznick lui-même le trouvait porteur. Hitchcock avait travaillé sur la première version du scénario, mais il avait aussi essayé de faire en sorte que le film fonctionne tel qu'il était — son premier montage durait 3 heures et demie. *Le Procès Paradine* serait probablement imparfait dans n'importe quelle version, mais un Hitchcock imparfait reste plus excitant que bien des films.

The Other Side of the Wind, Orson Welles 1970-1975

Dans les vingt dernières années de sa vie, Orson Welles a fait des films qui échappaient aux standards de l'industrie cinématographique. Il travaillait à la manière d'un peintre ou d'un compositeur, tournant un peu ici, un peu là, retravaillant ceci et reprenant cela durant de longues périodes. Quand Welles mourut, il laissa de nombreux projets à divers niveaux d'avancement. Cependant son œuvre maîtresse reste ce film sur un ancien cinéaste hollywoodien vieillissant (interprété par John Huston, authentique vétéran d'Hollywood lui-même) qui tourne un film « jeune » et pseudo-artistique pour rester à la page du nouveau « Nouvel Hollywood » d'alors avec en toile de fond son désir homosexuel sous-jacent pour le jeune premier. Le projet se développa lentement au cours des ans, ne cessant de changer de forme et de ton. Welles avait l'intention d'entrecroiser des séquences de style « cinéma vérité » de la fête d'anniversaire du réalisateur et des parties « film dans le film ». A sa mort, la copie de travail et tous les rushes furent saisis par le gouvernement iranien (le principal investisseur du film était iranien), puis confisqués par le gouvernement français. Il y a eu depuis plusieurs tentatives pour terminer le film, aucune n'ayant abouti à ce jour. En 1975, quand l'American Film Institute a rendu hommage à Welles, il en a montré deux longues séquences, toutes deux

absolument éblouissantes. On peut maintenant facilement les visionner sur You Tube. J'espère qu'un jour on pourra voir le film dans une version qui rende justice aux intentions de Welles.

La Splendeur des Amberson (*The Magnificent Ambersons*)

Après *Citizen Kane*, le jeune Orson Welles enchaîne sur l'adaptation de ce roman de Booth Tarkington sur la lente déchéance d'une famille d'Indianapolis dont le mode de vie est entièrement détruit par le progrès industriel. Alors que tout s'était bien passé pour Welles sur son premier film, tout se passa mal pour le second. La direction du studio avait changé et avait beaucoup moins de sympathie pour lui et pour son talent artistique ; l'avant-première du film fut un désastre et quand des coupes drastiques furent ordonnées, Welles était en Amérique du Sud où il tournait son documentaire *It's All True*. Le film fut sévèrement amputé et on fit tourner une nouvelle fin à un autre réalisateur. Il faut dire que Welles était un tel génie que *La Splendeur des Amberson* reste un très grand film, même dans sa version si manifestement dénaturée ; chaque moment en est si fort qu'on peut d'une certaine manière ressentir les vastes passages manquants. Mais quand on lit le script qu'utilisait Welles pendant le tournage et qu'on comprend soudain pleinement ce qu'il avait en tête, ça vous brise le cœur. Pendant des années, les cinéphiles ont entretenu l'espoir que la copie de travail des Amberson avait survécu et qu'elle dormait dans des archives en Amérique du Sud. Ces espoirs s'amenuisent. Elle semble avoir disparu pour toujours, exactement comme la splendeur victorienne du manoir des Amberson.

Traduit de l'anglais par Muriel Carpentier

Philippe Simon Cinéaste et libraire

Errere errera...

Je suis en voyage au Mexique et j'ai une mémoire un rien percée. Je me souviens d'un film d'un peintre portugais dont le nom doit ressembler à Jose Sistiaga (orthographe défailante je suppose) et le titre de son film *Errere errera baleibouk ikic aruaren* (ce n'est pas une blague, mais je suis certain qu'ici l'orthographe du titre est sûrement fautive). Il s'agit d'un film peint photogramme par photogramme, muet et qui créait un état hypnotique étonnant. Il doit dater de la fin des années 60, début des années 70. Un groupe de diffusion de films expérimentaux

taux et politiques, « Cinéma parallèle », auquel je participais, en avait assuré une projection à Bruxelles, projection qui en avait troublé voire bouleversé plus d'un.

Depuis, il me semble n'avoir jamais plus entendu parler de ce film, mais en toute bonne foi je ne me suis jamais lancé dans une recherche approfondie. Voilà pris sur le vif, un rien décalé, résistant à citer d'autres personnes comme le film d'E. C. Kenton, *L'Île du docteur Moreau*.

Ndr: *Ere erera baleibu icik subua aruaren* de Jose Antonio Sistiaga, 1970, 16 mm ou 35 mm, couleur, silencieux, 75'. Distribution: Light Cone.

Louis Skorecki Journaliste, critique, cinéaste et producteur

La Lettre perdue (1975)

Je me demande où est *Lettre de n.*, le film que j'ai réalisé en 1975... En 1973, j'avais découpé *Eugénie de Franval* en 9 ou 10 plans-séquences... J'ai dû attendre un an (pas assez d'argent) pour tourner l'image, dans un appartement aux fenêtres vêtues de noir... Le principe d'*EDF* était le même que celui d'*India Song*: il s'agissait de traiter séparément son et image... C'est l'une des deux raisons pour lesquelles Duras adorait le film (ils ont été tournés en même temps, sans avoir eu vent l'un de l'autre)...

...L'autre raison pour laquelle elle aimait beaucoup *EDF*, c'était la présence d'une toute petite fille devant laquelle un homme, moi, se masturbe... Marguerite avait même cru (pure hallucination, pur désir) voir le sexe de cette toute petite fille à un moment où elle croise et décroise les jambes (elle est assise par terre)...

...L'idée de mon film suivant, *Lettre de n.*, c'était de rééditer cette idée d'une fiction où son et image se donnent la main tout en s'ignorant, voire en se faisant la guerre...

Cette fois-là, le principe n'était pas vraiment sadien, encore que... J'avais demandé à une amie, Nathalie, plutôt douée pour l'écriture, avec laquelle je venais d'avoir une brève liaison, de m'écrire une lettre qui décrirait de manière assez échauffée, nos rapports... J'ai fait lire cette lettre par une jeune femme, et j'ai balancé cette bande-son sur des plans presque fixes d'une très très jeune fille, presque un bébé... C'est tout... Le seul endroit, si je me souviens bien, où le film a été montré, c'est en 1976 (ou 77) à Digne, au moment où Pierre Queyrel animait ces rencontres auxquelles il avait donné une ferveur extraordinaire (Duras était

une habituée, Robert Kramer ou Philippe Garrel y venaient volontiers)... La projection eut lieu dans une salle où pouvaient tenir au maximum 20 personnes... il y en avait 30... On le projeta de nouveau: encore 30 personnes... et ainsi de suite plusieurs fois... Aucun de mes films n'a jamais fait cet effet sur des spectateurs... Ça n'avait rien d'un film porno, mais pour les cinéphiles qui s'y ruiaient, séance après séance, ce devait en être un...

J'aurais adoré le revoir... Je n'ai pas eu le temps de reporter cette *Lettre de n.* sur un autre support, et c'est aujourd'hui impossible... Cette vidéo 1/4 de pouce (qui ressemblait comme deux gouttes d'eau à une K7) n'existe plus... Je l'ai cherchée et recherchée mille fois, elle est irrémédiablement perdue... Seul le souvenir qu'en ont des spectateurs que je ne connais pas et que je rencontrerai jamais continue peut-être à faire vivre quelque part au loin cette *Lettre de n.* et à lui apporter, peut-être, un peu d'amour...

Lionel Soukaz Cinéaste

Le film que je voulais vous proposer et qui est devenu invisible est en plus innommable – à la demande des réalisatrices elles-mêmes, donc je ne peux même pas en parler, ni dire le titre car j'ai peur des représailles... Pourtant c'était un très beau film, drôle, poétique et quelque peu hystérique avec la troupe d'acteurs de la « Banque du sperme », film culte avec Bertrand D'A., Jean-François Torre Melgrani, Pierre Chabal, Jean Louis Bernard, Christian Chassin, Serge Cassado, Christopher L, Melinda, et le petit Robert etc. D'ailleurs cela me rappelle un autre film invisible de Philippe Genet sur le FHAR, Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, des entretiens avec Jean-Paul Mandopoulos, Jean-François Torre Melgrani, le petit Alain etc. Film disparu.

Alors me reste aussi un vague souvenir d'un entretien avec Kenneth Anger où il me parlait de ses films perdus à lui, dont un emmené, volé, détruit, par Bobby Beausoleil, son acteur fétiche, emprisonné, mais j'ai oublié les titres et ne retrouve plus cet interview paru dans un *Gai pied* de 1982 ou 83... Alors me restent mes propres films perdus: un en super 8 de 1970 ou 71 sur les 24 Heures du Mans, film expérimental dû à la nuit où ne passaient que des lumières en accéléré, film vraiment perdu pour le coup, donc invisible mais sans grand intérêt.

Alors je me souviens d'un film de Norbert Terry, film porno des années 70 où je jouais mon propre rôle – enfin, celui d'un réalisateur de films érotiques – mais impossible de me souvenir du titre. Du même réalisa-

teur, je suis presque sûr que ses autres films ont disparu, une seule copie pour une seule salle, le Dragon, rue du Dragon à Paris 6^e, probablement de l'inversible... Il y a aussi les films pornos de Jack Deveau, Américain génial, et ceux d'Alfo Arrieta mais sont-ils vraiment invisibles?... Les intrigues de Sylvia Cousky, Flammes etc.

Mais le vrai et grand film invisible, c'est évidemment le film de René Vautier sur la répression d'une grève à Brest en 1950 ou 51 dont le titre si je me souviens bien est *Un homme est mort* et René Vautier raconte qu'il l'a lui-même jeté à la poubelle, excédé par l'état du film – en lambeaux après trop de projections. Une bande dessinée a été faite récemment sur l'histoire de ce film... Mais je ne dois pas être seul à m'en souvenir et Nicole Brenez a dû vous le proposer, ce vrai film perdu à jamais et totalement invisible, mais qui continue à exister en mythe et en bande dessinée... La bande-son avait été sauvée, la lecture d'un poème d'Eluard, et détruite aussi je crois, mais reste le poème et le souvenir de la lecture de ce poème totalement déformé par un ouvrier participant à la grève... René Vautier pense d'ailleurs qu'un film vu et revu peut mourir de sa belle mort une fois son rôle joué, son utilité de transmission de rébellion, de protestation accompli...

Brad Stevens Critique de cinéma

The Queen's Guards (Michael Powell, UK, 1961)

Récemment, j'assistai avec quelques amis à une projection du *Voyeur* (*The Peeping Tom*) (1960) de Michael Powell à Londres, à l'occasion du 50^e anniversaire du film. Au cours de la discussion qui suivit, j'affirmai qu'à cause du scandale que provoqua le film chez le public, Powell ne fut plus jamais autorisé à faire de long métrage au Royaume-Uni. Je me rendis compte par la suite que c'était faux. En effet, dans l'année qui suivit le *Voyeur*, Powell réalisa *The Queen's Guards*, un film qui semble avoir presque complètement disparu.

Parmi le petit nombre de gens qui l'ont vu, personne ne semble penser grand chose de *The Queen's Guards*, tourné pour la 20th Century-Fox. Dans *Arrows of Desire: The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger* (Ed. Watersone, 1985), Ian Christie estime que c'était « presque un acte de repentir » de son précédent film ; Powell lui-même le qualifiait de « moment de cinéma le plus médiocre que j'aie jamais produit ou réalisé ». Pourtant les descriptions de la structure narrative — qui met apparemment en scène un officier de la Garde (Daniel Massey) se



souvenant de son cadet à l'entraînement et au combat en une série de flashbacks — suggèrent un possible rapprochement avec *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943).

De même, il semblerait qu'il y ait quelque chose du *Voyeur* dans la double tentative du protagoniste d'imiter et de s'opposer à son père — excessivement traditionnel et curieusement interprété par le propre père de Massey.

On ne manquera pas de noter que ce fut aussi la dernière des trois tentatives de Powell de travailler en format panoramique, ses autres longs métrages en panoramique, *Oh... Rosalinda !* (1955) et *Lune de Miel* (*Honeymoon*) (1959) étant eux-mêmes réputés invisibles (je n'ai pu voir que le second diffusé dans le format télévisé 4/3).

The Queen's Guards n'a pas été diffusé à la télévision britannique depuis 1974, ni – pour autant que je me souviens – projeté en salle depuis sa programmation dans le cadre de la rétrospective Michael Powell au festival de San Sebastian en 2002. Le film est peut-être aussi mauvais que l'affirment ceux qui l'ont vu, mais les photos disponibles laissent penser que Powell était en tout cas sensible au potentiel émotionnel du cinéma en couleur. Comme œuvre tardive du plus grand cinéaste britannique (exception faite d'Hitchcock qui réalisa ses films majeurs en Amérique), ce serait lui faire affront que de le laisser croupir dans l'ombre.

Traduit de l'anglais par Muriel Carpentier

Natacha Thiéry Maître de conférences en Esthétique du cinéma

Mise à sac

Il arrive que l'existence de certains films paraisse si improbable qu'elle en devient douteuse, non seulement pour les cinéphiles mais aussi pour ceux qui les ont réalisés. *Mise à sac* fut longtemps de ceux-là. Dans les années 2000, Alain Cavalier ignorait s'il en restait ne serait-ce qu'une copie. Il ne l'avait jamais revu. Cela m'avait frappée : je trouvais aberrant qu'un film soit perdu dans la nature, et peut-être détruit, pour celui qui l'avait porté, y avait consacré toute son énergie, avait réuni une équipe autour de lui. Les aléas des droits (les Artistes Associés, notamment), la négligence et l'oubli conjugués l'avaient effectivement rendu littéralement inaccessible. C'est grâce à Pierre Lhomme, son chef opérateur, à qui la Cinémathèque avait proposé de choisir un film pour l'hommage qui lui était rendu en octobre 2008, qu'une copie (Kodak) put être

reconstituée à partir d'un internégatif : il en supervisa le réétalonnage par les laboratoires Éclair. *Mise à sac* put donc être fugacement (re) découvert après une éclipse de plusieurs décennies, donnant au public le sentiment de toucher enfin à un chaînon manquant. Ce film avait l'air de représenter un tournant dans le parcours de ce cinéaste dont les deux premiers films (*Le Combat dans l'île*, *L'Insoumis*) avaient été malmenés, censurés. Ici, Cavalier adaptait un roman noir américain sans prétention et semblait se distancier des questions politiques. En réalité, il suivait toujours le penchant pour la transgression qui traverse toute sa filmographie. Dans une lettre à Lhomme, il évoquait d'ailleurs dans un sourire son « attirance suspecte pour les voleurs ». Plus, l'audace du film, conçu en 1967, éclatait sur l'écran : un groupe d'une douzaine d'hommes du peuple, aspirant à une autre vie, se livrait, de nuit, au pillage systématique de la bien nommée bourgade de Servage. Le geste ne manquait pas de panache, et la notion de propriété était balayée. Retenir des otages n'empêchait pas de les appeler familièrement par leur prénom. Ou de les charmer. Avoir soudain de l'argent, cela pouvait servir à le détourner enfin de son usage. Dans un instant de vacance, l'un des hommes allumait sa cigarette avec le billet qu'il venait d'embraser au chalumeau.

Florence Tissot Chargée de mission aux enrichissements à la Cinémathèque française

Une page folle

Hiroko Govaers s'est éteinte le 13 mai 2008, après avoir pendant plus de 30 ans introduit, programmé, traduit, sous-titré et présenté le cinéma japonais en Europe dans les festivals, archives et autres salles. Je l'avais rencontrée quelque temps plus tôt pour éditer *Une page folle* (*Kurutta Ipppei*) de Tenosuke Kinugasa, un projet qui, par manque de temps, n'a pas vu le jour.

Une page folle est un film d'avant-garde japonais sur la folie, qui ressemble à un ovni et qui, pour des questions de matériel et de droits, a une drôle d'histoire. Réalisé en 1927, perdu alors que le cinéma sonore s'impose, puis oublié jusqu'à ce que le réalisateur retrouve une copie quarante ans plus tard, il est projeté à nouveau en Europe après sa réédition en 1972, et n'existe aujourd'hui en France que sur quelques copies 16mm trop fatiguées pour circuler. Je vois ce film pour la première fois à Londres en 2003 et suis alors fascinée par les images et l'accompagnement musical du *Jazz band* de Tim Brown, musicien et programmeur



chez City Screen. De retour à Paris deux ans plus tard, j'écris à Hiroko Govaers dont le contact m'avait été donné par le British Film Institute et lui propose d'éditer ce film dans le catalogue de Re-voir.

Un an plus tard, la veille de Noël 2007, je suis avec l'éditeur Pip Chodorov à Rosny-sous-Bois, dans son appartement rempli d'affiches japonaises et de photos aux murs. Nous en profitons pour nous projeter les films de Shuji Teyramaya stockés en haut d'une étagère, que par la suite je rêvais d'éditer. Hiroko avait été une proche de ce poète, dramaturge

et cinéaste underground et avait aidé à la diffusion de ses films. Nous signons un contrat de distribution d'*Une page folle* pour 5 ans me donnant accès à l'internégatif. La copie d'époque, qui serait à l'origine de la réédition sonorisée des années 1970, semble avoir disparu mais du matériel de tirage est conservé en Europe.

Puis, les mois suivants, les devis en poche et malgré mes appels, je reste sans nouvelle d'Hiroko. Au moment même où je prenais conscience de son parcours, du nombre de copies protégées dans les cinémathèques par ses soins au fil des décennies et de sa carrière de si grande passeuse du cinéma japonais, j'apprends son décès à l'hôpital. L'internégatif conservé sous son nom depuis 1973 est alors immédiatement bloqué sauf accord du *vrai* ayant-droit japonais.

Avec la disparition d'Hiroko, c'est toute une époque qui bascule dans le passé : celle où les réseaux pour le cinéma japonais étaient si peu développés que pour y accéder, il fallait nécessairement passer par elle. Une époque d'accords de confiance et d'échanges de bons procédés peu ou pas cadrés juridiquement. Ainsi, ses rapports avec Madame Kawakita, sa deuxième mentor après Henri Langlois. Cette femme était entre autres productrice et distributrice de films indépendants japonais, travaillant dans l'import de cinéma européen au Japon et à la promotion du cinéma japonais à l'étranger des années 1960 à 1980. Hiroko Govaers en était la correspondante à Paris, et sous sa protection, a en partie vécu du fait qu'elle avait ou prétendait avoir les droits de films japonais pour le territoire français.

Cette tentative de donner plus de visibilité à *Une page folle* s'est traduite par une leçon de cinéma sur l'évolution des pratiques en matière de droits d'auteur et par une rencontre trop tardive mais très belle avec une grande dame.

Peter von Bagh Cinéaste, historien du cinéma,
directeur du festival « Il Cinema ritrovato » de Bologne et du « Midnight
Sun Film Festival », Finlande

- Russie** Fridrikh Ermler, *The Great Citizen*, 1938-39
Vsevolod Pudovkin, *Murderers Are on their Way*, 1942
Sergueï Yutkevitch, *New Adventures of Svejk*, 1942
Alexander Dovjenko, *War Documentaries*
Ivan Pyriev, *At Six O'clock after the War*, 1944
Roman Karmen, *Granada O my Granada*, 1967
Mikhaïl Kalatozov, *The Letter That Was Not Sent*, 1961
Marlev Hutsiev, *Pluie de Juillet*, 1962
- Allemagne** Piel Jutzi, *Seifenblasen*, 1934
Gustav Ucicky, *Hotel Savoy*, 1936
G.W.Pabst, *Geheimnisvolle Tiefe*, 1949
- Italie** Alessandro Blasetti, « 1860 », 1934
Giorni Di Gloria (Visconti et al., 1945)
Roberto Rossellini, *Dov'è la Libertà?*, 1952
Renato Castellani, *Due Soldi di Speranza*, 1952
Raffaello Matarazzo, *Angelo Bianco*, 1954
Dino Risi, *In Nome del Popolo Italiano*, 1971
- Suède** Arne Sucksdorff, *Short Films*
Hasse Ekman, *Flickan Med Hyacinter*, 1950
Alf Sjöberg, *Iris och Lejonshjärta*, 1946
Jan Troell, *En Frysen Dröm*, 1985
- Espagne** Fernando Fernán Gómez, *El Mundo Sigue*, 1965
- Etats-Unis** Sheldon Dick, *Men and Dust*, 1938
John Huston, *Report of The Aleutians*, 1943
Leo Hurwitz, *Strange Victory*, 1947
Richard Leacock, *Portrait of Stravinsky*, 1965
- Japon** Kamei, *The Japanese Tragedy*, 1946
- Royaume-Uni** Richard Massingham, *Short Films*
Joseph Losey, *Gypsy and the Gentleman*, 1954
Val Guest, *Hell is the City*, 1960

Strange Victory est projeté le samedi 2 avril à 18h15 en Cinéma 2,
en présence de Tom Hurwitz. cf. p. 80

Eugénie Zvonkine Docteur en cinéma, chargée
de cours à l'Université Paris 8

Princesse Mary

Lorsque j'écrivais ma thèse sur la dissonance dans l'œuvre cinématographique de Kira Mouratova, il me semblait essentiel d'inclure dans la cohérence de cette œuvre ses projets inaboutis. L'un d'entre eux me tenait particulièrement à cœur. Il s'agissait de *Princesse Mary*¹, adaptation au cinéma d'un chapitre du célèbre roman de Mikhaïl Lermontov *Un Héros de notre temps*, entreprise en 1975. Le projet s'est arrêté à l'étape des essais filmés des acteurs. D'après le compte-rendu de ceux qui les avaient vues, il s'agissait d'images étonnantes, qui montraient « des acteurs tout jeunes, filmés sans fioritures, mais caractérisant dès les premiers plans le style du film à venir : le héros de Lermontov se présentait comme un « héros » de *notre* temps, un jeune assassin de sang froid.² »

Même si le film reste à l'état de projet, la cinéaste le considère comme un moment de rupture dans son évolution esthétique. Elle y collabore avec Roustam Khamdamov, peintre, cinéaste et costumier en « totale disgrâce³ » à l'époque qui lui apprend l'importance du costume et à envisager son art de manière différente : « Quand il m'a dit que le collier ne devait pas être saturé de perles, mais qu'on devait entrevoir le fil, pour moi, cela a été comme une révélation, comme la pomme pour Newton, même si quand j'en parle, cela n'impressionne personne. Mais moi, j'ai pensé : voilà, comme c'est simple de montrer la construction



du monde : que les perles, en réalité, tiennent sur un fil. C'est alors que je me suis passionnée pour l'aspect extérieur : les costumes, les décors. C'est la seule étape [dans mon œuvre], à part la Perestroïka, qui a été une étape pour tous⁴ ».

Quelques éléments de ce projet inabouti se retrouvent dans les films à venir de Mouratova. Les acteurs pressentis pour le film sont réunis dans *Changement de destinée* (1987). Dans *En découvrant le vaste monde* (1979), l'actrice qui devait jouer le rôle principal de *Princesse Mary* déclame un passage du texte de Lermontov. Ces vestiges du projet dans les films indiquent l'importance qu'il a pu avoir dans son évolution artistique.

Malheureusement, en arrivant au printemps 2009 au studio d'Odessa, je cherche en vain les essais filmés. On me dit que ces derniers avaient été détruits tardivement ou simplement mal conservés. La cinéaste elle-même me dit qu'il n'y a là rien à espérer. Ma visite m'offre tout de même un cadeau : en fouillant les archives de l'Union des cinéastes d'Odessa, auxquelles Vadim Kostromenko m'avait aimablement laissé accéder, je découvre un album d'essais photographiques des acteurs. Ce dernier s'ouvre sur un dessin de la main de Roustam Khamdamov.



1 Publié dans son intégralité en russe dans Zara Abdullaeva, *Kira Mouratova: iskusstvo kino*, éd. NLO, coll. Kinoteksty, Moscou, 2008, pp.323-367

2 *Ibid.*, p.74

3 Kira Mouratova, « Ljublju nazyvat' vseči svoimi imenami », conférence de presse au 3^e Forum des cinématographies de Fédération de Russie et de la Baltique (stran SNG i Baltii), *Iskusstvo kino*, N°11, 1999, cf. <http://old.kinoart.ru/1999/11/22.html>

4 Kira Mouratova, Evgenij Golubenko, entretien réalisé par Viktor Matizen, « Ženščina, kotoroj skučen alfavitnyj porjadok », 05.11.2004, www.film.ru/article.asp?id=2645

Mémoire du réel

Mémoire du réel

jeudi 24 mars 2011, 15h15, Cinéma 2

1990, Australie, 120 min
Anglais, couleur, 16 mm
Image Brian McKenzie
Son Mark Tarpey
Montage Ken Sallows
Production Santhana Films
Print source Cinéma du réel

BRIAN MCKENZIE ON THE WAVES OF THE ADRIATIC

Chronique d'une famille vivant aux marges de la société dans la banlieue de Melbourne. La maison, qui tient lieu de refuge aux membres de la famille ainsi qu'à quelques marginaux, est dirigée avec autorité par le père de Graeme, Slovène qui a émigré en Australie à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Graham et ses deux amis, Stephen et Harold, ne sont jamais parvenus à travailler et passent leur temps à récupérer des pièces détachées de véhicules. Pour eux comme pour le reste de la maisonnée, le plus beau des rêves serait de pouvoir conduire une voiture alors qu'aucun d'entre eux ne sait lire ni écrire. Prix du Cinéma du réel 1991.



Les 30 ans du Bilan du Film Ethnographique - Festival Jean Rouch

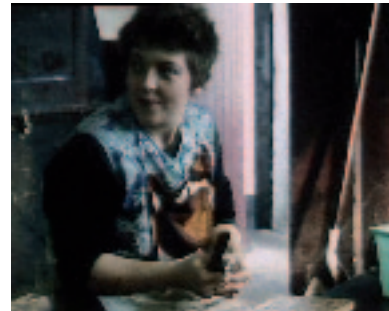
samedi 2 avril 2011, 21h00, Petite salle. En présence de Jean Gaumy.

Voir tout le programme des 30 ans du Festival international Jean Rouch p. 173 et 174

1984, France, 35 min
Français, couleur, 16 mm
Image Jean Gaumy
Son Jean-Pierre Grasset
Montage Christian Zarifian
Production Les Films Seine Ocean
Print source Les Films du Revif

JEAN GAUMY LA BOUCANE

« La boucane est une usine de conserverie de poissons à Fécamp où l'on fume les harengs. Ce fut là aussi le premier sujet de photographies de Jean Gaumy, photographe à Magnum, auteur de reportages sur les prisons, les hôpitaux, la pêche. Jean Gaumy est revenu aujourd'hui sur le même sujet, avec les photos prises il y a dix ans et un nouvel œil, une caméra à la main. Il en tire un premier film, un court-métrage en couleur d'un peu moins d'une heure, impressionnant. Dans la boucane, ce sont des femmes qui filètent les poissons, travail pénible, dur, sale, répétitif. Certaines font ce travail depuis plus de vingt-cinq ans, toujours les mêmes gestes. » (Yann Lardeau, *Cahiers du Cinéma*)



1985, France / Papouasie
Nouvelle Guinée, 25 min
Français, Anglais, couleur,
16mm transféré en
numérique
Image Martin Maden
Son Bike Johnstone
Production, print source
Les Ateliers Varan

BIKE JOHNSTONE, PENGAU NENGO STOLAT

Des étudiants cinéastes de Papouasie Nouvelle Guinée choisissent de faire un film sur le troisième âge en France, une condition qui dans notre société les intrigue. Leur quête les conduira à un fringant jeune homme de 80 ans, polonais. Sans la plus petite bribe de langue commune, ils vont communiquer et même bien s'entendre.



+ PROJECTION SURPRISE D'UN FILM RARE DE JEAN ROUCH

Les 20 ans du Prix Louis Marcorelles



RITHY PANH LA TERRE DES ÂMES ERRANTES

En 1999, les travaux de pose du premier câble de fibres optiques d'Asie du Sud-Est ont traversé le Cambodge. Ils impliquent le creusement d'une tranchée d'un mètre de profondeur de la frontière thaïlandaise à la frontière vietnamienne. C'est l'occasion pour de nombreux Cambodgiens – paysans pauvres, soldats démobilisés, familles sans ressources – de trouver du travail. La tranchée rencontre les mines et la présence obsédante des millions de morts dont les âmes errent, harcelant les survivants faute de sépulture. Prix du Cinéma du réel et Prix Louis Marcorelles 2000.

1999, France, 100 min
Khmer, couleur, Beta SP
Image Prum Mesar, Roelum Narith
Son Sear Vissal, Roelum Narith
Montage Marie-Christine Rougerie, Isabelle Roudy
Production INA, La Sept - Arte, ACCT
Print source Documentaire sur Grand Écran

dimanche 27 mars 2011, 18h15, Petite salle



PAULE MUXEL, BERTRAND DE SOLLIERS HISTOIRES AUTOUR DE LA FOLIE

Ville Evrard, grand hôpital ouvert en 1870, était à l'origine un lieu d'enfermement typique du système d'exclusion de la folie qui fonda les asiles géants installés en France à la fin du XIX^e siècle. Depuis la réforme de sectorisation entreprise en 1971, il est au cœur d'un vaste dispositif qui dessert une population d'un million d'habitants. C'est autour de ce lieu et de son évolution que se déroule la problématique du film, qui tente d'aborder l'incompréhension vis-à-vis des maladies mentales, cette peur de l'«autre différent» qui génère l'exclusion. Prix Louis Marcorelles 1993.

1992, France, 210 min
Français, couleur, 35 mm
Image Agnès Godard
Son Stéphane Thiébault, Jean-Pierre Laforce
Montage Bertrand de Solliers, Paule Muxel
Production FR3, M de S Films, Skyline
Print source Julianto Films

mercredi 30 mars 2011, 19h00, MK2



CLAIRE SIMON COÛTE QUE COÛTE

« Produire COÛTE QUE COÛTE !
Sauver la boîte COÛTE QUE COÛTE !
Même si on n'est pas payés tout de suite, continuer COÛTE QUE COÛTE !
Trouver de nouveaux clients COÛTE QUE COÛTE !
De nouveaux fournisseurs COÛTE QUE COÛTE !
Le film raconte l'histoire d'une petite entreprise, toute jeune, où l'on fabrique des plats cuisinés pour les grandes surfaces. Le patron et les employés mènent la guerre économique avec les moyens du bord. » (Claire Simon)
Prix Louis Marcorelles 1995.



1995, France, 100 min
Français, couleur, 35 mm
Image Claire Simon
Son Dominique Lancelot
Montage Catherine Quesmand
Musique Arthur H
Production La Sept, Les Films d'ici, Arte
Print source Rezo Films

jeudi 31 mars 2011, 14h30, MK2

2006, France, 80 min
Espagnol, couleur, 35 mm
Image Camila Guzmán Urzúa
Son Jean-Jacques Quinet
Montage Claudio Martínez
Production Nathalie Trafford
Print source Epicentre Films

CAMILA GUZMÁN URZÚA **EL TELÓN DE AZÚCAR LE RIDEAU DE SUCRE**

Le rideau de sucre est un documentaire sur les années dorées de la Révolution Cubaine, vue par ceux qui y sont nés et qui y ont grandi. C'est un portrait intime, qui rend compte de leur enfance semblable à aucune autre et explore ce qui est arrivé à cette génération de Cubains, dont les valeurs se sont « effondrées » en 1989, au moment de leur entrée dans l'âge adulte. Ce film dessine une autobiographie collective de cette génération de Cubains profondément ancrée dans l'intimité de leur quotidien. Prix Louis Marcorelles 2007.

Précédé de :

1997, France, 20'
Hindi, n&b, 35 mm
Image Dominique Defert
Son, montage Elisabeth Leuvrey
Production Le GREC
Print source Agence du Court Métrage

jeudi 31 mars 2011, 19h30,
MK2

ELISABETH LEUVREY **MATTI KE LAL FILS DE LA TERRE**

« En Inde, dans un quartier du vieux Delhi, un homme se bat chaque jour sans relâche, contre l'histoire, contre l'époque, contre les faiblesses des hommes, mais aussi contre Dieu. Guru Hanuman a choisi d'offrir sa vie à son pays, aux enfants de son peuple. Fondateur d'une école, il enseigne la lutte aux orphelins des rues, la lutte traditionnelle kushti, celle qui se pratique dans l'arène de boue, et celle de tous les jours, de l'homme face à son destin. » (Elisabeth Leuvrey). Mention spéciale Prix Louis Marcorelles 1998.



1996, France, 90 min
Français, couleur, 35 mm
Image Raymond Vidonne
Son Pierre Carrasco
Montage Dominique Faysse
Production Archipel 33, La Sept - Arte, France 2
Print source Archipel 33

vendredi 1^{er} avril 2011,
14h45, MK2

PATRICE CHAGNARD **LE CONVOI**

L'odyssée de trois hommes acheminant de la nourriture vers l'Arménie pour une association humanitaire. Seuls au volant de leurs 38-tonnes, Amin, 30 ans, le chef du convoi, Papy, 62 ans, ancien chef d'entreprise mis prématurément à la retraite et Jérôme, 20 ans, à peine sorti d'une adolescence tumultueuse, doivent affronter les multiples difficultés que leur posent troubles politiques, rigueurs du climat et mauvais état des routes. Au fil du périple, chacun se révèle, avec sa part d'ombre, de dérive, de secret. Prix Louis Marcorelles 1996.



2004, France, 96 min
Russe, couleur, 35 mm
Image Jakob Ihre
Son Barnaby Templer, Antoine Brochu, Philippe Ciompi
Montage Valerio Bonelli, Kobi Nathanael
Production Moby Dick Films
Print source Shellac

samedi 2 avril 2011, 19h30,
MK2

MICHALE BOGANIM **ODESSA... ODESSA!**

« En lisant les nouvelles d'Isaac Babel qui se passent à Odessa, j'ai découvert l'exubérance et l'humour de ses habitants. La première partie du film s'attache à cette communauté d'origine et montre ce qu'est devenue la ville aujourd'hui. [...] Les deux autres mouvements racontent l'émigration et l'exil. Sur les pas de ceux qui ont quitté la ville, je suis arrivée à Little Odessa à New York et à Ashdod en Israël. Dans ces deux endroits, plutôt que de s'adapter à leur nouveau lieu de vie, les immigrants n'ont eu de cesse de recréer une Odessa imaginaire. » (Michale Boganim). Prix Louis Marcorelles 2005.



Rencontres et événements

Reprise des films d'ouverture

Judi 24 mars 2011, 15h30. Petite salle. Entrée libre dans la limite des places disponibles

HOMMAGE À OMAR AMIRALAY

Omar Amiralay, dont Cinéma du réel avait programmé en 2006 une rétrospective dans le cadre du programme « De la Syrie », est décédé le 5 février dernier. Pour lui rendre hommage, la soirée d'ouverture lui est consacrée, avec la projection de deux de ses films.

1970, Syrie, 12 min
Arabe, couleur, 35 mm
Production Télévision syrienne

FILM-ESSAI SUR LE BARRAGE DE L'EUPHRATE MOHAWALA AN SAD AL FOURAT

Grandeur du chantier et audace des ouvriers... dans le désert, pasteurs et paysans se battent contre la sécheresse et le dénuement. Le barrage, c'est l'avenir.

2003, France / Syrie, 46 min
Arabe, couleur, Beta SP
Avec la complicité de Oussama Mohammad, Mohamed Al-Roumi
Image Meyar Al-Roumi
Montage Chantal Piquet
Production Arte, Amip
Print source Amip

DÉLUGE AU PAYS DU BAAS TOUFAN FI BALAD AL BAAS

33 ans plus tard, Amiralay revient sur les lieux de son premier tournage et met en scène le contrôle et l'endoctrinement chez le gouverneur et dans les salles de classe, dans un pays que le parti Baas façonne depuis quarante ans.

Voir aussi « De la Syrie » par Marie-Pierre Duhamel Muller - Cinéma du réel 2006.

(Textes et programme : www.cinemadureel.org/IMG/pdf/Syrie-2.pdf).

Précédé de :

2011, Italie, 15'

IL CAPO DE YURI ANCARANI

Monte Bettogli, Carrare : dans les carrières de marbre, les hommes et les machines creusent la montagne. "Il Capo", le chef, dirige ses machines comme un chef d'orchestre.

Clôture / Palmarès

Samedi 2 avril, 18h30, Grande salle. Entrée libre dans la limite des places disponibles

Proclamation du palmarès entrecoupée de la projection des films suivants

2004-2006, Liban, 2x3'

DEUX FILMS DE ZIAD ANTAR

LA MARCHÉ TURQUE + WA

Une pianiste exécute la partition de Mozart sur un étrange piano. Et deux enfants interprètent une mélodie de leur composition.

2010, Italie, 25'
Italien, couleur, Beta
Réalisation Danilo Barozzi,
Carlo Liberatore, Fabio Ciotti, Sebastiano Cantalupo, Marco Castellani, Antonio Iacobone, Cosimo Gabriele Scarano, Antonio Moscaggiura, Alessandro Venuto, Stefano Ianni, Antonella Deplano.

ETUDIANTS DE L'ACCADEMIA DELL'IMMAGINE (L'AQUILA)

UN ANNO DOPO

Un an après le tremblement de terre de l'Aquila, des étudiants de 3^e année de l'Accademia dell'immagine suivent les premières étapes de la reconstruction de la ville et de son identité



Soirée Video et Après / Cinéma du réel

lundi 4 avril 2011, 19h00, Cinéma 2, en présence de Clarisse Hahn Reprise mardi 5 avril 2011, 18h00, MK2



CLARISSE HAHN KURDISH LOVER

Le *Kurdishlover*, c'est Oktay, l'homme d'origine kurde dont je partage l'existence. Nous sommes partis chez lui, dans une région sinistrée, figée par la guerre et la misère, perdue entre tradition et modernité. C'est aussi une terre où le paganisme est encore vivant, où le monde magique se mêle au quotidien le plus trivial. C'est le Kurdistan. Comment les individus vivent-ils ensemble à cet endroit ? C'est la question que pose ce film. Un chamane entre en transe devant la télévision, un ermite en manque de sexe rêve de se marier, une brebis est sacrifiée et mangée, une vieille femme empêche sa belle-fille d'apprendre à lire, une bergère habite au sommet de la montagne et voudrait en descendre, des militaires surveillent le village, un homme venu d'Europe part demander la main d'une jeune fille avec sa mère. À travers des relations d'emprise, d'argent, de rivalité et d'amour, chacun cherche sa place au milieu des autres.

Prix du Public long-métrage documentaire et Prix du film français au 25^e festival Entrevues de Belfort 2010.

Meilleur film de la compétition internationale au festival Forumdoc.bh de Belo Horizonte.

Grand prix de la compétition internationale du 20^e festival Traces de Vie, Clermont Ferrand.

Ce film est issu de la collection Nouveaux Médias du Centre Pompidou.

2010, France, 95 min
Kurde, Anglais, Français,
couleur, video
Image, son Clarisse Hahn
Montage Catherine
Rascon
Production Les Films
du Présent, 24 images,
Avanton Productions
Print source Clarisse
Hahn

LA COLLECTION NOUVEAUX MÉDIAS DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

Cette collection comporte mille sept cents vidéos, œuvres sonores, cédéroms, sites internet d'artistes et une centaine d'installations multimédias. Elle est le reflet de la diversité de la création contemporaine et des croisements entre différentes disciplines artistiques, et rend compte de cinquante années d'histoire de l'image et du son au sein des grands mouvements d'art contemporain.

L'Espace des Collections Nouveaux Médias et Film offre l'accès aux œuvres à partir d'ordinateurs interactifs.

Accueil spécialisé, réception des groupes en matinée.

Contact 01 44 78 47 36

Publications

« Vidéo et après », 1992, Coédition Centre Pompidou, éd. Carré

« Collection Nouveaux Médias Installations 1965-2005 » éd. Centre Pompidou

Publication on line Encyclopédie Nouveaux Médias www.newmedia-art.org

Cycle de projections « Vidéo et après »

Projections/Conférences un lundi/mois en présence des artistes.

Contact : videoetaprs@centrepompidou.fr

Soirée Documentaire sur Grand Ecran / Cinéma du réel

lundi 4 avril 2011, 20h15, MK2, en présence de Claire Simon (sous réserve), Alain Cavalier, Andrea Santana et Jean-Pierre Duret.

Lancement des « Collections Particulières »,
3 coffrets dvd édités par Documentaire sur Grand Ecran

1 / Alain Cavalier - Les Braves

2008, France, 36 min

ALAIN CAVALIER **LES BRAVES - RAYMOND LÉVY**

Premier film d'une série de courts métrages sur « ceux qui refusent de se plier devant l'injustice », tous filmés de face, en un seul plan fixe et sans document extérieur. Ici, Raymond Lévy, 80 ans, revient sur un épisode de sa vie. En 1944, à 19 ans, il est arrêté pour faits de résistance. Embarqué dans un wagon de marchandises à destination d'un camp de concentration allemand, il essaie, avec d'autres camarades de s'évader.

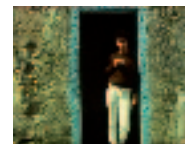


2 / Du super 8 à la vidéo : les premiers films de Claire Simon

1982, France, 32 min

CLAIRE SIMON **MON CHER SIMON**

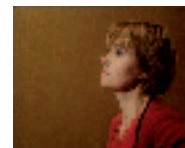
Les problèmes de trésorerie de Simon, fils d'immigré, dans un village du Haut Var.



1991, France, 5 min

CLAIRE SIMON **SCÈNES DE MÉNAGE. FILM N°3 : ELLE FAIT LES VITRES ET ELLE SE DIT « J'AI UN AMANT ! »**

Une femme fait le ménage chez elle, de temps en temps quand elle peut, comme tout le monde. Lorsque ses mains sont occupées, elle rêve, elle fait un vœu qu'elle exauce aussitôt en pensée.



1993, France, 21 min

CLAIRE SIMON **HISTOIRE DE MARIE**

Il est arrivé une histoire à Marie une sacrée histoire... mais ce n'est pas ce qu'elle croyait. Elle n'aime pas descendre à la cave. Un jour, elle a vu des squatters, dont un barbu, au fond de la cave. Elle a eu très peur, elle a refermé la porte « sur son dos » et est allée prévenir la police.

3 / Jean-Pierre Duret & Andrea Santana : l'autre Brésil

1986, France, 55 min

JEAN-PIERRE DURET **UN BEAU JARDIN, PAR EXEMPLE**

Le premier film de Jean-Pierre Duret, tourné au milieu des années 80 dans la ferme de ses parents en Savoie. Le couple de vieux paysans continue obstinément de travailler mais, au fil du temps, ils doivent abandonner une part de leur labeur. D'abord les gros travaux et puis les autres aussi... Leur obstination à aller jusqu'aux limites de leurs forces, c'est leur réponse à la violence du temps, mais aussi de l'Histoire qui a contraint tant d'autres paysans à la capitulation, à l'abandon ou à l'exode.



Rencontres et débats

RENCONTRES PROFESSIONNELLES : LE FUTUR EST DANS LE POSTE

mardi 29 mars 2011, 10h30-17h, Grande salle du Forum des Images
Forum des Images : Forum des Halles – 2 rue du Cinéma – Paris 1^{er}
entrée libre sur invitation à retirer à l'accueil du festival ou à télécharger
sur le site www.cinemadureel.org

10h30-13h : Nouvelles technologies et télévision connectée. La fin de l'écran unique ?

Un bouleversement majeur est à l'œuvre dans le paysage audiovisuel : des opérateurs issus du monde des nouvelles technologies (Google TV, Apple TV, Windows TV) et des fabricants lancent des projets permettant de naviguer sur Internet, d'accéder à la VOD, au *catch up* et à d'autres services depuis le téléviseur. Quelles nouvelles pratiques d'utilisation ces évolutions numériques vont-elles induire ? Quels en sont les enjeux économiques et politiques ? Sur quel terrain, sous quelle autorité et sous quel contrôle ces bouleversements vont-ils s'opérer ?

Modérateur :

Alain Esmerly, *Directeur de la production - Forum des images*

Intervenants :

Roei Amit, *Responsable des éditions - INA*

David Assouline, *Sénateur de Paris (sous réserve)*

Jean-Yves Bloch, *Directeur général - Universciné*

Gil Ferrand, *Directeur des nouveaux médias - TV5 Monde*

Sylvain Gagant, *Directeur général adjoint - Scam France*

Michel Lévy-Provençal, *Président - Joshfire*

Virgile Ollivier, *Responsable Développement & Nouveaux Médias - Hube*

14h30-17h : Quelles opportunités pour la création documentaire à l'heure des mutations de la télévision ?

Pour cette deuxième partie de la journée, des auteurs, des producteurs, des diffuseurs des acteurs et des observateurs de l'audiovisuel sont conviés à réfléchir autour des questions soulevées par la révolution numérique et ses répercussions sur la création documentaire.

Quels moyens de production pour quelles diffusions ? Quelles stratégies de soutien public ? Les revenus des ayants droit sont-ils menacés ? Ces évolutions permettent-elles de préserver un espace public tourné vers la création indépendante ou contribuent-elles à renforcer la standardisation ?

Modérateur :

Alok Nandi, *Auteur-réalisateur et Président de la Scam Belgique*

Intervenants :

Hélène Badinter, *Productrice - Ladybirds Films*

Guillaume Blanchot, *Directeur du multimédia et des industries techniques - CNC*

Alain Bieber, *Chef de projet - ARTE Creative*

Jérôme Delormas, *Directeur général - Gaïté Lyrique (sous réserve)*

Thomas Schmidt, *Producteur - Mosaïque Films*

FORUM PREMIERS FILMS

mercredi 30 mars 2011, 18h30, Petit forum
accès libre dans la limite des places disponibles

Dans un environnement global peu favorable à la création, quels ressorts, quelles motivations impérieuses permettent à un jeune auteur de dépasser les obstacles, s'affranchir de soi et questionner le monde ?

A partir de trois documentaires dont les thèmes, pourtant ancrés dans un contexte local spécifique, ouvrent de multiples champs de réflexion, rencontre avec Ariane Astrid Atodji (*Koundi et le Jeudi national*, Cameroun), Vania Aillon (*La Terre tremble*, Suisse) et Aïda Maigre-Touchet (*Élégie de Port-au-Prince*, France).

Table-ronde animée par Rémi Lainé. En partenariat avec la Scam.

RENCONTRES AVEC LES CINÉASTES DE LA COMPÉTITION

Retrouvez les cinéastes de la compétition pour un dialogue à l'issue de la projection de leur film, en salle ou dans le Petit forum. Détails sur la grille horaire et dans la brochure.

TABLE RONDE CRITIKAT SUR LES PISTES DU DOCUMENTAIRE

samedi 2 avril 2011, 11h15, Petite salle
accès libre dans la limite des places disponibles
Avec Luc Moulet, Mariana Otero, Claire Simon et Mehran Tamadon (cinéastes).

L'idée de cette table ronde émane d'un regard sur les sélections de l'édition 2010, laquelle proposait des approches d'une grande variété. Geste de programmation ? Peut-être bien, mais on peut aussi s'autoriser à voir dans ce panorama certaines tendances d'une pratique cinématographique, et y déceler certaines contradictions. D'une part, le dynamisme d'une expression tentant de s'approcher au plus près de ce que l'on considérera comme la réalité ou, à l'opposé, de privilégier un certain retrait vis-à-vis d'elle, notamment une distanciation réflexive très prononcée. D'autre part, il est possible de considérer cette même variété comme une difficulté à définir aujourd'hui la pratique documentaire, dans laquelle on note, de la part des cinéastes, des formes d'hésitation face à leur objet. Écriture du réel ou de son opacité ?

Partant de ces questionnements, on a pu vite constater qu'ils s'avèrent pour la plupart à peu près aussi anciens que le 7^e art. Mais si ces interrogations demeurent, certaines réponses évoluent ou sont à reconsidérer. Cheminer à travers le processus de création en compagnie de cinéastes nous a semblé un terrain fertile pour explorer les pistes du documentaire : au passé, au présent, et, pourquoi pas, au futur. Débattre de la nouveauté ou du déplacement des enjeux liés aux choix que le geste implique lorsque le projet devient film : êtres devenant personnages, relations entre la temporalité cinématographique et celle du réel.

DÉBAT ADDOC D'UN USAGE SINGULIER DES ARCHIVES

samedi 26 mars 2011, 11h15, Petite salle
accès libre dans la limite des places disponibles

Au-delà de l'usage documentaire des archives comme témoignage de l'Histoire, certains cinéastes s'en emparent pour dévier le cours du temps dont elles sont le signe. L'enjeu devient les conjuguer au présent ou en accuser la distance temporelle, questionner leur poids de vérité, les faire fictionner ou encore les réinventer...

Ces images, fixes ou mobiles, qui appartiennent à l'histoire de l'humanité, jusqu'où peut-on se les approprier pour documenter nos histoires personnelles ? Quelles sont les limites éthiques, esthétiques, techniques (format 16/9, sonorisation, colorisation, etc.) de cette réappropriation ? Nous savons tous que les images documentaires d'aujourd'hui deviennent les archives de demain. Nous fabriquons aussi nos propres archives, qui nourrissent des films à venir.

Le cinéma, par le feuilletage du temps qu'autorise le montage, permet le recyclage quasi infini des images et des sons pour créer d'autres œuvres : la réutilisation des mêmes éléments n'est pas alors taxée de plagiat, mais devient une signature d'auteur. Donner libre cours à notre subjectivité, laisser le réel et la fiction se contaminer pour produire du sens et de l'émotion, abolir la frontière poreuse des temps, des lieux, des voix, pour atteindre une autre vérité plus intime et polysémique : c'est ce que nous tentons de faire dans nos films. Il y a des variations infinies à cet « usage singulier des archives » : de la répétition en leitmotiv d'un même plan colorisé, marche vers les camps et marche de l'Histoire dans *Comme un Juif en France* d'Yves Jeuland, au poème visuel et symphonique de Terence Davies, *Of Time and the City*, tourbillon lyrique, virulent et passionné à la gloire de sa ville, Liverpool.

Nous projetterons un extrait de l'œuvre d'Henry Colomer, dont chaque film invente un usage poétique de l'archive, et nous demanderons à Alain Ughetto de nous parler de *Jasmin*, en cours d'achèvement, où un long processus d'élaboration l'a amené à substituer aux images réelles du passé une recreation en pâte à modeler animée, produisant ainsi, par la grâce de ce matériau fragile, une émotion immédiate.

Nous confronterons nos points de vue et des extraits de nos propres films avec ceux de nos invités, pour une approche personnelle et singulière de la mémoire collective.

Joëlle van Effenterre,
Charlotte Szlovak, Marc Gourden

FORUM ADDOC

QUAND LE DOCUMENTAIRE REGARDE LA TÉLÉVISION

lundi 28 mars 2011, 18h45, Petit forum
accès libre dans la limite des places disponibles

« Il arrive que la télévision diffuse dans ses programmes documentaires des films qui attisent la haine et la peur de l'autre ; il arrive que des cinéastes documentaristes s'en insurgent... »

Après la diffusion de *La Cité du Mâle* sur Arte, en septembre 2010, nous, cinéastes documentaristes, avons dénoncé une dérive de la télévision publique.

Au Cinéma du réel, en cette année préélectorale, nous voulons élargir le champ de la discussion avec des réalisateurs qui ont réfléchi sur la télévision dans leurs œuvres, sur ses méthodes, son éthique, sur son impact.

Comment agir pour que la télévision n'attise pas la violence sociale ?

DÉBAT RED

LA DIFFUSION DU DOCUMENTAIRE EST-ELLE SOLUBLE DANS LE 2K ?

jeudi 31 mars 2011, 19h, Petit forum
accès libre dans la limite des places disponibles

D'un point de vue juridique et technique, quelle place pour la diffusion du documentaire dans les salles équipées en 2K ?

Le passage annoncé pour la fin 2011 de l'ensemble du parc français de salles au cinéma numérique pose la question de la place du documentaire dans ces mêmes salles. À partir de quels supports, les films seront-ils diffusés ? Une contribution à l'équipement des salles en numérique devra-t-elle être acquittée par les structures diffusant du documentaire dans les cinémas ? De quel montant serait-elle ? La diffusion des films documentaires en salle, souvent portées par des associations et des festivals, pourra-t-elle supporter ces surcoûts éventuels ?

Le RED (réseau de structures associatives engagées dans la diffusion du cinéma documentaire) propose de débattre de ces questions.

DÉBAT ROD

LA PLACE DE LA CRÉATION DANS LA PRODUCTION DOCUMENTAIRE EN FRANCE (2000-2010)

vendredi 1^{er} avril 2011, 19h, Petit forum
accès libre dans la limite des places disponibles

Diffusé en prime time, projeté en festivals et en salles, exporté à l'international... Le documentaire affiche tous les indicateurs de bonne santé ! Mais où en sommes-nous de la diversité des œuvres, des auteurs, des producteurs, des écritures, des films ? Son économie demeure fragile, son avenir inquiète... Jamais l'écart n'a paru si grand entre la vivacité d'une création documentaire et les politiques éditoriales de l'ensemble des diffuseurs.

Toutes ces problématiques ont motivé les auteurs-réalisateurs et producteurs de Addoc, du C7, du SPI, de la SRF et de l'USPA, réunis au sein du Réseau des Organisations du Documentaire (ROD) à confronter les impressions des acteurs du documentaire à l'analyse objective de l'état de la production et de la diffusion du documentaire français.

Ces analyses et questionnement font l'objet d'un rapport qui entend retracer l'évolution globale de la création documentaire au cours de la décennie 2000-2010 et poser les enjeux de la décennie à venir. Ses résultats seront rendus publics à l'occasion de ce débat.

LE FESTIVAL CINÉMA DU RÉEL CONTINUE EN VOD SUR UNIVERSCINÉ !

Du 5 avril au 4 mai, rendez-vous sur www.universcine.com* et téléchargez de chez vous les films présentés cette année en compétition!

Cette offre est également disponible dans la boutique UniversCiné sur Freebox (canal 107). Bon *catch-up* du festival!

* site de vidéo à la demande (VoD), compatible Mac et PC.

CINÉMA DU RÉEL S'ASSOCIE À FESTIVALSCOPE.COM

Festivalscope.com, la vitrine en ligne des festivals réservée aux professionnels. Les professionnels accrédités à Cinéma du réel y bénéficient d'un accès gratuit pendant le festival et dans la semaine suivante : l'occasion de découvrir ou retrouver la sélection de la Compétition internationale, de la compétition Premiers films ainsi que les films présentés en News from...

Inscriptions sur www.festivalscope.com

DOC NET FILMS PRÉSENTE LA COLLECTION DVD CINÉMA DU RÉEL 2011

Retrouvez en DVD une sélection exclusive de films programmés dans les différentes sections du festival : une occasion unique de voir, revoir ou partager les films découverts en salles ou repérés dans le programme.

En vente à la librairie Flammarion du Centre Pompidou et sur www.docnet.fr
Prix unique : 12 EUR le DVD.

Cette collection est pensée comme l'aboutissement d'un désir, celui de perpétuer un moment partagé, et d'offrir au public la possibilité de se replonger dans quelques œuvres fortes.

univers|ciné



Séances hors les murs

CENTRE MUSICAL

FLEURY GOUTTE D'OR - BARBARA (75018)

Mardi 22 mars à 19h

La Vie autrement de Loredana Bianconi et **Leonali** de Lara Rastelli, suivis d'une rencontre avec les réalisatrices
1 rue Fleury - 75018 Paris
Tél. : 01 53 09 30 70 / www.fgo-barbara.fr

CINEMA JACQUES TATI (TREMBLAY EN FRANCE - 93)

Dans le cadre du festival Terra di Cinema 2011, du 4 au 26 mars au Cinéma Jacques Tati

Samedi 26 mars

16h00 I Cani abbaiano de Michele Pennetta et **Il futuro del mondo passa da qui** de Andrea Deaglio, suivis d'une rencontre avec les réalisateurs

18h00 El Sicario, room 164 de Gianfranco Rosi en présence du critique de cinéma Eugenio Renzi

29bis avenue du Général-de-Gaulle
93290 Tremblay-en-France
Tél. : 01 48 61 87 55
www.festival-terradiacinema.fr

ESPACE 1789 (SAINT-OUEN - 93)

Lundi 28 mars à 20h30

Nous étions communistes de Maher Abi Samra, suivi d'une rencontre avec le réalisateur

Jeu 7 avril à 20h

La Mort de Danton d'Alice Diop, suivi d'une rencontre avec la réalisatrice
2/4 rue Alexandre Bachelet - 93400 Saint-Ouen
Tél. : 01 40 11 50 23 / www.espace-1789.com

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS DE PARIS (75006)

Mardi 29 mars à 17h

The Ballad of Genesis and Lady Jaye de Marie Losier, suivi d'une rencontre avec la réalisatrice
Salle de conférences - 14 rue Bonaparte
75006 Paris

Entrée libre dans la limite des places disponibles
Tél. : 01 47 03 50 45 / www.beauxartsparis.fr

INSTITUT CULTUREL ITALIEN (75007)

Mardi 29 mars à 21h

ScuolaMedia de Marco Santarelli, suivi d'une rencontre avec le réalisateur

Mardi 5 avril à 20h

El Sicario, room 164 de Gianfranco Rosi, suivi d'une rencontre avec le réalisateur

Mardi 7 juin à 21h

Les Champs brûlants de Stefano Canapa et Catherine Libert, suivi d'une rencontre avec les réalisateurs

73 rue de Grenelle - 75007 Paris
Entrée gratuite sur réservation dans la limite des places disponibles
Tél. : 01 44 39 49 39 / www.iicparigi.esteri.it

MAGIC CINEMA (BOBIGNY - 93)

Mercredi 30 mars à 20h30

La mort de Danton d'Alice Diop, suivi d'une rencontre avec la réalisatrice

Centre Commercial Bobigny II
Rue du Chemin Vert - 93000 Bobigny
Tél. : 01 41 60 12 34 / www.magic-cinema.fr

ESPACE KHIASMA (Les Lilas - 93)

Jeu 31 mars à 20h30

Nous étions communistes de Maher Abi Samra, suivi d'une rencontre avec le réalisateur
15 rue Chassagnolle - 93260 Les Lilas
Tél. : 01 43 60 69 72 / www.khiasma.net

MAISON DES METALLOS (75011)

Samedi 2 avril à 14h30

La Mort de Danton d'Alice Diop, suivi d'une rencontre avec la réalisatrice et Steve Tientcheu
94 rue Jean-Pierre Timbaud - 75011 Paris
Tél. : 01 48 05 88 27
www.maisondesmetallos.org

THEATRE ANDRE MALRAUX (CHEVILLY-LARUE - 94)

Dimanche 3 avril à 17h

Koundi et le jeudi national d'Ariane Astrid Atodji

102 avenue du général de Gaulle
94550 Chevilly-Larue
Tél. : 01 41 80 69 60
www.theatrechevillylarue.fr

THEATRE-CINEMA PAUL ELUARD (CHOISY LE ROI - 94)

Dimanche 3 avril à 19h30

La Place de Marie Dumora, suivi d'une rencontre avec la réalisatrice
4 avenue de Villeneuve Saint-Georges - 94600 Choisy-le-Roi
Tél. : 01 48 90 01 70
www.theatrecinemachoisylr.fr

CINEMA L'ETOILE (LA COURNEUVE - 93)

Mardi 5 avril à 20h30

La Mort de Danton d'Alice Diop, suivi d'une rencontre avec la réalisatrice
1 allée du Progrès - 93120 La Courneuve
Tél. : 01 49 92 61 95 / www.ville-la-courneuve.fr

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE PARIS, LA VILLETTE (PARIS)

Jeu 7 avril à 18h30

La Guerre est proche de Claire Angelini, suivi d'une rencontre avec la réalisatrice
44 avenue de Flandre - 75019 Paris
Tél. : 01 44 65 23 00
www.paris-lavillette.archi.fr/cms1.9.2/

INSTITUT CERVANTES (75008)

Jeu 7 avril à 19h

Extraño rumor de la tierra cuando se atraviesa un surco de Juan Manuel Sepulveda
La Terre tremble de Vania Aillon
7 rue Quentin Bauchart - 75008 Paris
Tél. : 01 40 70 92 92 / www.paris.cervantes.es

CINEMA L'ECRAN (SAINT-DENIS - 93)

Vendredi 8 avril à 15h

Koundi et le jeudi national d'Ariane Astrid Atodji
14 passage de l'Aqueduc - 93200 Saint Denis
Tél. : 01 49 33 66 88 / www.lecranstedenis.org

CINEMA LOUIS DAQUIN (LE BLANC-MESNIL - 93)

Vendredi 8 avril à 20h

La Mort de Danton d'Alice Diop, suivi d'une rencontre avec la réalisatrice
76 rue Victor Hugo - 93150 Le Blanc-Mesnil
Tél. : 01 48 65 54 35 / cinemalouisdaquin.fr

ESPACE MUNICIPAL JEAN VILAR (ARCUEIL - 94)

Vendredi 8 avril à 20h30

La Pluie et le beau temps d'Ariane Doublet, suivi d'une rencontre avec la réalisatrice
1 rue Paul Signac - 94110 Arcueil
Tél. : 01 41 24 25 50 / www.arcueil.fr

CINE 104 (PANTIN - 93)

Jeu 14 avril à 20h15

Julien de Gaël Lépine, suivi d'une rencontre avec le réalisateur et Nicolas Anthoné, producteur
104 Avenue Jean Lolive - 93500 Pantin
Tél. : 01 48 46 95 08 / www.cine104.com

LE FRESNOY (TOURCOING)

Jeu 14 avril à 19h

Projection du Grand Prix du Cinéma du réel 2011
Présentation par Javier Packer-Comyn
Salle Jean Renoir - 22, rue du Fresnoy - 59200 Tourcoing
www.lefresnoy.net

L'ECLAT / VILLA ARSON (NICE)

Du 3 au 5 mai, en présence de Javier Packer-Comyn et de Patrick Lebouette

Sélection de films issus de la compétition et des autres programmes

Organisée par L'ECLAT - Lieu d'Expériences pour le Cinéma et les Lettres, Arts et Technologies
Villa Arson - 20 avenue Stephen Liégeard
06100 Nice
Tél. : 04 97 03 01 15 / info@leclat.org / www.leclat.org

Index des films

32 Short Films About Glenn Gould	117
50 Feet of String	98

A

A Bronx Morning	110
A Child's Garden and the Serious Sea	95
Abrazos del rio (Los)	61
American Passages	17
An Essay on Death : A Memorial to John F. Kennedy	77
And So They Live	109
Années 80 (Les)	122
Antithese	124
Appunti per un'Orestiade africana	118
Archie Shepp à Alger	119
Are We Really So Far From a Madhouse?	122
Autobiografia lui Nicolae Ceausescu	71
Aux rêveurs tous les atouts dans votre jeu	47

B-C

Bacio di Tosca (Il)	123
Ballad of Genesis and Lady Jaye (The)	29
Below Sea Level	73
Boatman	73
Bohème (La)	123
Bom Povo Português	95
Boucane (La)	161
Boyzone	101
Brasil84	120
Braves - Raymond Lévy (Les)	167
Caméra passe-partout (La)	84
Canary Island Bananas	82
Cani abbaiano (I)	39
Capo (Il)	165
Champs brûlants (Les)	48
Chiefs	82
Coming Attractions	40
Compositions I-V	96
Convoi (Le)	163
Coûte que coûte	162
Croix et la Bannière (La)	49

D-E

Deer Isle #5: The Crossing	98
Déluge au pays du Baas	165
Deuxième femme (Bobine J) (La)	92
Dialogue with a Woman Departed	79
Distinguished Flying Cross	98
Doldrums	14
Dom	30
Don Cherry	119
Doux amer	50
Easter Morning	101
Eine ruhige Jacke	31
Élégie de Port-au-Prince	51
Enfants de la guerre (Les)	99
Exercices de disparition	19
Extraño rumor de la tierra cuando se atravesaba un surco...	41

F-G-H

Film and Photo League Newsreels	106-107
Film-Essai sur le barrage de l'Euphrate	165
Footnote to Fact	111
Foreign Parts	63
Fragments d'une révolution	20
Futuro del mondo passa da qui (Il)	32
Guacamole	99
Guerre est proche (La)	52
Haiti	93
Halstead Street	111
Happy Mother's Day	82
Heart of Spain	80, 113
Henchman Glance	80
Héritage de la chouette (L')	66-67
Histoire de Marie	167
Histoires autour de la folie	162

I-J-K

In the Street	114
Intervals	124
Introduction to the Enemy	128
Jazz Dance	83, 120
Joli mai (Le)	87
Julien	53
Karamay	65
Khmer rouge et le non-violent (Le)	54
Kick That Habit	124
Kinder	33
Koundi et le jeudi national	34
Kurdish lover	166

L-M

Last Buffalo Hunt (The)	21
Lemon (for Robert Huot)	102
Lettre à mon ami Pol Cèbe	122
Li Ké Terra	35
Light Show Films	97, 125
Madame Jean	55
Magic Sun (The)	100
Maison est noire (La)	99
Doux amer	100
Manhattan	110
Marche turque (La)	165
Matachines - Tarahumaras 87 (Los)	99
Matti ké lal	163
Me llamo Peng	42
Me llamo Roberto Delgado	43
Mechanical Principles	110
Millions of us. A Story of Today	107
Mingus : Charlie Mingus 1968	119
Mobile Men	101
Mon cher Simon	167
Montgomery, Alabama	93
Mort de Danton (La)	56
Muxima	118

N-O

Native Land	78, 112
New Castle	36
Nocturno	103
Nous étions communistes	22
Nudes (A Sketchbook)	100
Odessa... Odessa !	163
Œufs à la coque (Les)	84
On the Waves of the Adriatic	161
Original Cast Album - Company	83, 120
Out of the Present	70

P

Pa Rubika Celu	44
Palazzo delle Aquile	23
People of the Cumberland	108
Pie in the Sky	111
Place (La)	57
Pluie et le beau temps (La)	24
Portrait of Gina	128
Positano (Bobine 30Bo1)	92
Primary	82
Protest	112
Pursuit of Happiness (The)	93

Q-R-S

Quiet One (The)	114
Recordando El Ayer	103
Red Shovel	98
Revolução	102
Rhodia 4x8	121
Robinson in Ruins	61
Scènes de ménage. Épisode «Elle fait les vitres et elle se dit "J'ai un amour !"»	167
ScuolaMedia	37
Sem Companhia	25
Sicario, room 164 (El)	62, 74
Sleepless Nights Stories	62
Slow Action	26
Sodom and Gomorrah, New York 10036	94
Soigne ta droite	118
Solitude du chanteur de fond (La)	121
Souvenir souvenir... (Bobine 27)	92
Square Times	94
Stardust	63
Stolat	161
Strange Victory	80
Sun and Richard Lippold (The)	77

T-Y

Telón de azúcar (Le Rideau de Sucre) (El)	163
Terre des âmes errantes (La)	162
Terre tremble (La)	45
Trois incursions dans un éboulis (sur un poème de Samuel Wood)	103
Un anno dopo	165
Un beau jardin, par exemple	167
Under the Brooklyn Bridge	94
Underground Rock Stars	125
Valley Town	108
Videogramme einer Revolution	70
Voir ce que devient l'ombre	58
Wa	165
Wave (The)	113
Weegee's New York	102
With the Abraham Lincoln Brigade in Spain	113
World Today: Black Legion (The)	109
You Can Drive the Big Rigs	98
Young Fighter (The)	78, 112

Index des réalisateurs

		E-F			M			
		Ellinghaus, Jürgen	49	Maigre-Touchet, Aïda		51	Simon, Claire	162, 167
		Fanderl, Helga	96	Mangiante, Bernard		54	Smith, Jack - voir Slavko Vorkapich	
		Farocki, Harun	70	Marcellvs L.		100	Sniadecki, J.P.	63
		Farrokhzad, Forough	99	Marker, Chris		66-67, 87, 121	Sparatore, Ester	23
		Ferno, John	109	Maurina, Olga		30	Stebbins, Robert - voir Sidney Meyers	
		Film and Photo League	106-107	McDowell, Curt		100	Steiner, Ralph	109, 110, 111
		Fonda, Jane	128	McKenzie, Brian		161	Strand, Chick	99
		Frampton, Hollis	102	Meichler, Gisèle		103	Strand, Paul	78, 80, 110, 112, 113
		Friberg, Conrad	111	Meichler, Luc		103	T-Z	
		G-H		Mekas, Jonas		62	Taylor, Tina	107
		Gaumy, Jean	161	Meyers, Sidney		108, 114	Tilton, Roger	83, 120
		Giger, Ramòn	31	Miller Guerra, João		35	Trabulo, João	25
		Girard, François	117	Molina de Carranza, Victoria		42	Tscherkassky, Peter	40
		Godard, Jean-Luc	118	Muxel, Paule		162	Ujicà, Andrei	69-71
		Gomez Muriel, Emilio	113	N-O-P			Van Dyke, Willard	108, 109
		Gras, Philippe	119	Nelson, C.O. - voir Conrad Friberg			Vorkapich, Slavko	107
		Greenaway, Peter	124	Nengo, Pengau		161	Weegee (Arthur Fellig)	102
		Groupe Medvedkine	121, 122	Niblock, Phill		100, 120	Weerasethakul, Apichatpong	101
		Guerra Roa, Jahel José	42	Nisa, João		103	Weiner, Jane	84
		Guo, Hengqi	36	Pakalnina, Laila		44	Welles, Orson	128
		Guzmán Urzúa, Camila	163	Panh, Rithy		162	Wexler, Haskell	128
		Hahn, Clarisse	101, 166	Paravel, Verena		63	Wilkerson, Travis	18
		Hatherly, Ana	102	Pasolini, Pier Paolo		118	Xu, Xin	65
		Hayden, Thomas	128	Pazienza, Claudio		19	Yarhaus, Bill	128
		Hébraud, Régis	99	Pennebaker, D.A.		83, 120	Zinnemann, Fred	113
		Herzog, Werner	123	Pennetta, Michele		39		
		Hill, Eugene - voir Jay Leda		Perrey, Natalie		119		
		Hurwitz, Leo	75-80, 112, 113	Pierce, Leighton		98		
		J-K-L		Porto, Alessia		23		
		Jaar, Alfredo	118	Provost, Nicolas		63		
		Jacobs, Lewis	111	R				
		Johnstone, Bike	161	Reichman, Thomas		119		
		Kagel, Mauricio	124	Reis, Filipa		35		
		Keiller, Patrick	61	Rincón Gille, Nicolás		61		
		Kowalski, Lech	125	Rivers, Ben		26		
		Lalonde, Valérie	84	Robichet, Théo		119		
		Leacock, Richard	81-84	Roffman, Julian		109		
		Lépingle, Gaël	53	Rosi, Gianfranco		62, 72-74		
		Leuvrey, Elisabeth	163	Roudil, Marc-Antoine		55		
		Levitt, Helen	114	S				
		Leyda, Jay	108, 110	Saab, Jocelyne		99		
		Lhomme, Pierre	87	Santarelli, Marco		37		
		Li, Hongqi	122	Savona, Stefano		23		
		Libert, Catherine	48	Schmid, Daniel		123		
		Liechti, Peter	124	Schmitt, Lee Anne		21		
		Loarte, Javier	43	Sepúlveda, Juan Manuel		41		
		Loeb, Janice	114	Sheeler, Charles		110		
		Losier, Marie	29	Simões, Rui		95		
A								
Abi Samra, Maher	22							
Accademia dell'Immagine (L'Aquila)	165							
Agee, James	114							
Aillon, Vania	45							
Akerman, Chantal	122							
Amiralay, Omar	165							
Ancarani, Yuri	165							
Angelini, Claire	52							
Antar, Ziad	165							
Atodji, Ariane Astrid	34							
B								
Baptista, Nuno	35							
Beckermann, Ruth	17							
Benallal, Mehdi	47							
Boganim, Michale	163							
Brakhage, Stan	95							
Brown, Ken	97, 125							
Bruneau, Sophie	55							
Burckhardt, Rudy	93-94							
Burrill, Christine	128							
Büttner, Bettina	33							
C								
Canapa, Stefano	48							
Carasco, Raymonde	99							
Cartier-Bresson, Henri	113							
Cavalier, Alain	167							
Chagnard, Patrice	163							
Chatellier, Matthieu	50, 58							
Chopra, Joyce	82							
Clémenti, Pierre	92							
Conner, Bruce	101							
Cuesta, Alexandra	103							
de Solliers, Bertrand	162							
D								
Deaglio, Andrea	32							
Delamarre, Jean-Noël	119							
Desrois, Michel	122							
Dimayot, Horace	119							
Diop, Alice	56							
Doublet, Ariane	24							
Drew, Robert	82							
Dumora, Marie	57							
Duret, Jean-Pierre	167							

Liste des productions et print sources

21 one productions
gianfrancorosi@mclink.it

24 images
+33 2 43 78 18 45

**Accademia dell'Immagine de
L'Aquila**
a.moretti@accademiaimmagine.org

ADR Productions
+33 1 43 14 34 34
hb@adr-productions.fr

Agence du Court Métrage
+33 1 44 69 26 60
e.masson@agenceccm.com

Alexandra Cuesta
alexialgalaxia@gmail.com

Alfredo Jaar
www.alfredojaar.net

Alter ego
+33 9 51 91 00 22
cecile.lestrade@@alterego-prod.com

Amip
+33 1 48 87 45 13
amip@amip-multimedia.fr

Ana Hatherly
anahath@gmail.com

Andrea Deaglio
andreadeaglio@gmail.com

Archipel 33
+33 1 42 72 10 70
archipel33@wanadoo.fr

Archives Françaises du Film
+33 1 30 14 80 57
fereidou.n.mahboubi@cnc.fr

Argos Distribution
+32 2 229 00 03
distribution@argosarts.org

ART for the world
+39 02 365 24 881
directors@artfortheworld.net

L'Atelier documentaire
atelierdocumentaire@yahoo.fr

Aurora Films
+33 1 47 70 43 01
contact @aurorafilms.fr

Avanton Productions
+358 50 567 1895
sonja.linden@avanton.fi

Bathysphere productions
+33 1 40 21 37 02
batprod@gmail.com,

Ben Rivers
riversben@googlemail.com

BFI distribution
+44 207 957 4755
sue.jones@bfi.org.uk

BFI National Archive
+44 207 957 4709
fleur.buckley@bfi.org.uk

CAD Productions
jndfilm@wanadoo.fr

Canyon Cinema
+1 415 626 2255
dominic@canyoncinema.com

Carlotta Films
+33 1 42 24 11 77
ines@carlottafilms.com

Catherine Libert
catherine@desertorosso.org

Cat & Docs
cat@catndocs.com

**CBA - Centre de l'Audiovisuel à
Bruxelles**
+32 2 227 2230
cba@skynet.be

Centre Pompidou – MNAM/CCI
+33 1 44 78 47 21
philippe-alain.michaud@
centrepompidou.fr

**Centro Sperimentale di
Cinematografia**
+39 06 722 941
info@csc-cinematografia.it

Cinématek (Belgique)
+32 2 551 19 02
secretariat@cinematek.be

Claire Angelini
clairangelini@hotmail.com

Clarisse Hahn
clarissehahn@yahoo.fr

Claude Fusée
claud.fusee@orange.fr

Colombrefilm
+39 333 309 1992
nic.bruna@gmail.com

Deneb media
+39 029 287 1159
produzione@denebmedia.it

Doc & Film International
+33 1 42 77 89 66
hs.choi@docandfilm.com

Documentaire sur Grand Ecran
+33 1 40 38 04 00
emadeline@
documentairesurgrandecran.fr

Drew Associates
+1 860 364 5349
bobdrew@aol.com

Earthling productions
+41 22 55 00 413
info@earthling-prod.net

Editions Durand-Salabert-Eschig
+33 1 44 41 50 68
patrick.rousso@umusic.com

Ego Sum
+41 91 764110268
egosumartdesign@yahoo.de

Epicentre Films
+33 1 43 49 03 03
festival@epicentrefilms.com

L'Est Films Group
info@estfilms.com

Fanhall Films
+86 10 69 59 91 31
zhurikun@fanhall.com

Fragua Cine
+52 55 55 14 37 94
sepulveda@fraguacine.com

Gaumont Distribution
+33 1 46 43 20 20
ocolbeau@gaumont.fr

Goethe-Institut Kamerun
+237 2 221 44 09
info@yaounde.goethe.org

Goethe-Institut Zentrale
eva.lautenschlager@goethe.de

Hargla Company
laila.pakalnina@inbox.lv

Harvard Film Archive
+1 617 496 8438
mhjohns@fas.harvard.edu

Harvard Film Study Center
fsc@fas.harvard.edu

**Haute Ecole d'Art et de Design –
Genève**
+41 22 388 5100
info.head@hesge.ch

Helga Fanderl
helga.fanderl@wanadoo.fr

House on Fire productions
lesphosphenes@hotmail.com

Huangniutian productions
huangniutian@gmail.com

L'image d'après
+33 2 47 64 78 32
olivier.daunizeau@wanadoo.fr

INA
+33 1 49 83 20 00

International Center of Photography
+1 212 857 9708
ebarnett@icp.org

ISKRA
+33 1 41 24 02 20
iskra@iskra.fr

Jane Balfour Services
+44 207 727 1528
janebalfour@btconnect.com

Javier Loarte
+34 619 539 180
info@promofest.org

João Nisa Produções
joaonisa@yahoo.com

Jocelyne Saab
jsaab@hotmail.com

Jonas Mekas
info@jonasmekasfilms.com

Julianto Films
thinredline@wanadoo.fr

K-Films
+33 1 42 74 70 14
kfilms@noos.fr

Ken Brown
pixpop@earthlink.net

KGP Kranzelbinder Gabriele Production GmbH
+43 1 522 22 210
tappero@kgp.co.at

Kick the Machine Films
kickthemachine@gmail.com

Komplotfilms
+32 250 252 94
claudio.pazienza@skynet.be

Kunstlerischer Mitarbeiter Medienkunst-Film
+49 721 8203 23 53
mneudeck@hfg-karlsruhe.de

Larry Weinstein
+1 416 971 7856
lweinstein@sympatico.ca,

Le GREC
+33 1 44 89 99 50
abeckmann@grec-info.com

Lee Anne Schmitt
leeanneschmitt@gmail.com

Leighton Pierce
leighton-pierce@uiowa.edu

Les Ateliers Varan
+33 1 43 56 20 19
contact@ateliersvaran.com

Les Films d'ici
+33 1 44 52 23 33
celine.paini@lesfilmsdici.fr

Les Films du paradoxe
+33 1 46 49 33 33
nicolas.paradoxe@wanadoo.fr

Les Films du Passeur
kiyukta@gmail.com

Les Films du Poisson
+33 1 42 02 54 80
estelle@filmsdupoisson.com

Les Films du Présent
+33 4 90 49 69 66
contact@lesfilmsdupresent.fr

Les Films du Revif
gaumy@wanadoo.fr

Les Films Seine Ocean
+33 2 35 43 64 63
seineocean@wanadoo.fr

Light Cone
+33 1 46 59 01 53
lightcone@lightcone.org

LUX
+44 20 7503 3980
info@lux.org.uk

Mallia films
+33 1 45 87 55 57
mallia@malliafilms.com,

Mandragora Sales
jennifer@mandragorasales.com

Marcellvs L.
l.marcellvs@gmail.com

Marie Losier
marie@marielosier.net

Master en Documental Creativo Universidad Autónoma de Barcelona
m.documental.creativo@uab.es

Mehdi Benallal
mehdi.benallal@hotmail.fr

.Mille et Une. Films
+33 2 23 44 03 59
contact@mille-et-une-films.fr

MoMA
kitty_cleary@moma.org

Moviala Films / Tarmak Films
+33 2 31 47 55 32
gerald@tarmak-films.com

N.O. Gallery
+39 024 989 892
press@nogallery.it

Nathalie Trafford
+33 1 43 15 91 91
paraisofilms@libertysurf.fr

National Film Centre of Latvia
+371 673 588 58
zanda.dudina@nc.gov.lv

New York University
+1 212 998 2428
michael.nash@nyu.edu

Nour Films
psibourd@nourfilms.com

Orjouane Productions
+961 1 333 432
jinanedagher@gmail.com

Ottofilmaker
marcosantarelli@ottofilmaker.eu

Paradise Films
+32 2 218 60 44
paradisefilms@skynet.be

Pennebaker Hegedus Films
+1 212 496 9195
fpenne@aol.com

Periferia Filmes
trabulo@periferiafilmes.com

Perigo Productions, Inc.
+1 310 395 0090
perigol@aol.com

Peter Liechti
info@peterliechti.ch

Phill Niblock
pniblock@compuserve.com

PicoFilms
+33 1 83 56 13 69
stefano.savona@gmail.com

Quark Productions
+33 1 44 54 39 50
quarkprod@wanadoo.fr

Real Ficção
+351 213 240 061
info@realficcao.com

Régis Hébraud
rhebraud@sfr.fr

Rezo Films
+33 1 42 46 46 30
inforezo@rezofilms.com

Ruth Beckermann Filmproduktion
+43 1 533 2508
office@ruthbeckermann.com

Samsara Studio
+7 903 968 37 70
akapkina@yandex.ru

Shellac
+33 1 42 55 07 84
lucie@shellac-altern.org

Sixpack Film
+43 152 609 90
office@sixpackfilm.com

Stefano Canapa
stefano.canapa@free.fr

Swing-Up
gilles@swing-up.fr

T&C Film AG
+41 44 208 99 55
tcemail@tcfilm.ch

The Conner Family Trust
+1 323 658 8088
bruceconnerfilms@gmail.com

The Film-Makers' Cooperative
+1 212 267 5665
filmmakerscoop@gmail.com

Théo Robichet
trobichet@free.fr

Tom Hurwitz, ASC
tomhurwitz@tomh.com

Travis Wilkerson
+1 213 200 5349
exlow@mac.com

University of Arts and Design Karlsruhe
eisenmenger@hfg-karlsruhe.de

Unseen Cinema
posn@emlot.com

Vende-se Filmes
info@vende-sefilmes.com

Vivisue Film
ramongiger@gmail.com

West Park Pictures
+44 20 85 63 93 93
gloria.morris@westparkpictures.com

Yuri Ancarani
x@yuriancarani.com

Zeugma films
+33 1 43 87 00 54
mdavid@zeugma-films.fr

Ziad Antar
ziadantar@hotmail.com

Crédits photographiques

Couverture :

Photographie extraite du film *Il Capo*, 2010 © Yuri Ancarani

- p. 17 *American Passages* : © Ruth Beckermann Filmproduktion
- p. 18 *Distinguished Flying Cross* : © Travis Wilkerson
- p. 19 *Exercices de disparition* : photo de Olivier Meys
- p. 44 *Pa Rubica Celu* : photo d'Uldis Jancis
- p. 45 *La terre tremble* : © Vania Aillon

Dédicaces et ateliers

- p. 70 *Videogramme einer Revolution* et *Out of the Present* : Andrei Ujică
- p. 71 *Autobiografia lui Nicolae Ceausescu* : Andrei Ujică
- p. 77 *The Sun and Richard Lippold* et *An Essay on Death* : Coll. Tom Hurwitz
- p. 78 *Native Land* : photo de Marion Michelle, coll. Tom Hurwitz
- p. 79 *Dialogue with a Woman Departed* : Coll. Tom Hurwitz
- p. 82 *Canary Island Bananas, Primary, Happy Mother's Day, Chiefs* : Richard Leacock
- p. 83 *Jazz Dance* : Richard Leacock
- p. 84 *Les Œufs à la coque* : Richard Leacock
Portrait de Richard Leacock : © Richard Leacock
- p. 85 Jean-Pierre Beauviala, Sveridge Film Institutet
Stockholm, 1972. Photo : Anders Petersen
- p. 87 *Le Joli mai* : Cinematek (Belgique)
- p. 88 photo de François Weulersse

Les Invisibles

- p. 128 *Portrait of Gina* : © Claude Fusée
- Introduction to the Enemy* : © Haskell Wexler
- p. 131 *La Migration* : Yto Barrada
- p. 133 *Incognito* : Alain Bergala
- p. 137 *Nicht der Homosexuelle...* : Cinematek (Belgique)
- p. 140-141 *L'exclu* : Nicole Higelin
- p. 144 *Sweet Smell of Sex* : coll. Anthology Film Archives
- p. 146 *Hollywood Tower* : courtesy René Daalder
- p. 155 *The Queen's Guards* : Cinematek
- p. 157 *Une page folle* : Collections Cinémathèque française/DR
- p. 158-159 *Princess Mary* : Archives de l'Union des cinéastes d'Odessa. V.V. Kostromenko

Exploring Documentary

- p. 92 *Souvenir souvenir...*, *Positano* et *La Deuxième femme*: Mirco Santi, Catherine Libert et Antoine Barraud
- p. 95 *A Child's Garden and the Serious Sea* :
Courtesy of the Estate of Stan Brakhage and Fred Camper
(www.fredcamper.com)
- p. 99 *La Maison est noire* : Archives françaises du film
Les Enfants de la guerre : © Jocelyn Saab
Guacamole : Light Cone et l'ayant droit
- p. 101 *Easter Morning* : Courtesy of the Conner Family Trust,
© Conner Family Trust
Mobile Men : photos de Chaisiri Jiwarangsang et Apichatpong
Weerasethakul
- p. 102 *Weegee's New York* : Weegee (Arthur Fellig),
Coney Island, ca. 1947, © Weegee/International Center of
Photography/Getty Images
Lemon (for Robert Huot) : courtesy LUX, London

America is hard to see

- p. 113 *With the Lincoln Brigade* : ALBA (Abraham Lincoln
Brigade Archives)

Ecoute voir !

- p. 117 *32 Short Films About Glenn Gould* : © Les Films du
Paradoxe
- p. 118 *Muxima* : © Alfredo Jaar
Appunti per un'Orestiade Africana : Carlotta Films
- p. 119 *Don Cherry* : photo de Horace Dimayot
- p. 120 *Brasil84* : © Phill Niblock
- p. 121 *Rhodia 4x8* : ISKRA
- p. 122 *Lettre à mon ami Pol Cèbe* : ISKRA
Are We Really So Far From a Madhouse : Alex Chung
- p. 124 *Kick That Habit* : Peter Liechti
- p. 125 *Underground Rock Stars* : Lech Kowalski

Rencontres et événements

- p. 165 *La Marche turque* et *Wa* : © Ziad Antar
- p. 167 *Les Braves et Scènes de ménage* : Documentaire sur
grand écran

L'équipe du Cinéma du réel

FONDATEURS

*La Bpi, représentée par son directeur, Patrick Bazin
CNRS Images, Jean-Michel Arnold
Comité du film ethnographique, Jean Rouch †*

EQUIPE

*Javier Packer-Comyn, directeur artistique
Elisabetta Pomiato, responsable de la gestion et du développement
Aude Erenberk
Lili Hinstin, adjointe à la direction artistique et chargée des publications
Philippe Guillaume, régisseur
Marie-Laure Narolles, secrétaire administrative
Elsa Rossignol, régisseur adjointe et responsable sous-titrage
Muriel Carpentier, chargée de la communication et des partenariats
Suzanne de Lacotte, chargée du « hors les murs » et des scolaires
Séverine Kandelman, chargée du « hors les murs » et des scolaires
Mathilde Carteau, chargée de l'accueil des invités
Sandie Ruchon, chargée des accréditations
Olivia Cooper Hadjian, stagiaire programmation et secrétaire des jurys international et premiers films
Bianca Mitteregger, stagiaire régie et vidéothèque
Alizée Dallemagne, stagiaire presse et recherche de publics
Christine Farenc, stagiaire coordination Journal du réel
Arthur Pottier, stagiaire secrétaire des*

*jurys des bibliothèques et des jeunes
Camille Vigny, stagiaire accueil des invités
Nawid Sarem, stagiaire coordination des débats
Fanny Delacroix, stagiaire maquettiste Journal du réel
Taverik Nadaryan, stagiaire photographe
Mathilde Marc, stagiaire photographe
Monique Laroze-Travers, correction des publications
Charles Estin, chauffeur
Jean-Paul Fleury, projectionniste
Emmanuel Lamotte, webmaster*

COLLABORATEURS À LA PROGRAMMATION

*Carine Bernasconi
Corinne Bopp
Nicole Brenez
Pierre-Alexis Chevit
Charlotte Garson
Arnaud Hée
Federico Rossin*

RÉDACTEURS EXTÉRIEURS

*Charlotte Garson (C.G.)
Nicole Brenez (N.B.)
Federico Rossin (F.R.)*

TRADUCTIONS

Gill Gladstone

PRESSE

*Jean-Charles Canu
Catherine Giraud*

ARCHITECTE

Katia Samari

GRAPHISME

*Marc Touitou
Alexandre Szames*

AVEC L'AIDE DE

*L'ensemble des services de la Bpi et notamment le service audiovisuel et Catherine Blangonnet, Arlette Alligué, Pierre Dupuis, le service informatique et Thomas Joossen, Franck Boisnault, Bona Tan, Laurent Hugou, le service équipement-maintenance et Philippe Huet, Henri Vendéoux
Les amis du festival qui ont accepté d'animer des débats, les membres et correspondants de l'association des Amis du Cinéma du réel
Le Président du Centre Pompidou
La Directrice générale du Centre Pompidou
Le Département du développement culturel et Bernard Blistène, Roger Rotmann, Sylvie Pras
La Direction de la production et Philippe Fourchon, Denis Curty, Hugues Fournier-Montgieux, Hélène Amar, Saïd Fakhouri, Manuel Michaud, Laurie Szulc, Vahid Hamidi, Guy Carrard, Yann Bellet, Didier Coudray, Daniel Le Gal, Fabien Lepage, Véronica Ortega, Jacques Rodriguez ainsi que les ateliers du Centre Pompidou
La Direction du bâtiment et de la sécurité et Louis Corno, Jean-Pierre Lichter, Patrick Lextraït, Frédéric Marin, Ahmed Kartobi, Moustapha Kilinc, Ahmed Tahir et les équipes
La Direction de la communication et Françoise Pams
La Direction de l'action éducative et des publics et Muriel Venet, Marie-*

*Christine Deschamps
Le Mnam-CCi - Service du cinéma expérimental et Philippe-Alain Michaud, Isabelle Daire, Isabelle Ribadeau-Dumas, Alexis Constantin
Le Mnam-CCi - Service Nouveaux Médias et Christine Van Assche, Etienne Sandrin, Florence Parot
La Direction des systèmes d'information et télécommunication et Vincent Meillat
La Caisse centrale et Catherine Herbaut, Yvan Gauthier, Gwendoline Pouchoulin.*

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

Un grand merci aux étudiant-e-s du Master professionnel «métiers du documentaire», aux étudiant-e-s de l'Ecole des Beaux arts de Tours et à l'équipe des bénévoles.

CATALOGUE

*Directeur de la publication
Patrick Bazin
EAN 978-2-84246-139-3
ISSN 1964-9142
Achévé d'imprimer au 2^e trimestre 2011 sur les presses de Axiom Graphic, Cormeilles-en-Vexin*