

Programme

dimanche 12 mars 2006



journal ^{du} réel

numéro 3

dimanche 12 mars 2006

CINÉMA 1

12H15

Films Lumière – 2’
et Actualités Pathé – 15’

Débuts du Cinéma en Syrie - Bidayat Al Cinama fi Sourriya
Youssef Faadha / Syrie – 25’

Sous le ciel de Damas - Taht Sama’a Dimashq
Ismail Anzour / Syrie – 60’

14H15

Il n’y a que le bazar qui reste
Victor Ede / France /Syrie – 13’

Toro Si Te - Tout va bien
Daisy Lamothe / France – 78’

16H00 – Débat

News from Home / News from House
Amos Gitai / Israël / France / Belgique – 93’

18H30 – Débat

Naft Sefid - Pétrole (sta)
Mahmoud Rahmani / Iran – 16’

John & Jane (sta)
Ashim Ahluwalia / Inde – 83’

20H30

Layn? (sta)
Fadi Yeni Turk et Bartlomiej Woznica / Liban – 122’

Le **journal du réel** est réalisé par Bijan Anquetil, Mehdi Benallal, Christophe Clavert, Michaël Dacheux, Jeanne Delafosse, Thierry Dente, Frédérique Devillez, Thomas Donadieu, Aminatou Échard, Antoine Garraud, Elise Heymes, Sylvain Maestruggi, Briec Mével, Vincent Micoud, Raphaël Pillosio, Camille Plagnet, Éléonore Saintagnan, Clara Schulmann, Sarah Troche / Contact : journal_du_reel@no-log.org

CINÉMA 2

13H30 – Débat

A Luz na Ria Formosa - La Lumière sur le Ria Formosa
João Botelho / Portugal – 52’

Il Canto dei nuovi emigranti – A Franco Costabile poeta
Le Chant des nouveaux émigrants (sta)
Felice D’Agostino & Arturo Lavorato / Italie – 53’

16H00 – Débat

Xiaojiao renjia - Celles qui ont de petits pieds (sta)
Bai Budan / Chine – 114’

18H30

Arcana
Cristóbal Vicente / Chili – 96’

21H00

Meng You - Le Voyage poétique (sta)
Huang Wenhai / Chine – 85’

PETITE SALLE

14H00– Débat

Histoire du mandat
Jean Baronnet / France – 2 x 52’

16H00 – Débat

Hors les murs
Pierre Barougier & Alexandre Leborgne / France – 82’

18H00 – Débat

Voyage en sol majeur
Georgi Lazarevski / France – 54’

Loulou et Pépé
Marianne Gosset / France – 50’

21H00

A l’attention de Madame le Premier ministre Benazir
Bhutto - Ila Janab Al Sayyda Raisat Alwezara’ Benazir
Boto
Omar Amiralay – 62’

L’Homme aux semelles d’or - Al Rajol Thou Annal’l
Azzahabi
Omar Amiralay – 55’

NAFT SEFID - PÉTROLE

MAHMOUD RAHMANI

Iran, 2005, 16’

Naft Sefid est un court métrage de 15 minutes qui s’impose comme une oeuvre remarquable, conjuguant propos politique et essai filmique.

Puissance du témoignage tout d’abord puisque le film nous plonge dans l’enfer de Naft Sefid : ville industrielle au sud-ouest de l’Iran, née au milieu du désert après qu’y furent découvertes, en 1938, d’importantes ressources pétrolières par les compagnies anglaises. Là, au milieu des montagnes arides fut construite une ville industrielle avec ses maisons fleuries, son école, son bazar, son cinéma, son cabaret.... Puis la source s’est tarie. Plus de pétrole. Les compagnies pétrolières plièrent bagage. Ne restèrent que quelques familles. Aujourd’hui, la terre est épuisée. De la ville, il ne reste qu’un paysage de désolation que les hommes achèvent à coup de marteaux. Peu à peu les traces de l’effort humain de jadis retournent au désert. Avec précision, Mahmoud Rahmani filme une humanité en lambeaux : le délabrement physique des lieux, l’errance morale de ses habitants ne vivant plus que sur les restes de ce qui fut jadis une éphémère oasis du miracle pétrolier.

Mais *Naft Sefid* ne se contente pas de relever les traces d’un monde à l’agonie. Il tient également de la fable orientale. Le récit est mené par un vieux casseur de pierre. Il nous raconte la gloire passée et la désolation présente. Toujours off, sa voix caverneuse se fond dans une bande-son hallucinée où se mêlent chant mélancolique, paroles glanées, hurlement du vent. Rahmani parvient à dessiner un paysage mental faisant dériver le propos documentaire vers une méditation sur la ruine et la destruction au travail dans toute entreprise humaine. Il rejoint ainsi une tradition de poètes pessimistes persans qui, depuis Omar Khayam, nous mettent en garde contre les illusions humaines. Tout passe, même les plus puissantes civilisations. Partout, la mort nous attend.

C’est toute l’étrangeté envoûtante de ce film que de se tenir, tel

un funambule en perpétuel déséquilibre, entre les vivants et les morts, le réel et le surréel...

Fable orientale, film expérimental, *Naft Sefid* s’attaque surtout à un drame contemporain, celui d’un pays qui ne vit que par et pour le pétrole. La ville de Naft Sefid est la métaphore bien réelle de l’Iran moderne dont l’économie dépend exclusivement de la rente pétrolière qui lui a apporté richesse et puissance politique, mais aussi son cortège de drames. « *Sans pétrole, nous ne sommes plus rien...* », résume le vieil homme. Ainsi, *Naft Sefid* pourrait aussi bien être un documentaire d’anticipation : celui d’une humanité qui périt de ses excès, fascinée par l’or noir, négligeant le reste, au risque de sa propre perte.

A la vision de *Naft Sefid*, on pense à cette famille de films qui, tel *A l’Ouest des rails* de Wang Bing, documente une humanité vivant sur les décombres du monde industriel. Mais c’est peut-être du côté d’un autre film à la beauté crépusculaire qu’il faut aussi aller chercher : *La Maison est noire* de Forough Farrorkhzad, poétesse et cinéaste iranienne qui au début des années 60 s’était rendue dans une léproserie au fin fond de l’Azerbaïdjan. Même dénonciation du revers de la médaille du miracle économique moderne. Même puissance poétique capable de faire entendre, derrière la dénonciation politique, les échos d’une vision existentielle du monde.

Bijan Anquetil

MENG YOU - LE VOYAGE POÉTIQUE

HUANG WENHAI

Chine, 2005, 85’

Est-ce ainsi que les hommes vivent ? Il est des films qui semblent avoir pris cette énigme au sérieux. Et au sérieux surtout l’adverbe : « ainsi », tel que montré là, dans le film, aussi étrange que cela puisse paraître.

Scène d’ouverture. Trois hommes dévêtus, la trentaine passée, dans une pièce qui pourrait être un salon. L’un gratouille sur une guitare les fameux jeux interdits, un deuxième fume une cigarette l’air pensif,

le troisième s'essaie au poirier contre un mur. Un quatrième entre, habillé, des bouteilles pleines à la main. Générique. S'ensuit une série de plans, dont l'ordre apparaît décousu, un concert de hard, des tableaux rassemblés contre un mur, un homme qui pose une sorte de talc sur la jambe d'une jeune fille, un repas où l'un des convives annonce : *« je vais finir mon film ; ce sera une surprise s'il m'apporte argent et célébrité »*.

C'est l'été, quelque part en Chine, une grande ville peut-être. Il fait chaud et humide, des moustiques tourbillonnent autour de l'objectif, la sensation de poisse sur les corps est renforcée par l'absorption continue de bière. Ils sont quelques-uns à vivre là ensemble, tour à tour, peintres, musiciens, vidéastes, acteurs, poètes. Le temps semble suspendu, les conversations sur l'art et la vie sans fin, le jour et la nuit ne s'opposent plus. *« Wa Ke tu dors ? Wa Ke tu dors ? Si tu ne dors pas, viens boire une bière avec moi »*. La caméra filme ça. L'expérience d'une vie à plusieurs, entièrement vouée à l'accomplissement artistique, loin de toute contingence matérielle et morale. Ils sont nus bien souvent, et cherchent dans cette simplicité à retrouver une certaine innocence.

Et pour filmer ça, une image vidéo délavée des années 80 peut bien suffire. Il n'y a pas de belle image, la couleur est passée, ne reste alors qu'un dégradé de gris que le signal alterne. Mais là n'est justement pas l'essentiel, qui serait plutôt dans l'enregistrement continu de ces corps relâchés, entre documentaire et performance, et de ce que ceci finit par produire. Dérisoire et sublime. Car ce qu'enregistre finalement la caméra, ce n'est rien de moins que les rites d'une communauté qui tente une nouvelle fois l'exercice de la liberté. Pas vraiment « dérive » à la manière des situs, mais en expérimentant par le corps « l'art du comportement ». Ainsi, pendant que certains jouent aux cartes déshabilleuses, puis préparent la table pour manger, un autre, position poirier, le sexe tombant, continue, imperturbable, à tapoter ses couilles.

Le cinéma est le plus beau, lorsqu'il apparaît comme n'étant pas affaire de maîtrise mais comme révélant d'abord un lien fort entre un cinéaste et des personnes filmées, un désir de faire partager une expérience intime à d'autres, éloignés, étrangers. En filmant sa tribu, ses amis, Huang Wenhai nous immerge dans son bocal et parvient à nous le rendre, doucement, un peu plus familier. A différentes périodes, le cinéma a réussi à sortir de ses cadres devenus trop rigides pour retrouver une nouvelle manière de filmer le réel. Dans *Meng You* se dégage l'impression de redécouvrir les possibilités de la caméra, en faisant l'expérience d'une rencontre avec des individus filmés dans leur plus belle étrangeté, libres.

Brieuc Mével

ENTRETIEN AVEC JEAN BRESCHAND

Réalisateur de L’AMÉNAGEMENT DU TERRITOIRE

France, 2006, 43'

Ton film ressemble à une fabrique artisanale où l'on s'amuserait à construire avec minutie des images. Peux-tu nous parler de leur fabrication concrète ?

Le principe de base, c'est la projection d'une diapositive sur un drap avec la caméra placée dans l'axe, près du projecteur diapo. Les effets ont été réalisés ainsi au moment de la prise de vue, devant la caméra ou le faisceau de la diapositive. A chaque séquence, on essayait d'inventer un trucage nouveau : de la pluie, des chutes de feuilles, des pollens qui passent... Quasiment à chaque plan, il y a une sorte de modulation, une respiration du drap très douce, C'était la chose la plus drôle à faire, on a passé quinze jours pour ça dans le studio du Fresnoy.

Quelle était ton idée de départ pour ce film, l'origine ?

L'idée première du film, c'est de raconter la généalogie d'un amour : qu'est-ce qu'on se donne quand on s'aime ? Et puis : comment

s'articule le rapport entre soi et le monde, ou plus exactement entre un couple et le monde, comment l'un existe par rapport à l'autre, avec l'autre ? Au départ, donc, il y a deux amants dans une chambre qui se racontent des histoires. Avec en tête des histoires, des souvenirs, de lieux, de lumières, je suis parti un mois à Lisbonne et j'ai pris presque 1000 photos. Au début je pensais écrire et photographier en même temps, construire le film en chemin, progressivement, mais je photographiais et je ne savais pas quoi écrire. Après, tout le premier travail de montage a été le classement des diapos par séquences.

L'amour, ce n'est pas simplement créer une histoire à deux, mais c'est aussi savoir accueillir toutes les autres histoires du monde, voilà ce qui m'a guidé comme trame, même si je n'en avais pas le texte. J'ai d'abord monté ça muet avec cette idée-là : où placer les chambres, les lits ? Où placer les draps pour que ce soit un lieu du film mais que ce ne soit pas le lieu central ? C'est pour ça que le film commence dehors, comme dans un rêve. Il ne fallait pas que le monde extérieur soit donné à partir de la chambre, mais qu'il soit un moyen d'y arriver, et d'en repartir. Après, on a fait le montage son. Hélène Attali a tout de suite compris qu'il fallait à la fois incarner les lieux, sans pour autant rester fidèle à un naturalisme des lieux.

Tu as enregistré des sons sur place ?

Oui, j'ai travaillé avec un ingénieur du son pendant cinq jours à Lisbonne. On a fait certaines promenades ensemble, pendant lesquelles je prenais des photos et lui des sons. C'était très intéressant parce que tu construis un autre regard quand tu travailles avec un ingénieur du son. Donc, dans la bande sonore, tu as des ambiances de Lisbonne, et puis tout le reste c'est des sons récupérés dans la sonothèque d'Hélène. C'était difficile parce que les sons réels devaient respecter l'onirisme des séquences, mais en même temps, il ne fallait pas trop les déphaser pour que ça ne devienne pas artificiel, pour ne pas perdre l'incarnation. C'était un équilibre fragile à trouver entre le corps et le rêve, entre le songe et l'organique.

Et le texte ?

J'avais écrit une première version du texte à la fin du montage son avec deux voix : un homme et une femme, mais c'était boiteux, ça ne collait pas. Finalement, on a décidé de faire une seule voix, et je l'ai écrite en une nuit. Ensuite, à l'enregistrement, puis au montage, on a coupé des phrases. On écrit toujours trop, fondamentalement, on étouffe les images. Quand la voix est trop au-dessus, c'est un commentaire des images, et c'est pas intéressant. Il fallait remettre de l'air pour que ça circule. Voilà en gros les étapes du travail : l'écriture en dernier, et puis, au mixage, toutes les décisions importantes : comment on est conduit à travers le film, et comment lui conserver un côté vivant. Comment entraîner le regard du spectateur et a fortiori, lui donner une liberté. La chose la plus captivante et difficile, c'était de tenter d'être tout le temps comme à l'intérieur d'un organisme vivant, en donnant au film de l'air, de la respiration.

On a regardé et écouté ton film comme un conte.

Le conte en effet m'intéresse beaucoup. Une de mes préoccupations était de faire du récit et pas du documentaire : partir d'un dispositif documentaire avec des prises de vue directes si on peut dire, mais ramener du songe dans cette matière. D'où les trucages atmosphériques. Le récit dominant au cinéma reste une histoire avec un début, un milieu, une fin ; l'endroit où tu es est toujours clair : il n'y a pas d'aventure. Ce qui manque en termes de récit dans le cinéma contemporain, c'est l'aventure. J'essaye donc de réfléchir à des films qui racontent des aventures : le film commence, tu ne sais pas où le réalisateur t'emmène, mais t'as pas envie de sortir, tu sais pas fondamentalement ce que ça raconte mais tu te demandes quand même jusqu'où ça va aller. Le privilège de tout cheminement, c'est qu'on ne sait pas par quelles étapes, quelles rencontres on va passer.

Ce que ces deux amants se racontent, c'est ce que les premiers hommes se racontaient autour du feu dans la caverne. Autrement dit : sous les draps, il y a les premiers draps ; la généalogie d'un amour, c'est celle de tous les amours...

Ce cliché qui veut qu'un drap soit le drap de la naissance, de l'amour et de la mort contient au fond une vérité. Le travail consiste à réactualiser ces choses qui se sont solidifiées dans le cliché, à leur redonner de l'air, que ça corresponde à la vie qu'on mène aujourd'hui. Un conte de toute façon doit toujours être réinterprété : quand tu le racontes à quelqu'un, tu le rends vivant à cet instant là, c'est ce dont tu as envie, et l'autre aussi. Ce film est plein d'histoires de draps. Quand je suis parti au Portugal, j'avais deux sacs : mon sac d'affaires et un sac de draps. Il fallait que le drap soit quelque part incarné. Le drap de la fin couché dans l'herbe dans le couvent qui a aussi servi de support de projection pour une séquence au Fresnoy, on peut le voir comme un truc abandonné par quelqu'un, comme un tapis volant, la nappe de pique-nique, ou le drap de l'écran : on peut se raconter tout ce qu'on veut.

On ne voit jamais la même femme, non ? C'est LA femme, à la fois singulière et toutes les femmes.

Oui, en même temps que l'aventure au cinéma, je pense que je suis attaché également à l'idée qu'un personnage devienne une figure. Boudu, c'est lui, pas de doute, mais à travers lui, tu vois tous les Boudu. Renoir faisait ça très bien, les figures, *La Règle du jeu*... J'aime qu'un personnage puisse devenir tous les personnages.

Le film commence *a priori* sur l'histoire d'un couple dans un hôtel. Ca pourrait partir sur l'intime, mais ça part ailleurs...

Je déteste le cinéma intimiste, à part chez Bergman et Cassavetes, mais c'est autre chose parce que justement, là, il y a du mythe : l'arche de Noé dans *Love Streams* par exemple. C'est pour ça qu'on commence comme dans un rêve avec cette séquence des draps flous au bord de la mer. Et ce petit matin que j'ai tant cherché au Portugal, je l'ai fabriqué au tournage en studio, parce que je n'ai jamais réussi à l'avoir sur place à cause de contingences techniques. C'est très étonnant ça, quand tu as une idée forte sur laquelle tu t'obstines, que tu n'arrives pas à attraper, et que tu retrouves autrement.

Garrel dit qu'il faut croire aveuglément à ce qui nous habite quand on fait le film, que l'essentiel arrivera d'une manière ou d'une autre. Il ne dit pas à l'actrice : « il faut que tu pleures ici parce que c'est écrit dans le scénario », mais il sait que l'actrice l'a lu, et qu'à un moment, elle lui donnera ses pleurs.

Il a raison, c'est pour ça que ses films sont vivants. Rohmer pareil, il s'en fout que dans la même séquence, il pleuve dans un plan, et fasse soleil dans l'autre ; après tout, le printemps c'est ça. Et c'est comme ça que les personnages sont vivants, sinon toute l'équipe court après le soleil ou la pluie, finit de mauvaise humeur, et les acteurs jouent comme des manches à balais. C'est comme ça qu'on fait un film : en apprenant à écouter le film en train de se faire et en ayant juste assez confiance en sa logique intérieure. Si tu rentres dans ce régime d'existence là, alors tu découvres un autre niveau d'écoute, quelque chose d'assez souterrain : tu sais que si ce que tu veux ne vient pas comme ça, ça viendra autrement.

C'est aussi une façon d'être, de vivre, d'aimer...

Oui, on fait des films comme on est, il n'y a pas à tortiller. Tous les discours de savoir-faire, de comment il faut faire, ça fait des mauvais films. Il faut se foutre des modes d'emploi que l'institution n'arrête pas de générer pour des raisons de commerce, de peur, d'assurance. Mais en même temps, il faut être d'une exigence, d'une rigueur et d'une précision technique imparables. Quand tu fais un trucage par exemple, tu recommences sans cesse, jusqu'à ce qu'enfin, ce soit là, la chose se passe. Il y a un instant où le trucage trouve sa propre pente et ses propres remous. Plus tu es précis, plus tu donnes cette sensa-

tion d'unicité à la chose.

On s'est rappelé une phrase de Deleuze qui nous a semblé très bien correspondre à ton film : « *Mais qu'est ce que c'est précisément une rencontre avec quelqu'un qu'on aime ? Est-ce une rencontre avec quelqu'un, ou avec des animaux qui viennent vous peupler, ou avec des idées qui vous envahissent, avec des mouvements qui vous émeuvent, des sons qui vous traversent ?* »

Ben, bravo, oui, c'est ça. Je me souviens aussi dans l'abécédaire, à D comme Désir, il dit : *« quand une femme achète une robe, c'est pas cette robe là qu'elle achète, c'est les paysages qu'elle enveloppe »*. En amour, c'est pareil, c'est pas cette femme là, c'est les paysages qu'elle enveloppe. Quand tu prends la femme que tu aimes dans tes bras, tu prends les fantômes qui vont avec. Les fantômes de l'autre t'appellent, ce sont même parfois des gouffres. Quand ça marche bien, on se les donne et le fait de les donner à l'autre, c'est une manière aussi que l'autre les contrôle, ça t'empêche de tomber dans tes propres gouffres. Tu prends les fantômes de l'autre dans tes bras, pour que ni l'un ni l'autre n'y tombe. Un tel savoir des fantômes de l'autre, c'est très fort. Tu es rentré dans son paysage, c'est ça l'aménagement du territoire.

L'Aménagement du territoire, ce pourrait être le titre de tous les films ?

Oui, le titre est venu en même temps que je me mettais à penser au dispositif. C'est une manière de dire que j'aménage un territoire qui est le territoire de mon cinéma, c'est ce que fait chaque cinéaste...

Ou ce qu'il ne fait pas, pour des raisons d'industrie et de fric...

Oui, la question du fric est très concrète, pesante même, et il faut décider de la mettre de côté pour aller au bout du film. Même si tu n'as pas intérêt à la mettre de côté éternellement, parce qu'il faut bien vivre et qu'il n'y a pas de raison : tu as envie d'être au milieu du monde. Tu as besoin d'en fréquenter les marges quand tu fais le film, mais pour que ça puisse incarner quelque chose du monde, il faut bien participer de ce monde.

La question serait : où se trouve le salut, dans le cinéma, dans les draps ? Godard dit quelque part : « *Quand je ne sais plus où j'en suis avec une femme, je ne me demande pas si je l'aime, je ne lui demande pas si elle m'aime, je fais un film, et après, on voit »*

Oui, le cinéma sauve. Grâce à lui, tu objectives quelque chose de la vie qui ne t'appartient pas complètement, tu fabriques quelque chose avec. C'est un travail qui va de l'intérieur vers l'extérieur, et l'objet extérieur, du fait même qu'il devient extérieur, déplace toutes tes inquiétudes, tes angoisses, et ça rend libre. Tu fais rentrer de l'air dedans et tu ne restes pas vissé sur le cinéma intimiste tartignole, qui n'est au fond qu'un ressassement. Là, tu es dans le grand secret, tu es dans le monde ; ça ne t'appartient plus mais ça appartient à tous. Tu te sauves, et les gens qui rencontrent ton film se sauvent aussi.

Les grands films veillent sur nous, *La Dolce vita*, Fellini, Godard veillent sur nous, *La Voce della luna* arrache au chaos du monde des possibilités d'être émerveillé, de s'aimer. Il reste un gros travail à faire pour sortir du désespoir ambiant, pour se redonner des draps, des façons de se veiller. Il faut habiter le monde, travailler pour que ça ne reste pas en l'état, pour que ça devienne autre chose que le merdier qu'on nous propose. J'y crois, mais c'est pas donné et ça prend du temps. Le documentaire peut aussi raconter ça : *Le Tombeau d'Alexandre* de Marker, par exemple, comment notre mémoire politique est intimement tissée d'imaginaire. Le capitalisme s'est organisé pour produire de puissantes machines imaginaires, et c'est terrible que cet imaginaire soit coincé dans un certain modèle et une certaine économie. C'est pour ça que la question de l'aventure est importante.

Un entretien réalisé par Michaël Dacheux et Camille Plagnat

FILMS LUMIÈRE - 1897 ACTUALITÉS PATHÉ - 1924 /1931

En 1968, dans le film pour l'ORTF qu'Eric Rohmer consacre aux vues Lumière (*Louis Lumière*), on voit sous l'œil scrutateur de Rohmer le vieux Renoir discutant avec Henri Langlois à propos des films Lumière. Avec sa bonhomie habituelle, Renoir fait remarquer à Langlois la supériorité du cinéma sur toutes les autres formes de témoignages sur l'Histoire. La plus fidèle description, la plus exacte peinture, dit-il en substance, ne rend jamais toute l'ambiance d'une époque que seul le cinéma permet de restituer fidèlement. De cette incroyable présence vient que l'on ait considéré d'emblée (ou du moins très vite) le cinéma sous son aspect documentaire.

Les vues Lumière présentées ici datent de 1897. Un titre, un plan. Titre : *La Place des Canons*. Un vieillard à longue barbe blanche accompagné par un enfant ; une jeune femme nouant ses cheveux en marchant ; un âne monté par un enfant traversant la place au galop ; une calèche, capote rabattue, transportant un passager caché : chacun des personnages de ce plan de quelques secondes pourrait devenir le personnage principal d'une nouvelle, et nul doute que leur vision aurait été pour Maupassant un théâtre propre à stimuler sa plume. Toutes les potentialités de la fiction sont déjà là à l'état brut.

Revenons à Renoir et Langlois : continuant leur discussion, Langlois n'a cessé de souligner combien les vues Lumière étaient préparées, repérées, répétées et, pour certaines, entièrement mises en scène. « *Personne ne doute plus aujourd'hui qu'il faille désigner en Lumière le premier metteur en scène de l'histoire du cinéma.* », écrit Jacques Lourcelles dans son précieux *Dictionnaire du cinéma*. Ceci pour dissiper cette confusion qui a vite fait de classer Lumière dans les documentaristes (pour mettre Méliès du côté de la fiction). En fait, en cette fin de dix-neuvième siècle, il n'existe qu'un seul et unique cinématographe. Et qu'un seul et même public qui se délecte de la vision des images animées.

A nous qui les voyons aujourd'hui, les vues Lumière posent d'abord cette question : « qu'est-ce que le cinéma ? » et y répondent : un cadre où se recueille la vie (la lumière, le mouvement, le temps). « *Les frères Lumière, les derniers peintres impressionnistes* », disait quelque part Jean-Luc Godard. Impressionnistes car ce sont les mêmes décors, le même monde que peignent les uns et que cinématographient les autres, et encore parce que le cinéma naît de la lumière que tenaient tant à rendre ces impressionnistes. Et le cinéma, comme la peinture, est aussi une affaire de cadre. Jacques Lourcelles, toujours lui, écrit encore : « *Nécessité faisant loi, une grande partie du génie de Lumière tient dans son choix des angles dont les plus naturels sont parfois aussi les plus savants. Dans l'immobilité de la caméra de Lumière, moins avide de bouger que de "capter le mouvement" sont déjà contenus les plans (volontairement fixes) que réaliseront quelques décennies plus tard Ford ou Lang au sommet de leur art.* » C'est dans ce cadre, qui est un regard sur le monde, que tient la beauté des vues Lumière. Et celui-là qui n'aura pas su voir la beauté, les mystères de ces gestes originels du cinématographe, restera à jamais aveugle à ses plus beaux secrets.

Ce souci du cadre, on le retrouve aussi dans les autochromes - littéralement, « qui enregistre la couleur », nom donné aux premières photographies en couleurs - du fond Albert Kahn. C'est grâce aux Lumière qui à partir de 1907 avaient commercialisé ce procédé photographique qu'Albert Kahn, riche banquier, lançait en 1910 le projet des *Archives de la planète* qui avait pour but de constituer une bibliothèque d'images fixes et animées témoignant « des aspects, des pratiques et des modes de l'activité humaine dont la disparition fatale n'est plus qu'une question de temps ». Durant une vingtaine d'années, jusqu'à sa faillite en 1931, il a recruté et formé des opérateurs pour parcourir le monde, se plaisant à leur répéter : « Ne voit pas qui veut ».

Des vues Lumière aux films d'actualités Pathé, une trentaine d'années a passé. Le montage a fait son apparition, le commentaire aussi qui reste néanmoins lapidaire. Ce n'est pas encore cette voix off qui fait disparaître l'image derrière le discours, qui la tord pour qu'elle le serve. Mais déjà pointe un certain souci didactique : après avoir juste vu les choses, on veut les expliquer. Néanmoins, celui qui filme sait encore regarder et voir ce qu'il filme. Quelques décennies plus tard, ce ne sera plus le cas. Et quel choc quand on compare cela aux images de nos actualités télévisées ! Dans ces actualités Pathé, reste de l'héritage de Lumière la prégnance du cadre. C'est dans ses lignes que s'inscrit chaque paysage, chaque chose filmée.

La vue de ces films permet d'esquisser une analyse historique de l'évolution des images cinématographiques. Ce qui frappe dans ces premières vues Lumière, c'est l'innocence du premier regard, c'est l'impression que quoi que filme la caméra, cela va de soi. Cette innocence des premiers jours, entre-temps, s'est perdue. « *Nous ne sommes plus innocents* », écrivait-il y a une quarantaine d'années un de nos grands critiques-cinéastes. Que voulait-il dire par là ? Que nous savons que l'image peut être manipulée, qu'elle peut servir un maître, et que souvent elle en sert un. Que nous savons que les choses ne vont plus de soi et qu'il y a une morale à avoir quand on filme. Que le regard juste sur les choses, il faut le chercher pour qu'il soit là. Et que ce qui semblait si évident aux pionniers - mais l'était-ce ? -, demande aujourd'hui plus de travail à qui s'y essaye.

Quelle leçon nous donne aujourd'hui la vision de ces films ? Que la seule devise que doit suivre le documentariste, le cinéaste, est celle qu'énonçait Péguy par un demi clair matin : « *Regardons la maîtresse réalité. Et aussi bien que nous le pouvons, sur ce que nous aurons vu, artistes fidèles, scrupuleux observateurs, dessinateurs consciencieux, par des notations exactes autant que nous le pourrons, rapportons, dessinons, la réalité maîtresse.* » Aujourd'hui, d'aucuns cherchent encore à prolonger ce précieux héritage.

Christophe Clavert

Les autochromes Kahn seront projetés au « **Salon de musique** » documentaire aujourd'hui à 17h00 à la Maison des Cultures du Monde dans le cadre du 10^{ème} Festival de l'Imaginaire.