SMALA CINÉMA

(REVUE)

LA MACHINE À VIRANDE EST CASSÉE

DVD INCLUS

SUBVERSION

N°1

JUIN 2013

UNDERGROUND BELGE

GROUPES MEDVEDKINE

NOUVELLE NOUVELLE VAGUE

ARENBERG
cinémas nomades

SMALA
Cinéma

SMALAcinéma

Entre ciné-club, lieu de rencontres et d'échanges, espace de réflexions, le Smalacinéma, constitué par une équipe de «jeunes» d'horizons divers, est une communauté en devenir liée par l'idée que le cinéma est un art vivant, que ses enjeux d'écritures nous parlent de nous et du monde - l'image/le monde.
Initié par l'Arenberg-Cinémas Nomades, le Smalacinéma s'autogère dans le cadre de ses activités. Le Smala en complément de la programmation d'un ciné-club mensuel et itinérant, édite la SMALAcinéma (REVUE) soit en format papier soit en format numérique au rythme de deux numéros/an. Apprentissage de l'écriture et du regard critique en compagnie de «passeurs» plus expérimentés.

Rejoignez-nous > smala@cinedit.be - facebook/smalacinema

SOMMAIRE

Edito p.5

UNDERGROUND BELGE

Manifeste :
De la mort du cinéma
au cinéma de la vie p.7

Regard sur les débuts de
l'underground en Belgique p.9

Knokke EXPRMNTL p.12

AUTOUR DES MEDVEDKINE

Vie et mort
du documentaire militant p.19

Les groupes Medvedkine,
une expérience inédite p.26

« Un week-end à Sochaux » p.30

Où sont les enfants
de Medvedkine ? p.34

Rencontre avec Ronnie Ramirez
et Maxime Kouvaras - Zin TV p.36

Entretien avec Olivier Azam
Les mutins de Pangée p.38

Filmer le travail

Introduction p.43

Entretien avec Célia Dessardo
« Toute la nuit » p.44

Entretien avec Régis Sauder
« Être là » p.48

NOUVELLE NOUVELLE VAGUE ?

Comme l'impression
d'une nouvelle vague
dans le cinéma français p.53

« Donoma » le stade oral
Djinn Carrénard p.56

« Ce qu'il restera de nous… »
Vincent Macaigne p.58

Plonger « La tête la première »
Amélie Van Elmbt p.60

« Rengaine » Rachid Djaïdani p.61

« J'ai tué ma mère »
versus « Rengaine »,
une même nouvelle vague ? p.63

THE UPRISING

Revolution footage :
rencontre avec Peter Snowdon
et Bruno Tracq p.67

Subversif… mais encore !

« Capitalism : A love story »
de Michael Moore
Un sentiment de déjà vu ? p.73

« Flight » de Robert Zemeckis
de la subversion dans l'air p.77

« Wadjda » ou l'art subtil de la
subversion sans heurts p.78

Cinéma subversif ? p.80

SMALACINÉMA (REVUE) édité par l'asbl CINéDIT
avec le soutien de l'asbl Indications

Coordination éditoriale :
Caroline Genart en collaboration avec Deborah Benarrosch et Axel Comeliau, avec l'aimable participation de Patrick Taliercio et l'équipe du Smala Cinéma, Aurélien Doyen, Benjamin Thomas, Victoria Forget,…

Graphisme, maquette et mise en page :
LN

Illustrations et coups de main :
Antoine Genart

Graphisme DVD :
Antoine Genart

Editeur responsable:
Thierry ABEL

Impression :
Actual Print
sur du papier exclusivement recyclé

Distribution / Ventes:
Cinédit asbl – 02/511 65 15

CINéDIT asbl
266, rue Leopold 1er
1020 Bruxelles
Tel : 02/511 65 15
Fax : 02/502 52 85
info@cinedit.be
www.arenberg.be

Si vous souhaitez participer à la rédaction du prochain numéro du SMALACINÉMA (REVUE),
n'hésitez pas à nous contacter : smala@cinedit.be

Les activités de l'asbl CINéDIT - Arenberg cinémas nomades sont possibles grâce au soutien de la Direction générale de la culture – Ministère de la Fédération Wallonie Bruxelles

EDITO

SUBVERSION

Jacques Ledoux dans « *La Jetée* » de Chris Marker (1962)

« Aucune époque vivante n'est partie d'une théorie : c'était d'abord un jeu, un conflit, un voyage. » écrivait Guy Debord. S'il est vrai que le cinéma comme d'autres choses en Europe est dans cet état de stagnation voire de mort avancée qu'on peut appeler académique, la mission de le célébrer sous une définition revigorante nous a semblé un peu vaine, ayant choisi l'itinérance de la Smala plutôt que la sédentarité des églises, fussent-elles invisibles.

Si le Cinéma avec un grand C n'est souvent que la couverture que l'on rabat le lendemain sur le cadavre des John Vigo ou des Jean Cassavetes lorsque la lutte a fini par les épuiser, nous avons cette fois-ci plutôt cherché à faire l'aller-retour entre les marges d'hier et celles qui pourraient exister aujourd'hui.

Et pourquoi ne pas partir d'ici ? de Belgique. Un certain Jacques Ledoux, conservateur de cinémathèque comme sorti du souterrain de La Jetée de Chris Marker, fomente en 1949 un festival pour tout ce que ne contient pas le musée. Et pour signifier qu'il y a des films qui parlent une langue qui n'existe pas encore ou qui n'ont simplement pas les moyens de se payer des voyelles, il l'appelle EXPRMNTL. Il n'y aura qu'à aller à Knokke-le-Zoute, cette ville qui cesse d'exister entre décembre et mars.

Il n'y a pas que les conservateurs de musée qui soient parfois fantasques. Cela peut aussi arriver aux syndicalistes. Paul Cèbe, sorti de sa bibliothèque de cité ouvrière dans une autre ville de bout de pays, prend d'assaut une tour d'ivoire qui ne demandait qu'à être investie. Fini de venir visiter notre usine comme un zoo lorsque vous avez des choses à nous dire sur le Vietnam lancent-t-ils à quelques intellos cinéastes. Ici, commence mai 68. Il faut mettre la main au goudron avec nous. L'un d'entre eux, feu Chris Marker himself, sortant bel et bien du tunnel de La Jetée, répond et en emporte avec lui un certain nombre qui n'entendent pas exécutants lorsqu'on les appelle techniciens. Antoine Bonfanti par exemple. Les rires d'enfants d'Un soir, un train de André Delvaux, c'est lui. Et le son de 400 autres films sur la fiche technique desquels il ne figure le plus souvent même pas. Ainsi va la couverture. Avec des trous. Et puis le cinéma comme résistance par d'autres moyens, c'est aussi l'ombre des tunnels.

De retour dans le présent, que nous reste-t-il ? On peut célébrer. On peut honorer, faute de parvenir à reproduire. On peut, comme les décroissants de l'An 01 de Jacques Doillon, repartir du début et se demander d'où est donc venue la voiture ? De l'injonction de circuler parce qu'il n'y avait plus rien à voir ? Et le cinéma ? Recommencer à jouer collectif, à faire bande à part et subvertir des outils de plus en plus réservés aux personnes autorisées. Témoigner, tracter, anti-communiquer, délirer avec les moyens du bord, aller chercher les films là où ils ne sont pas encore, surtout là… La liste est ouverte. Cette revue aussi. Vous pouvez écrire dans ses marges et nous rejoindre. A bientôt.

Patrick Taliercio

UNDER-
GROUND

MANIFESTE : DE LA MORT DU CINÉMA AU CINÉMA DE LA VIE.

Et si l'on se mettait à vivre le cinéma qui nous grise ?

En mai 68, dans les métropoles en éruption, les anarcho-enragés décrétaient la mort du cinéma. Au profit du cinéma de la vie. De la « vraie vie » enfin déchaînée. À même donc de reconcevoir le monde ludiquement, féériquement, burlesquement, libidineusement. Y compris le cinéma.

Le cinéma qui n'était déjà plus qu'une médiation très louche entre les aspirations secrètes des esclaves salariés à la jouissance radicale et leur veules résignations. Assurément le rôle du cinéma, comme celui des autres psychotropes culturels, était de produire des spectateurs. C'est-à-dire des gusses « chaisifiés » s'exaltant par procuration et n'ayant aucune prise sur le déroulement de leur vie d'andouille. Faire la peau au cinéma, c'était dès lors convier le public à vivre directement, sans la queue ni l'oreille d'un intermédiaire, ce qui le grisait le plus dans les films : le troublant panache hawksien, l'humour débridé lubitschien, l'abandon à l'émotion demyesque, le sens des inconvenances mockyesque, l'exubérance dansante minnellienne, le goût du risque walshien, la générosité explosive capraesque… Ne plus vivre à travers le cinéma. Faire vivre le cinéma à travers soi. En n'en gardant que les temps forts, que les péripéties pimentées, que les sentiments chamboulants.

Mais face aux chenapans qui proposaient qu'on ne consomme plus les films mais qu'on les consume youpitamment en les récupérant à son propre compte, en tonifiant les vécus personnels avec leur sève pyromanesque, le cinéma des seventies tint bon. C'est qu'il n'était pas pourri vraiment-vraiment jusqu'à la moelle. À l'époque, il y avait encore en activité une bonne soixantaine d'aventuriers de la caméra tels que les deux Ray (Nicholas et Satyajit), Mankiewicz, Cottafavi, Minnelli, Bunuel, Hitchcock, King Hu, Wilder, Demy, Cukor, Xie Jin, Edwards, Fisher, Kast, Chang Cheh, Fuller, Tati, Hawks... Et les vrais cinglés de ciné qui voulaient en l'espèce tout-tout-tout faire péter pour tout-tout-tout réinventer n'avaient pas réellement envie de les passer tous par la grande planche. Aujourd'hui, mille bombardes !, la donne a foutrement changé ! Nous n'avons plus à décréter que le cinéma est mort, mais à en prendre acte.

Car le cinéma à qui nos émeutiers il y a 34 ans tenaient à crever la paillasse s'est dévissé lui-même le billard. À la limite de l'auto-combustibilité depuis les origines (la fameuse pellicule-flamme !), le cinéma, que le Dr Mabuse l'emporte !, a choisi de se brûler le caisson. Et si on profitait qu'il n'existe plus, le cinéma, ou quasiment plus (il reste à peine John Carpenter, Manoel De Oliveira, Francis Ford Coppola, Dario Argento, Jean-Pierre Mocky, Brian de Palma, Jan Bucquoy, Jacques Nolot, Tsui Hark, David Lynch, John Woo, George A. Romero, Hayao Miyazachi et une poignée de rescapés), pour mettre gredinement en cinéma nos existences toutes voiles dehors comme le préconisaient les vandales des années soixante-huitardes ?

Hardi les loulous ! Aux dents la cartouche !
Et que nos désirs soient nos premières lois !

Noël Godin

« *Les Aventures de Bernadette Soubirou* » de David McNeil (1973)

REGARD SUR LES DÉBUTS DE L'UNDERGROUND EN BELGIQUE :

Il existe depuis les années 60 un cinéma underground belge. Cette information peut sembler étrange, énoncée ainsi, mais il convient de le préciser tant le manque d'informations, la difficulté de voir ces films, leur absence quasi totale des encyclopédies et des salles de cinéma - même de la Cinémathèque, lieu de sauvegarde du patrimoine, paraît-il… - témoignent de la négligence des institutions face à l'histoire du cinéma national dès qu'il s'agit de sortir des sentiers battus. Il faut bien dire ce qui est : tout le monde s'en fout. Et, par conséquent, les passionnés eux-mêmes sont fort peu au courant de l'intérêt, sinon de l'existence, d'une quantité assez incroyable de films qui représentent pourtant la période la plus fertile et la plus intéressante, (comme pour la plupart des autres pays dans ces deux décennies 60's et 70's), du cinéma en Belgique.

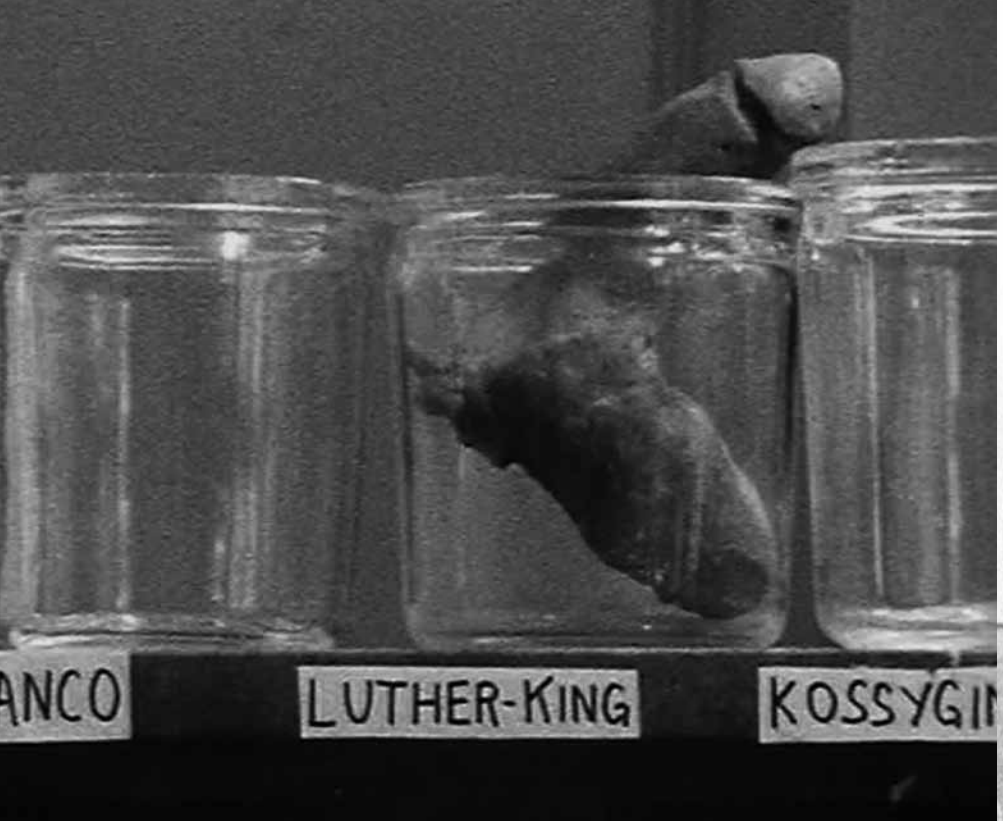
Ce texte, au-delà du panorama très subjectif que propose ce numéro sur la subversion, aura donc pour mission également de sortir de l'ombre quelques bêtes obscures tapies dans les coins poussiéreux de l'histoire du cinéma. Puissent ces lignes faire découvrir les curieux et réveiller les fainéants.
La chrysalide de l'underground belge se transforme en un papillon dégueulasse, verdâtre et baveux, aux alentours de l'année 1963 et achève son vol triomphal vers 1975. Avant cela, ce ne sont que remous : si L'Imitation du cinéma de Marcel Mariën (1960) peut être considéré comme le premier film de cette mouvance, il n'en comporte encore que les germes subversifs et, au-delà de son autonomie, du fait qu'il fut réalisé de manière isolée et que son auteur ne fit plus rien par après, de ses qualités formelles irréfutables, et de son anti-cléricalisme brutal, le film est encore fort rattaché à la tradition des avant-gardes des années 20 et du délire surréaliste comme intention première.

Après 75, le papillon vert continuera à voleter de temps en temps malgré l'usure de ses ailes — quelques réalisateurs referont en effet un film occasionnellement et de manière plus timide et sage — et d'engendrer quelques bâtards brailleurs comme le célèbre Jan Bucquoy qui continuera à célébrer les idées de ses parents monstrueux et leur donnera parfois même l'occasion de réapparaître à l'écran, comme en témoigne la présence de Noël Godin en vacancier intello « name-droppisant » dans le jouissif et trop rare Camping Cosmos, occurrence trash et drôle du pénible Camping d'Onteniente ; notre camping à nous sent certes très mauvais mais sent quelque chose, lui.

Né dans l'Eden du cinéma d'une partouze invitant quelques agités dadaïstes à forniquer dans la joie et l'allégresse avec les zombies du groupe surréaliste, nourri au biberon débordant de crème situationniste et de décloisonnement artistique, le papillon vert naît donc en 1963 avec d'emblée un sens inné de la provocation. La maternité s'appelle EXPRMNTL, le festival international du film expérimental de Knokke-le-Zoute à l'occasion de sa troisième (mais première véritable) édition, au moment même ou le terme « cinéma underground » apparaît pour désigner les futures stars du cinéma expérimental mondial (Stan Brakhage, Robert Breer, Kenneth Anger, Jonas Mekas,...) dont l'ambition n'était plus de gravir l'échelle vers « la mecque » (cf Hollywood) mais au contraire de s'en servir pour descendre toujours plus profondément dans des endroits où l'industrie n'osait jamais s'aventurer. Un lieu où les désirs priment sur l'économie des profits, un lieu où la perfection technique est remplacée par un artisanat amoureux, un lieu où l'on transgresse plutôt qu'on lubrifie, tout simplement dans l'espoir d'élargir, de renouveler les solides fondations de l'art cinématographique.[1]

Dans ce festival mythique, lieu dont la fantaisie exacerbée semble n'avoir été qu'un rêve hallucinant quand on se replonge dans ces évènements aujourd'hui, naquirent donc nos trublions belges : Roland Lethem, Patrick Hella, Jean-Marie Buchet rejoints par d'autres peu de temps après : Noël Godin, Philippe Simon, David McNeil, Robbe De Hert, Jean-Pierre Bouyxou, Michel Laitem, Guy Pirotte. D'autres encore, bien que plus sages et autonomes (entendre aussi par là plus égocentriques) faisaient leurs premières armes, déjà émoussées néanmoins par rapport aux autres, à la même période : Boris Lehman et Chantal Akerman. Ceux-là s'en sont d'ailleurs mieux sortis et sont passés à la postérité, sans doute par qu'ils empruntèrent vite des chemins plus fréquentables aux yeux des institutions, bien que sinueux.
Noël. Pendant que la bonne bourgeoisie, ankylosée par le foie gras et les paquets cadeaux, se bousculent dans les grands magasins pour compléter leurs collections de fours à micro-ondes, les artistes du monde entier se rassemblent pour découvrir et célébrer ce qui allait être la plus grande manifestation artistique de son temps. Dans le rugueux froid hivernal de la petite ville côtière de Knokke, errent dans le brouillard épais une foule de curieux venus prendre la température, chaude quand à elle, de l'art contemporain. Et pas seulement celle du 7e. En effet, des happenings dénudés débordant le cadre des salles pour aller crier haut et fort leur soif de vivre échevelée aux expérimentations musicales rassemblant les compositeurs dont la

1 Définition légèrement modifiée du cinéma expérimental par un des rares théoriciens francophones, Dominique Noguez.



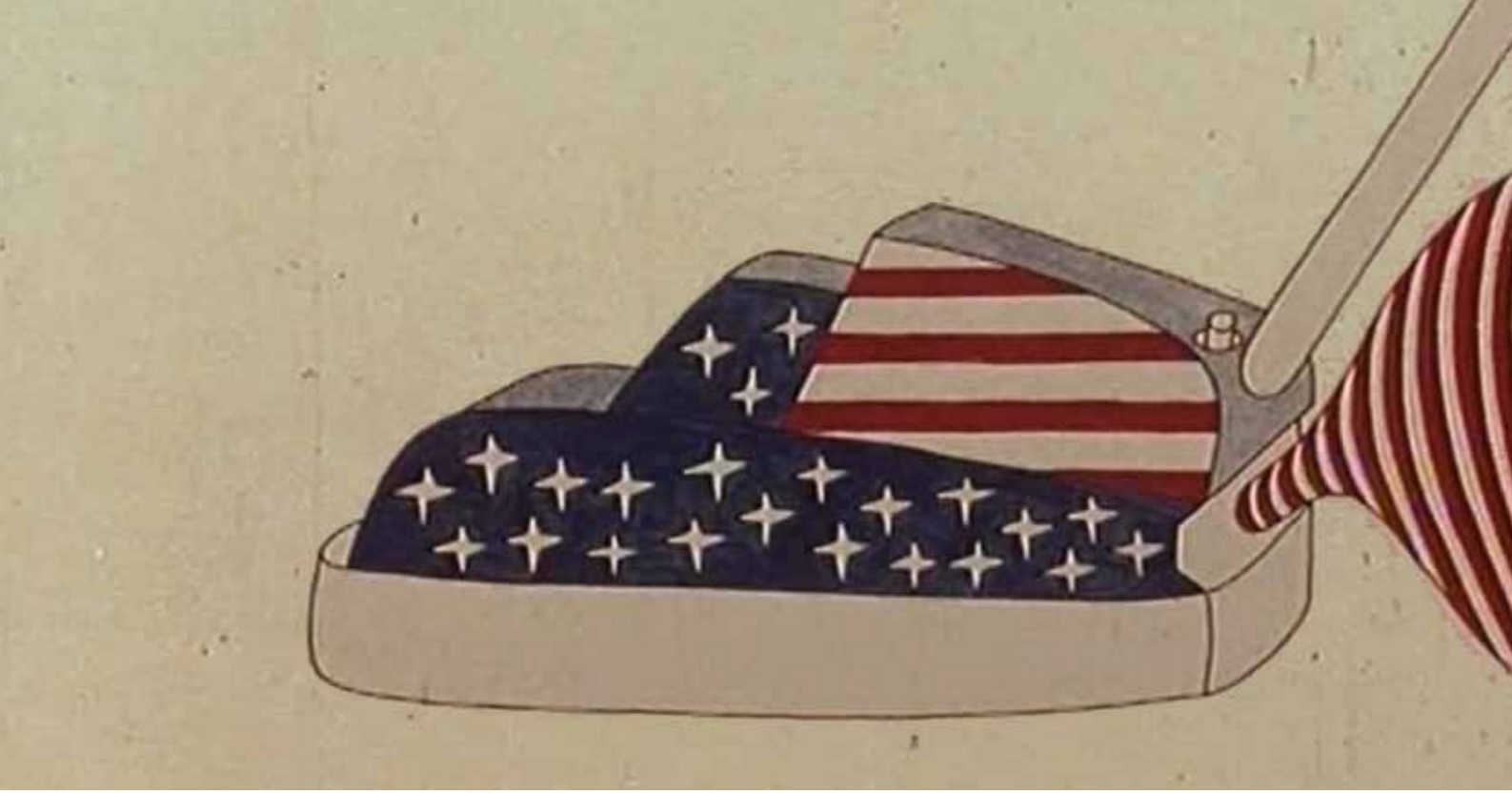
« *La Fée sanguinaire* » de Roland Lethem (1968)

« *Les Caméléons* » de Patrick Hella (1967)

baguette aiguisée faisait trembler les conventions, des conférences littéraires les plus exigeantes aux projections les plus improbables dans des caves et des couloirs d'hôtels où les stars en devenir se battent pour trouver un coin où s'asseoir (cf Polanski et Godard), ce n'est rien de moins qu'une semaine d'intense créativité, de rencontres passionnantes et de découvertes inouïes qui bouillonnent dans une marmite grandiose.
Dans cette cacophonique descente aux enfers, quoi de plus naturel que les futurs cinéastes belges, qui se voyaient en plus offrir de la pellicule, ne soient tentés d'exprimer leur rage et leurs ambitions créatrices au bout du fusil-caméra ! Puisqu'on discute de subversion dans ces pages, il faut bien dire que ces enfants de Knokke, ces flibustiers comme Bouyxou les appelle à juste titre car les pirates sont des gentils méchants, y sont allés « à donf ».

La Fée sanguinaire de Roland Lethem émascule les bourgeois et étrangle les bonnes soeurs tandis que la fillette de Tu peux crever de Philippe Simon (la simple lecture des titres de ces films suffit déjà et peut-être de la manière la plus poétiquement synthétique à refléter ce type de cinéma) nous fixe effrontément pendant dix minutes, semblant montrer qu'elle a bien compris la leçon que le film nous jette à la figure dans les minutes qui précèdent : « Enfant, tu es la menace la plus dangereuse, la plus incontrôlable, pour le monde ! Ce monde qui brûle déjà, il ne te reste qu'à l'achever ». Vive Fantômas, à bas les politicards véreux, pléonasme !
Faisons l'affront extrême aux bonnes moeurs de collectionner les tampax — de célébrités qui plus est — et de les exhiber fièrement dans des vitrines (cf Comme le temps paxe vite).
Gloup, gloup ! Vive l'anarchie ! clame Godin en organisant dans son Grève et Pets, une orgie des employés dans leur propre usine pendant que le patron se fait durement lyncher. « Si vous regardez mon film, vous n'êtes qu'une bande de cons » clame Lethem dans son long-métrage éponyme sur les difficultés d'un doigt à se curer le nez pendant des plombes.
Ces cinéastes font de l'hilarité un credo, se moquent de la monarchie et des forces de l'ordre: ce sont les racailles anarchistes eux-mêmes qui sauvent une jeune fille du viol collectif par un groupe de flics dans Les Aventures — ô combien réjouissantes — de Bernadette Soubirou, faisant fi des personnages historiques et des icônes de la culture populaire (Superman et Tarzan en prennent pour leur grade).
Montrer des culs, des bites en érection voilà ce que fait Bouyxou dans son fanfaronnant Satan bouche un coin, farce burlesque sadomasochiste mettant en scène une jeune nymphette aux prises avec un glouton-bouffon. Dégoûtons le spectateur, montrons lui ce qui le révulse le plus, un homme mangeant des vers (Super-Huître), contestons frontalement, déstabilisons la société rigide et dépassée. On vous crache à la gueule et vous aimez ça. Détournons ! Blasphémons ! Le monde ne pourra être reconstruit que sur des cadavres fumants.

Ces fulgurances révolutionnaires se retrouveront aussi dans la mise en scène. Mitraillage d'images, mitraillage du son. Mitraillage car révolution. Des plans très courts, des plans horriblement longs, un montage qui subvertit les codes en la matière. Des bandes sons agressives comme ce détournement de l'hymne américain incroyablement violent que ne renierait pas John Cage dans un des derniers films du mouvement : le sublime et méconnu La machine à viande est cassée de Guy Pirotte, film d'animation anti-Vietnam, anti-américain, anti-capitalisme, anti-narration, anti-tout. Subversion encore, très prisée chez les cinéastes d'avant-garde précédents, dans les principes les plus élémentaires du classicisme cinématographique : foutons le géné-



«*La machine à viande est cassée*» de Guy Pirotte (1974)

rique en plein milieu du film, faisons des images floues, des images sales, des images qui tremblent comme le bourgeois sur son siège, ébaubi. Insérons des images qui n'ont rien à voir et des sons puérils, ridiculisons au maximum car rien n'est trop bon pour les «pompeux cornichons» et la chanson du Grand Méchant Loup sur un générique loufoque rassemblant l'intelligentsia française de l'époque plaqué par le «youpitant» Godin en témoigne (cf Les Cahiers du cinéma).
Le papillon vert, avec toute sa hargne et sa viscosité répugnante, en devient beau. Il parcourt la société de ces années de flammes en piqués agressifs pour reprendre, quand le besoin est, son vol gracieux; sublime, ainsi, ce sens de la scansion chez Philippe Simon où s'alternent beuglante et voix posée, chanson paillarde et sons électroniques.
Le papillon est si convaincu de sa liberté d'être, de sa soif de vivre, que sa passion acharnée ne peut qu'être communicative; sublime, ainsi, cette fougue qui se retrouve en chaque film, décuplée par cet immense rire carnassier qui tonne comme la foudre et donne le ton: on en a ras-le-bol mais on va te le hurler dans les oreilles comme une bonne blague de bistrot, bourgeois.
Le papillon, derrière sa laideur et sa violence, est un sage. Il connaît les mots, il connaît l'histoire, il connaît la poésie; sublime, ainsi, cette mystérieuse nymphe cloîtrée dans une prison de verre comme dans une caverne mythique, qui ne pourra s'en échapper qu'en perdant la vie (cf La Fille dans la vitrine).

Les années passent et la brèche se referme en dépit des attaques répétées du papillon et d'autres pour détruire ce mur d'idées poussiéreuses. Le monde utopique qui s'entrouvrait depuis plus d'une décennie laisse sa place à un vaste désert froid, morne, jupiterien. Le festival de Knokke clôt ses portes en 74 après une édition décevante. L'art chaud et brutal n'est plus. Le sensible laisse place à la science. Ainsi, les films expérimentaux deviennent d'obscures méditations structuralistes tandis que le cinéma traditionnel qui s'était finalement laissé embarqué dans l'aventure et la recherche d'extravagances va petit à petit se calmer lui aussi pour redevenir plat et sans vagues dans l'obscure repli idéologique qu'annoncent les années 80.

Des films underground belges, il y en aura d'autres mais plus jamais avec cette verve-là.

Le coeur n'y était plus.
L'histoire était finie.

Aujourd'hui lorsqu'on arrive à retrouver ces films au détour d'une ruelle mal famée, on se laisse rêver à une résurgence d'une telle déferlante d'énergie artistique. Mais la provocation est-elle encore un acte révolutionnaire lorsqu'elle est devenue l'étendard très peu sanglant du pouvoir médiatique? Le papillon continue sa route mais, si large semble-t-elle, un coup d'oeil vers le ciel, et ce n'est que barreaux auxquels il se cognera.
On se plaît alors à espérer que cette absence ne fait qu'amplifier une passion souterraine et qu'une nouvelle chrysalide s'agite dans un ronronnement inquiétant, quelque part...

Aurélien Doyen

KNOKKE EXPRMNTL

Organisé par la Cinémathèque Royale de Belgique et conçu par Jacques Ledoux, qui en fut le conservateur de 1948 à 1988, EXPRMNTL fut une des plus importantes manifestations jamais consacrées au cinéma expérimental dans le monde. Ses cinq éditions (1949, 1958, 1963, 1967, 1974) demeurent comme des repères incontournables dans l'histoire de l'avant-garde. Organisées entre Noël et Nouvel An, dans le cadre improbable du casino de Knokke-le-Zoute, les trois dernières éditions du festival réunirent cinéastes mais aussi musiciens, écrivains, chercheurs et artistes de toutes disciplines au sein d'un programme qui aujourd'hui encore impressionne par son ampleur, par la liste de ses participants, et par la vision que Ledoux tenta d'y insuffler: celle d'une manifestation ouverte à la recherche et à l'invention dans tous les arts, et d'un événement à ce point cohérent avec son objet qu'il fut en lui-même une expérience. Lieu de découverte, d'échange et de scandales, EXPRMNTL fut un terrain propice au développement d'un cinéma belge radicalement indépendant. La présente sélection de documents tente d'en restituer quelques jalons.

Xavier Garcia Bardon

Roland Lethem dans son film *Les souffrances d'un oeuf meurtri* (Belgique, 1967).
Le film fut présenté en compétition dans le cadre d'EXPRMNTL 4.

27 **Les souffrances d'un œuf meurtri**

1967 / Belgique

Roland Lethem, 3, rue des Dominicains, Bruxelles 1, Belgique

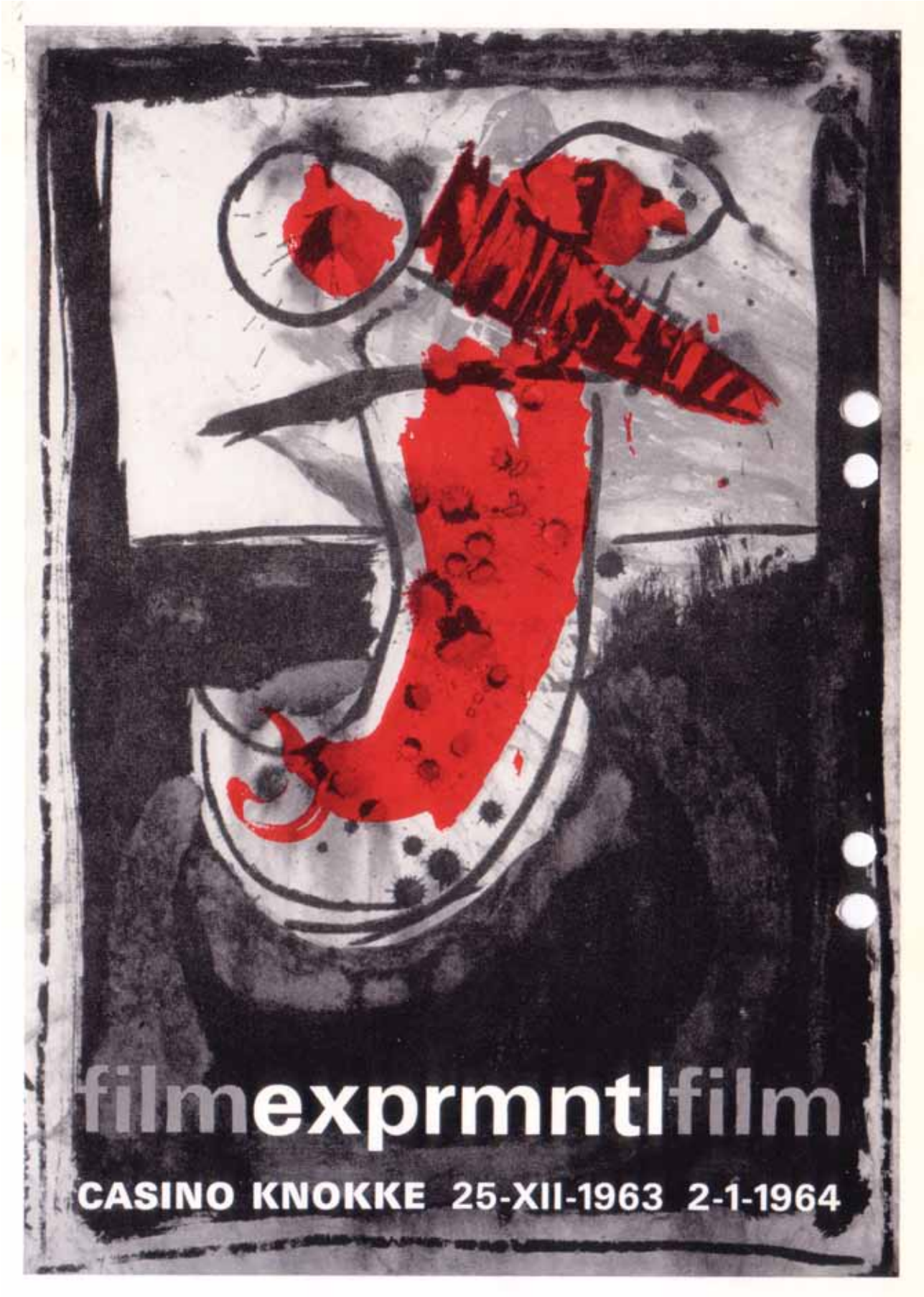
Production : Natacha Schinski / Réalisation, scénario, adaptation : Roland Lethem / Prise de vues : Claude Neckel / Montage : Jean-Marie Buchet / Interprètes : Muriel, Barbara, Chantal

16 mm / Magnétique séparé 16 mm / Ecran normal / 161 m / 15' 24 im./sec. / Noir et blanc et couleurs (Agfachrome) / Vues réelles
Le réalisateur de ce film a bénéficié de l'aide sous forme de pellicule accordée par Gevaert-Agfa et la Cinémathèque royale de Belgique.

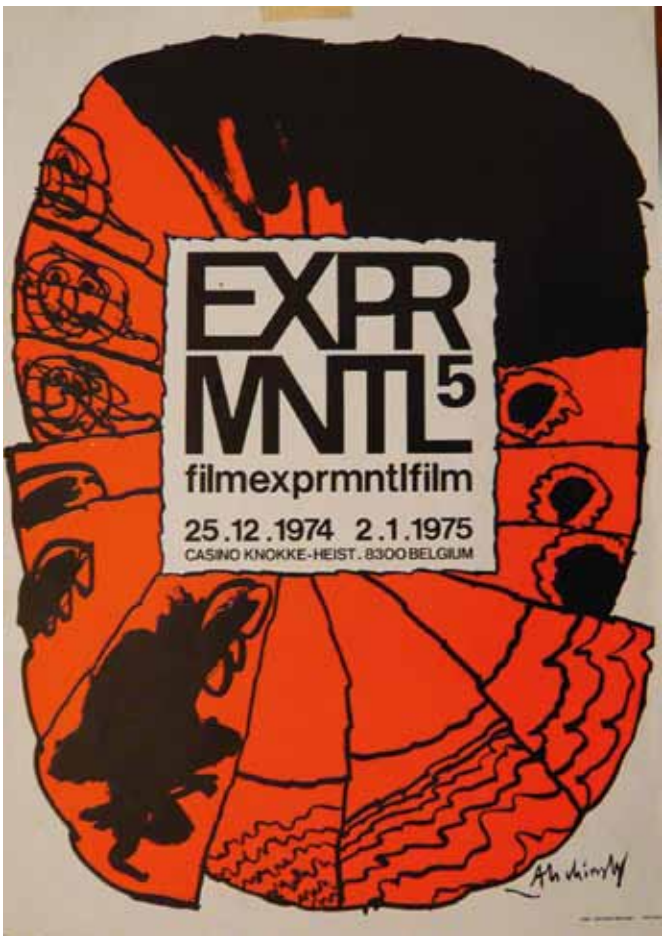
Le film est expérimental parce que l'aspect intérieur et obsessionnel du thème reste obsessionnel et intérieur dans son expression filmique. A travers cinq tableaux se détruisant, se complétant les uns les autres, il s'agit d'une fantaisie surréaliste sur la genèse, descriptions de souffrances et meurtrissures de ceux qui conçoivent et sont conçus.

Roland Lethem né à Etterbeek le 5 janvier 1942. Un an d'études à l'Insas (1962-63). Critique à Script, Entr'acte, Le point et Midi-Minuit Fantastique (correspondant à Bruxelles). Assistanat : 1964 : Comme un poison dans l'eau (16 mm) de B. Szulzinger (+ prologue) 1965 : La Fin pourquoi sommes ensemble (16 mm) de M. Ghens (+ interprétation). Réalisations : 1964 : La double insomnie 1965 : Lili au lit (Challenge M. Fraikin au 2* Grand Prix du Jeune Cinéma Belge à La Louvière 1966 pour ces deux premiers films) 1966-67 : La ballade des amants maudits. 1967 : Les souffrances d'un œuf meurtri / Vis et meurs, petit être chéri.

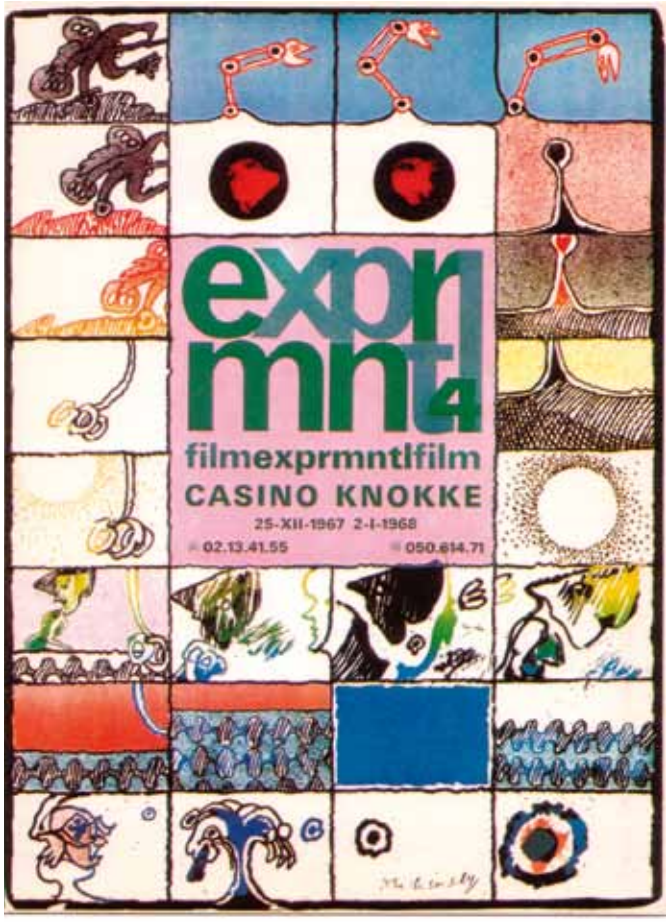
Les souffrances d'un oeuf meurtri (Roland Lethem, Belgique, 1967).
Notice parue dans le catalogue d'EXPRMNTL 4.



Affiche de Pierre Alechinsky pour EXPRMNTL 3, troisième édition du festival international du film expérimental de Knokke-le-Zoute (1963).



Affiche de Pierre Alechinsky pour EXPRMNTL 5, cinquième édition du festival international du film expérimental de Knokke-le-Zoute (1974).



Affiche de Pierre Alechinsky pour EXPRMNTL 4, quatrième édition du festival international du film expérimental de Knokke-le-Zoute (1967).

Les caméléons

1967 / Belgique

Patrick Hella, 41, rue E. Gossart, Bruxelles 18, Belgique

Réalisation, scénario, adaptation, prise de vues : Patrick Hella Assistante à la réalisation : Nancy Baudoux / Décors : naturels + statue de Danny Thirry / Montage : Patrick Hella, Philippe Graff Musique : Marc Herouet / Interprétation : Gilles Brenta, Hellen Pinck

16 mm / Magnétique séparé 16 mm / Ecran normal / 80 m / 7'30 Commentaire français / Couleurs : Agfa-Gevaert / Vues réelles Le réalisateur de ce film a bénéficié de l'aide sous forme de pellicule accordée par Gevaert-Agfa et la Cinémathèque royale de Belgique.

Un couple se maquille mutuellement, ils ne peuvent plus se défaire de leur maquillage. Lui devient statue, elle végétal.
Le film traite d'un sujet vieux comme le jour : A partir d'un certain âge, nous sommes responsables du visage que nous avons. Personne ne l'ignore et pourtant l'humanité n'est pas belle. J'ai voulu montrer deux personnages beaux dans la fatalité.

Patrick Hella né le 26 mars 1944 à Termonde. Humanités. 3 années d'études cinématographiques / Service cinématographique à la Marine (1 an). Deux courts métrages pour le festival de Knokke Assistant de Henri Raichi pour le film Des filles et des garçons d'Etienne Perrier. Assistant de J. Galli (éclairages) pour le film Je t'aime, je t'aime d'Alain Resnais. Cameraman d'Henri Chanal pour son court métrage Day off (pour le festival de Knokke). Assistant du réalisateur A. A. Lheureux pour le film Possession du condamné, d'après Genet, pour le festival de Knokke. Secrétaire général du Centre de Diffusion du Cinéma. Organisateur de séances d'initiation au cinéma.

Les caméléons (Patrick Hella, Belgique, 1967).
Notice parue dans le catalogue d'EXPRMNTL 4.

33

Vase de noces

1973-74 / Belgique

Thierry Zeno, 105, Rue des Confédérés, 1040 Bruxelles, Belgique

Réalisateur, prod., montage, photo : Thierry Zeno / Scénario : Th. Zeno, D. Garny / Musique : Alain Pierre / Interprète : D. Garny

16 mm / Magnétique séparé / Ecran normal / 883 m / 81' / 24 im/sec / Noir et blanc

Il préfère une truie. Et il connaîtra les joies de la paternité. Le fond de cet homme fait rage de la terre vers le cri de l'anus déchiré en pleine bassine du temps.

Devant une image, la multiplicité des signes et la polyvalence du sens sont telles qu'il n'y a plus un pouvoir d'enseignement mais de fascination. En apparence, le cinéma n'est rien d'autre que la projection de formes sur un écran. En fait, je le considère comme un support de la vision concentrée, de l'intime expérience du jeu polarisé, du paradoxe brisant toute logique du temps et de l'éternité.

La force principale d'une image cinématographique ne réside pas dans la signification immédiate par rapport à la continuité d'un récit, mais dans sa proposition d'une image mentale mise en confrontation avec une image intérieure du spectateur, graduellement construite par l'imagination, jusqu'à en troubler l'équilibre psychique.

Thierry Zeno
Né le 22.4.1950 à Namur. A précédemment réalisé de nombreux courts métrages et des émissions pour la radio.

Vase de noces (Thierry Zeno, Belgique, 1973-74).
Notice parue dans le catalogue d'EXPRMNTL 5.

28

Potemkine 3

1974 / Belgique

Jean-Marie Buchet, Kerkstraat 18, 1881 Brussegem

Prod., Hendrick Consciencefilmprodukties / Script : Jean-Marie Buchet / Montage : Henri Deckers / Interprètes : M. Barette, R. de Hert, G. Hauser, A. et B. Buchet

16 mm / Magnétique séparé / Ecran normal / 165 m / 15' / 25 i/sec / Couleur

Le réalisateur de ce film a bénéficié de l'aide sous forme de pellicule accordée par Agfa-Gevaert et la Cinémathèque Royale de Belgique.

Avec Potemkine 3, j'ai essayé, après Nonguet et Eisenstein, de raconter une nouvelle fois la mutinerie de l'équipage du cuirassé en question. Le projet original se voulait un récit purement métaphorique des événements (en cela, il était expérimental), et cherchait à rectifier les libertés qu'Eisenstein avait prises avec l'histoire. C'était, si l'on veut, un supplément au Cuirassé Potemkine de SM Eisenstein. Une longue fréquentation de ce chef-d'œuvre m'a finalement convaincu, qu'il ne méritait pas tant de peine. J'ai finalement opté pour une narration plus désinvolte et une critique plus expéditive de ce monument de patriotisme léninisto-stalinien et en ceci, le film est encore beaucoup plus expérimental que le projet. Ce faisant, j'espère avoir vengé un peu (bien que platoniquement, hélas : mais le cinéma peut-il sortir du platonique) l'insulte lancée par une bande d'esthètes et d'hommes d'état, aux mutins du Potemkine et au prolétariat d'Odessa, il y a plus de cinquante ans. Le film comporte trois séquences : La Mutinerie, Les Combats à Odessa, et la Rencontre avec l'escadre.

Le concept film expérimental m'a toujours semblé étrange. En effet, un film n'acquiert d'existence, me semble-t-il, qu'à partir du moment où il est projeté : le cinéma est un événement essentiellement temporel. Or, dès que pareil événement dépasse un certain degré de complexité, que la projection d'un film dépasse largement, il est mathématiquement presque impossible de le reproduire avec une parfaite exactitude. Et la faible marge résiduelle est définitivement détruite à partir du moment où le film est vu. Pour moi, un film est un être en perpétuel devenir, il est expérimental par nature.

Jean-Marie Buchet
1957-61 Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels (Section de cinéma expérimental) / 1958-74

28

Collabore à des titres divers, à de multiples productions belges indépendantes.

Films
1957 Discours / 1959 Masques / 1961 Je t'aime / 1963 La Journée de Monsieur Chose / 1964 Que peut-on bien faire chez soi le dimanche après-midi quand on n'a pas la télévision ? / 1967 Le point mort / 1970 Hommage à Don Helder Camara / 1974 La Fugue de Suzanne; Potemkine 3; Triptyque de Noël; Film.

Potemkine 3 (Jean-Marie Buchet , Belgique, 1974).
Notice parue dans le catalogue d'EXPRMNTL 5.

POTEMKINE 3 .

La mutinerie des marins du Cuirassé Potemkine en 1905, a déjà inspiré deux films célèbres: celui de Lucien Nonguet en France (1905) et celui de Serge Eisenstein en U.R.S.S. (1925).
Le succès remporté par ce dernier, son rangement au rayon des"classiques" du cinéma, semblent paradoxalement avoir détourné depuis, les producteurs, de ce sujet pourtant riche en potentiel dramatique que les deux films sont loin d'avoir épuisé, croyons-nous.
C'est pourquoi, nous avons l'intention, à l'occasion du 5e Festival du Film Expérimental, de tourner une nouvelle version de ces évènements.
Compte tenu que le jury de sélection et le public du Festival, qui sont,par nature, destinés à recevoir la primeur de cette production, sont composés presqu'exclusivement d'esthètes et que nous tenons à ce que notre film reçoi--ve le meilleur accueil possible lors de sa sortie, nous avons cherché, pour ne pas désorienter ses premiers spectateurs, à ce que notre version respecte autant que faire se peut, celle de Serge Eisenstein, bien qu'elle s'établisse sur des prémisses esthétiques fondamentalement différentes.
D'autre part, on sait qu'Eisenstein, poussé par des motifs dont nous n'avons pas à discuter ici la validité, a pris avec la vérité historique plusieurs libertés très importantes. N'étant plus agis par les mêmes motifs, il était pensons nous de notre devoir de nous écarter radicalement de sa stylisation dramatique. Nous n'aurons pas la prétention d'affirmer que notre version cernera de plus près la vérité historique; tout au plus pouvons nous certifier d'ores et déjà qu'elle ne montrera rien d'inexact.
Une bonne part du coté expérimental du film réside dans la solution de ce dilemme: Comment rester fidèle à la fois à Eisenstein et à la vérité his--torique ?

Jean Marie Buchet.

Robbe de Hert dans le film de Jean-Marie Buchet, Potemkine 3 (Belgique, 1974). Le film fut présenté en compétition dans le cadre d'EXPRMNTL 5.

Bibliographie

Xavier GARCIA BARDON, EXPRMNTL. Festival hors normes. Knokke 1963, 1967, 1974, Revue Belge du Cinéma, n°43 (numéro complet), décembre 2002.

Grégory LACROIX, La Mouvance «Provoc» du cinéma de Belgique, Mémoire de maîtrise, Université de Liège, 2011.

Dimitri BALACHOFF, Exprmntl. 100 ans après, 20 ans après, in Philippe DUBOIS et Edouard ARNOLDY (dir.), ça tourne depuis cent ans. Une histoire du cinéma francophone de Belgique, Bruxelles, Communauté française de Belgique-Wallonie-Bruxelles, [1995], p. 81.

Jean-Marie BUCHET, Ledoux exprmntl film, in Revue belge du cinéma, n° 40, novembre 1995, pp. 27-34.

Guy JUNGBLUT, Patrick LEBOUTTE, Dominique PAÏNI, Une encyclopédie des cinémas de Belgique, Crisnée / Paris, Yellow Now / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990, pp. 156-161 : témoignages de Roland Lethem, Henri Storck, Freddy Buache et Jean-Jacques Lebel.

Noël GODIN, Anthologie de la subversion carabinée, Editions l'Age D'Homme, 1988.

Films/dvds

Douze fois Roland Lethem édité par PBC Pictures

Court Toujours Volume 4, disponible à la Médiathèque (Tu peux crever et autres courts métrages)

Autres

www.gloupgloup.be
Le site de Noël Godin

AUTOUR DES

« *La Lutte des classes* » de Chris Marker, 1969

MEDVEDKINE

VIE ET MORT DU DOCUMENTAIRE MILITANT

Le genre documentaire est à ce point contradictoire avec les données de base du cinéma qu'il est sans cesse à la recherche d'un discours critique. Lequel discours aura toujours tendance à verser dans l'assimilation de tout ce qui traîne à la marge. Si bien que le documentaire, c'est souvent en somme tout ce que des gens qui parlent de cinéma aimeraient que soit le cinéma. Ce qui renvoie peut-être à l'essentiel : la fonction didactique de départ, tournant à l'essai, à la rêverie, à tout ce qu'on veut, mais rangeant toujours peu ou prou les documentaristes avec les professeurs, c'est-à-dire aujourd'hui à peu près nulle part.

Se demander pourquoi un cinéma qui a l'air si fort lorsque on regarde le nombre des oeuvres, est en réalité peut-être mort sinon toujours menacé d'éclipse, nécessite donc aussi bien d'essayer d'en refaire l'histoire par les films que de considérer l'évolution du discours qui lui ouvre de temps à autre les portes de la scène légitime. Pendant longtemps le documentaire a été le cinéma du point de vue (vertovien, vigotien, engagé…). Il est aujourd'hui plutôt celui du regard (personnel, original, pertinent...). Si l'on ajoute que pendant une brève période on en fit aussi celui du geste, on le voit donc, nous remontant de tout le corps aux yeux, suivre à la fois la légèreté des caméras et le peu de poids des signes.

AVANT LE RÈGNE DE LA COMMUNICATION

On pourrait dire que le documentaire est aujourd'hui aussi mal que se porte bien la communication audiovisuelle, qui ne recouvre d'ailleurs plus seulement la télévision. Pour la définir rapidement, on pourrait dire qu'elle est l'audiovisuel comme fausse réparation des distances. Partout où des corps sont séparés, la communication peut combler le vide par des signes qui les simplifient les uns pour les autres. La falsification du réel dont ont toujours usé les pouvoirs faisait autrefois mentir les images. La communication consisterait plutôt à faire abstraction de ce dont elles témoignent pour n'en retenir que des signaux. On lui donne des visages, elle rend des têtes à Toto. On lui donne des personnes qui parlent et plutôt que de prendre en charge la fameuse question « qui parle d'où ? » par un travail de mise en scène, elle se contente d'écrire le nom des intervenants en bas du cadre. C'est ainsi que nos propagandistes maquillent la réalité en toute ingénuité, au nom de l'efficacité et que nous croulons sous une complexe avalanche de simplifications.
A l'inverse, le cinéma documentaire pourrait se définir par ce travail de recomposition du monde, mis en pièces par les distances, les divisions de classes, les différences culturelles ou par sa captation même ; qui implique autant la subjectivité d'un auteur que le travail de lecture d'un spectateur idéal qu'on a préféré définitivement récepteur et consommateur. Au documentaire muet qui utilisait toutes les ressources du montage horizontal (rapport entre images) pour souligner le caractère fragmentaire de son monde, on peut assez logiquement faire suivre celui qui, dans la France d'après-guerre, ajoute les ressources du montage vertical (rapport entre images et son) contre les illusions du commentaire propagandiste. Une troisième branche qui démarre en 1960 et que singe encore aujourd'hui le reportage tel que nous le connaissons, se focalisa sur la libération de la parole non-officielle dès que les techniques de la télévision naissante le permirent. C'est cette branche que l'on appellera cinéma-direct qui porta des fruits de plus en plus militants jusqu'à plier et définitivement casser au début des années 80.

LA FIÈVRE MILITANTE

Le terme de cinéma militant est probablement né en France dans le cou-

rant des années 60 pour désigner une forme de documentaires fabriqués en collectif dans le but de dénoncer des situations de domination (impérialiste) et d'exploitation (capitaliste) et de propager une certaine conscience politique dans la société et particulièrement dans le monde ouvrier.

Ce cinéma s'éteint au milieu des années 70 pour de multiples raisons surplombant le seul domaine audiovisuel (tournant libéral, crise économique, zombisme de la gauche …). Mais on peut supposer que sa mort scelle aussi l'épuisement du seul bagage théorique que portait alors le genre documentaire, à savoir les écrits du cinéaste russe Dziga Vertov (1896-1954) ou plutôt l'idée que l'on s'en fit sans attendre leur publication en français (1971) et le travail d'exégèse auquel procéderont les Cahiers du cinéma et d'autres au début des années 70.

En 1960, le terme même de kino-pravda est traduit littéralement par Georges Sadoul et repris par Edgar Morin pour promotionner sous l'appellation de cinéma vérité, l'un des films fondateurs du direct français, Chronique d'un été, qu'il vient de réaliser avec Jean Rouch. Le contre-sens qui fleurit sur ce détournement -Vertov n'ayant jamais rien visé qui ressemble à une simple captation du réel telle que la décrivent les publicitaires du moment- relance en fait ce qu'on pourrait appeler l'un des mythes fondateurs du septième art. Il s'agirait d'enregistrer la réalité toute crue sans la mettre en scène comme étaient sensés l'avoir fait les frères Lumière.

Il faut noter que cette conception ne concerne pas seulement l'opinion encore la plus courante à propos du documentaire. Bien que totalement fausse d'un point de vue historique, elle est consubstantielle à la métaphysique du cinéma tout court. Il n'y a, encore aujourd'hui, à l'heure des images de synthèse, pas de spectacle, pas d'émotion, sans la croyance toute conventionnelle mais nécessaire, que les objets imaginaires qui s'animent à l'écran existent vraiment. Il n'est pas jusqu'aux briseurs de messe, aux intellos qui ont toujours cherché l'autre cinéma derrière la frivolité de la fiction grand public, qui n'aient toujours fantasmé sur le trésor caché d'un cinéma conçu comme un moyen scientifico-religieux de révélation. Avec cette contradiction constante que scientifique jusqu'au bout, le documentaire est anti-spectaculaire et donc hors-jeu alors qu'élevé à la dignité de cinéma comme les autres, il n'est que du spectacle.

Revenant sur les écrits de Vertov, le cinéma militant va se débattre avec cette croyance spontanée, qualifiée souvent d'idéaliste, qui fait pourtant son ressort dramatique et sa prétention à la preuve. Ici et ailleurs de Anne-Marie Miéville et Jean-Luc Godard (1974) reste le meilleur témoignage de ce débat théorique, touchant une sorte d'impasse où le cinéma militant prend congé de la communication politique vers laquelle le poussait un certain positivisme marxiste. La seule scientificité du cinéma, sa seule loyauté se révèle ici comme fidélité à l'expérience du sujet connaissant, en l'occurrence les membres du groupe Dziga Vertov qui, revenant de Palestine, peinent à finaliser un film de commande dont les acteurs meurent entre temps au combat. Les images du projet orphelin sont présentées par le montage comme prises entre ce que la convention dans laquelle elles ont été filmées (celle de l'interview ou de la déclaration) veulent leur faire dire et l'expérience dont elles témoignent (décryptée par la voix-off de Miéville). C'est leur irréductibilité à des signes articulables sous forme de slogans qui délimite ce qui sépare le champ documentaire de ce qui deviendra bientôt la communication : une chaîne de production de signes simples.

PROPAGANDE ET REPLIS INTIMES

L'éloge du geste est aujourd'hui devenu la banalité du vocabulaire journalistique. Qu'il s'agisse du dernier projet architectural pharaonique de tel architecte officiel qui « pose un geste fort » - généralement une nouvelle tour– ou du politicien faisant « un geste en direction » des syndicats, ce qui consiste généralement à les inviter à s'asseoir au propre comme au figuré. S'agissant du geste cinématographique, au sens figuré, il s'agit généralement de désigner l'attitude d'un réalisateur qui accorde moins d'importance au résultat, à la trace, au produit fini que constitue le film qu'à la démarche dont le film devra témoigner. Au sens littéral, on fait référence au fait que le réalisateur puisse lui-même toucher la caméra. C'est donc un concept qui s'inscrit dans la tradition critique des Cahiers du cinéma et de la politique des auteurs. Le sens figuré renvoie à Roberto Rossellini (1906-1977), le sens littéral à la fameuse notion de caméra-stylo d'Alexandre Astruc.

C'est un discours qui a surtout servi d'écho critique à la courte nuit de noce entre télévision et documentaire

« *Depardon* » de Nelson De Vos -Collectif Krasnyi

d'auteur qu'on peut globalement associer en France à ce que dura l'unité de programmation Thierry Garrel d'Arte. Route One USA de Robert Kramer (1989), La ville Louvre de Nicolas Philibert (1990) Et la vie de Denis Gheerbrant (1991), Récréations de Claire Simon (1993), Itgaber de Eyal Sivan (1994) entre autres, sont tous produits par la société Les films d'ici, crée par Richard Copans, ancien membre du collectif Cinélutte (1973-1978). Souvent co-produits et toujours diffusés par Arte, ces films disposent aussi de la vitrine que constitue alors le festival Vue sur les docs (1991-2000) à Marseille. Contexte favorable complété par la création en 1992 d'une association des cinéastes documentaristes (ADDOC) qui assurera une sorte de défense syndicale, assise sur un discours de légitimation critique produit par les auteurs eux-mêmes (Jean-Louis Comolli ancien rédacteur en chef des Cahiers du cinéma en particulier).

Cette sorte de nouvelle vague suscite alors un certain engouement critique qui la plonge dans le patrimoine des dieux vivants (Marker, Rouch, Van Der Keuken…) et lui prédit une filiation à venir sous la forme d'un tiers-état du cinéma. Mais la lune de miel s'interrompt brutalement et ne permet pas la rédaction de cahiers de doléances cette fois-ci. La promotion du long-métrage documentaire sur grand écran, qui devait compenser le désengagement de la télévision publique dépassée par l'irruption de la télé-réalité sur les chaînes privées, ne constitue qu'un retour à des conditions de production beaucoup plus dures. Le discours du geste documentaire qui prétendait au départ retrouver l'esprit des collectifs militants au-delà des figures historiques se trouva paradoxalement très vite en manque d'auteurs et la collection d'édition DVD qui naquit ensuite aux éditions Montparnasse sous le même label ne légitima finalement que des valeurs consacrées.

Pris en étau entre un format télévisuel de plus en plus restreint et l'exiguïté croissante du territoire de l'intime, la forme même du documentaire de ces années-là finit par ne plus confiner qu'à l'exotisme et au portrait psychologique. L'Autre avec un grand A offert à la gastronomie du malheur du public des pays nantis ou l'exploration d'un nombril nourri de lointaines origines voire tout simplement d'origines populaires, le prolétariat devenant pays étranger, s'établirent comme les sujets obligatoires servis ad nauseam dans les festivals.

LA FIN DES AUTEURS ?

Les années 90 se sont donc vendues comme un grand mouvement de démocratisation du cinéma documentaire -porté par l'accès à de petites caméras de plus en plus perfectionnées et la redécouverte d'une contre-histoire jalonnée de collectifs privilégiant le geste plutôt que d'auteurs obsédés par l'œuvre finie.

On sait en réalité que les collectifs de cinéma militant partirent à peu près tous de la redistribution d'un capital de reconnaissance, détenu au départ par un auteur qui le récupéra généralement à la fin, une fois portées plus ou moins durablement les œuvres produites à la lumière de la scène légitime. La ruse de l'histoire veut que précisément cette critique de la notion d'auteur ait pu ré-émerger à contre-temps au moment où la société se mettait à nouveau à distribuer ce statut avec de plus en plus de parcimonie. Elle ne pouvait être le discours que de critiques assez peu au fait de l'économie symbolique qui préside à la création en général. La notion d'auteur étant consubstantielle à celle de reconnaissance académique, la condamner d'un point de vue critique sensé divulguer cette reconnaissance, c'était fatalement condamner les nouveaux pour ne célébrer que les anciens, selon cette idéologie typiquement socialiste qui n'a d'amour pour les démunis qu'à l'état de masse anonyme.

L'intelligence des auteurs consacrés - Marker, Rouch, Godard- résidait non pas dans un rejet de la notion d'auteur mais dans son utilisation comme outil de redistribution d'un capital de reconnaissance (sur le modèle de ce que faisait aussi Sartre donnant caution à toutes sortes d'expérience autour de lui) permettant de faire entrer par la bande l'amateur, le militant, le dominé culturel sur la scène légitime. Les auteurs Robin des Bois d'aujourd'hui restent donc à trouver. A moins qu'il ne faille consacrer une bonne fois pour toutes l'éclatement de la scène légitime en une infinité de pôles d'attraction tenus par des collectifs plus ou moins durables de diffuseurs-public-critiques. Conception à laquelle aura toujours du mal à souscrire la critique parisienne par exemple tant elle siège au sein même de la scène en question mais qu'il est encore possible d'envisager ailleurs. Cette perte de gravité de la communauté des images est tout à la fois funeste et joyeuse. Elle fait passer les images dans un lethé possiblement

régénérateur. La recomposition, le collage, le détournement théorisé dans les années 60 prennent enfin tout leur sens.
Le renouveau du documentaire n'est pas venu des écoles où l'on continuait à professer la religion des auteurs nostalgiques de leur implication collective. Elle est d'abord venue du monde de l'art contemporain, généralement beaucoup plus aguerri à la recherche de légitimité, qui investit les festivals de documentaires en perte de vitesse à partir de 1997. Ainsi, Vue sur les docs à Marseille se transforme-t-il en Festival International du Documentaire en 2000 pour suivre une ligne d'emblée beaucoup plus axée sur l'installation, le très court-métrage et l'expérimental. Ce nouveau formalisme entretient souvent avec l'esthétique publicitaire à peu près les mêmes liens ambigus que le documentaire d'auteur défunt avec l'information télévisée. La scène documentaire est donc désormais de toute part cernée par la communication et les sujets politiques n'y pénètrent que sous l'onction du patrimonial ou de l'emballage formaliste. Hors de ce périmètre de légitimité, l'éclosion des sites de distribution audiovisuelle en ligne tel que Youtube et Dailymotion en 2005 offre un nouvel espace entièrement dominé par la langue et les usages de la communication.

LA MORT DU CINÉMA AVEC UN GRAND C ?

La télévision a couvert l'académisme des imitateurs plus ou moins réussis de Serge Daney en leur fournissant un ennemi à désigner hors de leur champ, assimilable à ce que celui-ci avait théoriquement de plus dégradant (le commercial, la communication). Et l'on voit aujourd'hui que, fidèle à la fable de la grenouille et du scorpion, la télévision emportera ses contempteurs avec elle en laissant un grand vide là où l'on croyait pouvoir définir le Cinéma documentaire comme quelque chose de précis. Les meilleures définitions du cinéma admettent pourtant la fluidité de ce concept et en excluent une notion a priori et sacralisante. Le cinéma est une arme aux mains des poètes et le purisme a toujours tort à terme.
L'apport de Daney est d'avoir vu la communication ou ce qu'il appelle le visuel comme des tendances plus larges que la seule modélisation qu'en constituait la télévision et d'avoir pressenti qu'elle allait infiltrer le champ cinématographique de toute part produisant cette forme par excellence du renoncement artistique qu'est la publicité pour la vie (Amélie Poulain par exemple). Aujourd'hui nous ne pouvons que constater le triomphe de ses tendances. L'image sans référent, la publicité comme langage universel sont des faits acquis…. Mais dans le meilleur des cas, le regard critique recule et se replie au lieu d'investiguer sur les territoires conquis par le nouveau langage. Dans le pire des cas, il est purement et simplement révisionniste au point de célébrer comme vivant et même en expansion le fantôme qui devait faire la gloire des critiques itinérants. Le Cinéma est vivant, plus vivant que jamais. Il faut y croire, comme au Christ.
La perception que l'on peut avoir du champ documentaire aujourd'hui est conditionnée par les clôtures de plus en plus serrées qu'un système de pensée pro ou anti communication place autour de ce qu'on continue d'appeler le cinéma du réel. La scène de plus en plus étroite est en surproduction. Beaucoup de films se font sans trouver d'espace de diffusion puisque les salles meurent une à une et ne laissent la place qu'à des Multiplex imperméables à quelques cinémas critiques que ce soit. Les compromis avec l'industrie de la communication sont par ailleurs de plus en plus drastiques. Le format télévisuel qui poinçonne maintenant tous les contenus diffusés ne souffre plus aucun écart. La web-diffusion doit pactiser avec l'industrie publicitaire qui gouverne les plate-formes de diffusion et produire sa propre promotion dans une jungle de ce qu'on appelle maintenant des contenus. Internet n'est qu'une vitrine en télé-écrans d'où l'appât démocratique tend à s'estomper.
Le modèle communicationnel qui met en relation des interlocuteurs est à ce point prégnant qu'il génère maintenant un nouveau système de production (le crowdfounding ou « recherche dans la foule ») où des auteurs proposent à des spectateurs de bonnes volontés de financer directement le film qu'ils voudraient voir. Forme de souscription qui pousse évidemment à une sorte de communautarisme audiovisuel où les concernés par un sujet vont mettre la main à la poche pour obtenir une part de visibilité avec le risque constant pour les auteurs de devenir des sortes de communicants publics déstinés paradoxalement à n'être les porteurs que de messages privés.
Plus que jamais le rôle du discours critique est devenu déterminant pour

ne pas laisser au marché le soin de hiérarchiser et de cloisonner le champ. On peut certes s'en tenir au territoire du Cinéma tel que défini par les institutions et tourner le dos à tout ce qui ne s'embarrasse pas forcément d'emballage formel pour tenter d'écrire la réalité. Mais sous peine de devoir faire le deuil de toute expression engagée et collective, il est peut-être aussi nécessaire de passer parfois le mur, non pas à la recherche du cinéma perdu dans la masse des formes gangrenées par la communication, non pas pour élire telle ou telle personnalité méritante dans la foule des réalisateurs anonymes, mais pour retrouver les gestes fondamentaux qui redonnent au fait de faire du cinéma tout son sens.

Patrick Taliercio

«*Sans titre*», Pierre Vanneste - Collectif Krasnyi

Dziga Vertov

COLLECTIF KRASNYI

Le Collectif Krasnyi (rouge en russe) est un regroupement de photographes et vidéastes qui veulent mettre l'image au service de leur engagement dans les luttes sociales. L'initiative est partie de Bruxelles en 2011 où vivent la plupart des six jeunes membres que regroupe aujourd'hui le collectif. Quant au territoire exploré par les reportages proposés par le site de Krasnyi, il couvre aussi bien l'Espagne des Indignados et des mineurs en lutte que la Turquie du dernier premier mai ou le récent forum social de Tunis. Si la ligne éditoriale spontanée reflète une certaine affinité avec la gauche radicale et les mouvements sociaux les moins alignés, l'obédience des membres de Krasnyi reste libre. L'essentiel semble à chaque fois d'arriver à exercer le métier de reporter comme il ne peut plus se pratiquer ailleurs, c'est-à-dire en prenant le temps et en épousant au besoin la cause dont on rend compte sans pour autant se départir d'un point de vue personnel.

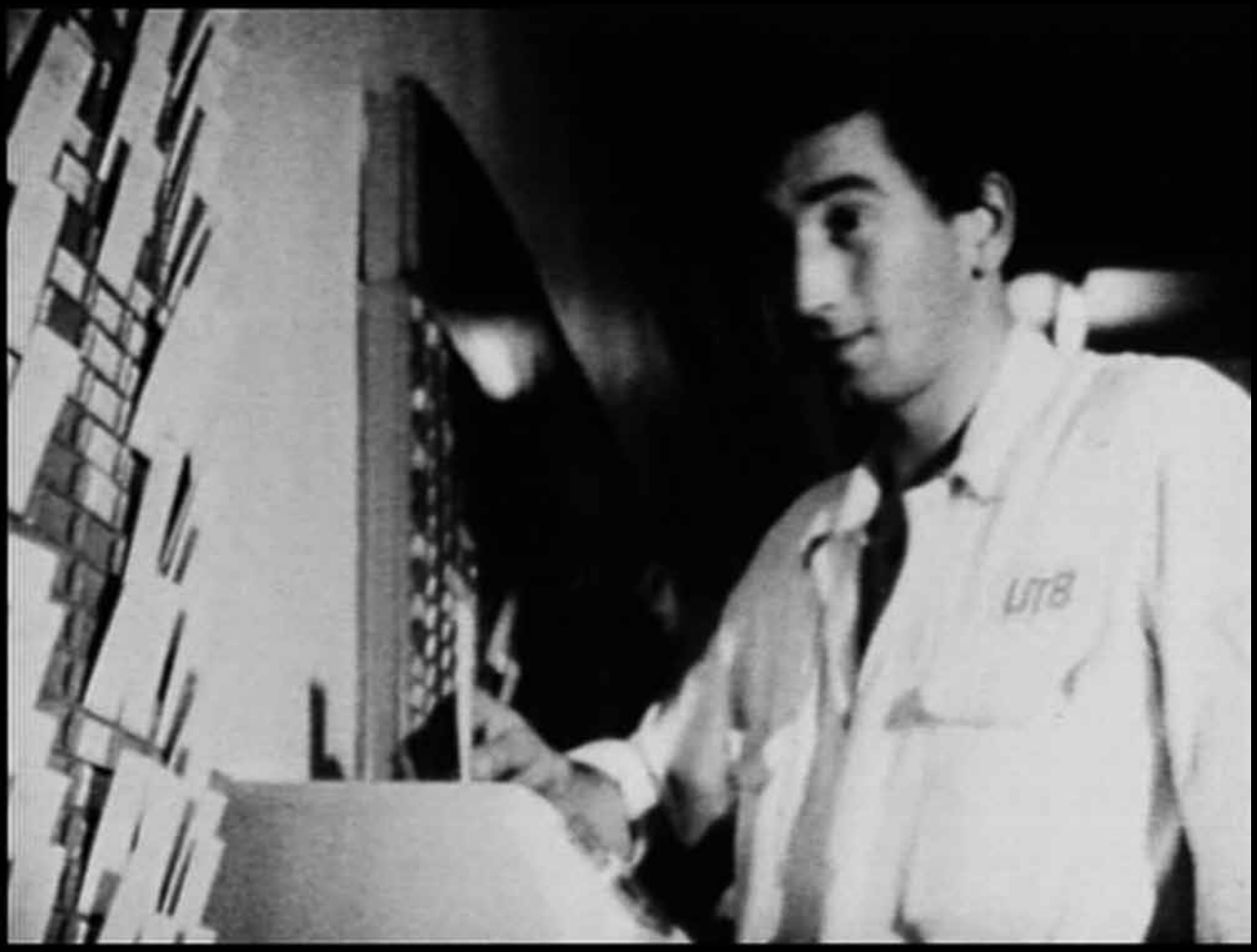
Comme il a très vite fait bouger les lignes dans la visibilité du landerneau des activistes bruxellois, on a pu reprocher au travail de Krasnyi d'être parfois trop esthètisant et de présenter son travail à la manière d'une agence photo parallèle. Nelson De Vos et Pierre Vanneste que nous avons rencontrés, assument le fait de pouvoir mettre les moyens formels qu'ils utilisent professionnellement dans l'institutionnel ou le publicitaire, au service de causes plus nobles tant que la situation leur semble le demander. Il s'agit aussi de contrer une forme de « neutralité » journalistique qui n'aboutit à rien d'autre qu'à l'enlaidissement général des luttes. Le positionnement éthique leur semble d'ailleurs d'autant plus facile à trouver que hormis le respect de leur signature, ils ne demandent aucun avantage matériel ou moral particulier en échange de leur travail au sein du collectif. C'est à ce titre qu'ils nous ont permis de publier quelques unes de leurs photos dans ce dossier. Pour en voir et en savoir plus, rendez-vous sur leur site: http://www.collectif-krasnyi.be/

« *Premier Mai 2013 Istanbul* » Karim Brikci-Nigassa - Collectif Krasnyi

Expulsion des Roms en gare du Nord Bruxelles 2012 Pierre Vanneste- Collectif Krasnyi

Madrid 2012 © Karim Brikci-Nigassa -Collectif Krasnyi

LES GROUPES MEDVEDKINE, UNE EXPÉRIENCE INÉDITE.



À bientôt, j'espère (1967-1968)

Ce n'est un secret pour personne : la classe ouvrière au cinéma, qui, en plus, s'empare des caméras pour faire son cinéma, c'est plutôt rare ! Evidemment cette collision ne s'est pas opérée à n'importe quel moment. En effet, le cycle de contestation politique et sociale qui fut ouvert à partir de 1968 et qui se prolongera jusque dans le début des années 70' fut sans nul doute d'une intensité toute particulière. En France, quelques mois avant la contestation étudiante et ouvrière de Mai 1968, éclate un vif combat dans l'usine textile de la Rhodiaceta, à Besançon. C'est dans celle-ci que durant cette période d'effervescence politique, surgirent les premières expériences des « Groupes Medvedkine ».

L'apparition des groupes Medvedkine, bien qu'accidentelle dans l'histoire du cinéma, ne fut pas orpheline d'un certain background préliminaire. En effet, à la sortie de la seconde guerre mondiale se crée un vaste réseau de « culture populaire » notamment représenté par les organisations : Peuple et Culture et Travail et Culture. Celles-ci eurent comme but principal la préservation de la société civile face à un éventuel retour du fascisme. Le Centre Culturel Populaire de Palente les Orchamps (CCPPO) à Besançon, qui fut lié à l'émergence des groupes Medvedkine, faisait partie de ce réseau. Quelques enseignants et ouvriers du quartier de Palente les Orchamps dressèrent le constat d'un manque criant de lieux de rencontres, de culture et de critique sociale. Ils décidèrent de mettre sur pied diverses initiatives pour combler ce manque. En organisant des projections de courts-métrages, des montages de diapositives accompagnées par de la musique ou des lectures de textes, des expositions de peinture, de représentations théâtrales…etc. Cette initiative prendra le nom de CCPPO et sera animée par des gens du quartier dont une part importante d'ouvriers de l'usine Rhodiaceta.

En décembre 1967, lors de « La semaine de la pensée marxiste »[1] naquit l'idée de créer un groupe de « cinéastes ouvriers ». A cette rencontre participèrent quelques noms connus du cinéma tels que Chris Marker, Jean-Luc Godard et moins connus comme Mario Marret[2]… Ainsi que quelques ouvriers de la Rhodiaceta dont Pol Cèbe (cheville ouvrière du CCPPO). Dès le début de 1968, le CCPPO avec le concours de quelques cinéastes venus de Paris, organise des ateliers, des stages, des formations de photographie et de techniques de cinéma. Sous la proposition de Marker, ces ateliers prirent le nom de Medvedkine[3].

La Rhodiaceta était une filiale d'exploitation de nylon et de tergal de la société Rhône-Poulenc qui comptait 3.000 ouvriers. Les cadences de travail étaient élevées, les ouvriers travaillaient debout dans des ateliers sans fenêtre, éclairés au néon. L'environnement de travail était humide et chaud à la fois avec une atmosphère bruyante provenant des moteurs des machines. Henri Traforetti, ouvrier à la Rhodiaceta nous raconte : « Tu t'aperçois vite de ton exploitation. Quand je dis exploitation c'est-à-dire dans la dureté du travail, dureté de la relation entre toi et ton chef, dureté entre toi et les autres prolos(…) Et donc, tu te dis : est-ce que ça va continuer toute ma vie ? (...) Et tu crois que ça va durer toute ta vie. [Mais] tout d'un coup, il y a un élément qui fait que tu t'aperçois que tu peux modifier un peu les choses avec des bandes de copains qui cogitent d'une autre manière (…), d'une rencontre avec la culture qui va te donner les mots, parce que tu ne peux pas parler, non pas que tu ne sais pas ce qu'il faut dire, mais tu ne peux pas parler, tu as tellement peur de t'exprimer en direction des autres (…). Or que tu as plein de choses en toi qui veulent sortir (…). C'est un montage intellectuel qui fait qu'à un moment donné des hommes et des femmes se transforment et c'est ça qui va nous transformer littéralement ».

En février 1967, un important conflit éclata à la Rhodiaceta concernant pour l'essentiel les repos compensateurs ainsi que les primes d'intéressement. Le 25 février, suite à l'assemblée générale tenue aux portes de l'usine, le vote pour la grève avec occupation l'emporta. Les quatre équipes d'ouvriers de la fabrication décidèrent de mettre en place des piquets de grève et d'interdire l'entrée à l'usine au personnel de direction. Les grévistes occupèrent les locaux du Comité d'Entreprise, du restaurant et surveillèrent les locaux de fabrication, qu'ils avaient fermés.
Durant la grève, les ouvriers qui faisaient partie du CCPPO prirent contact avec des écrivains, des artistes et des cinéastes pour les informer de l'occupation de l'usine. René Berchoud du CCPPO envoie une lettre à Chris Marker qui rejoignit Besançon pour filmer la grève.

Avec les matériaux enregistrés, Chris Marker et Mariot Marret réalisèrent le film Bientôt j'espère. Le 27 avril 1968, ils organisèrent la projection du film devant un public composé pour l'essentiel d'anciens grévistes. La projection fut suivie d'une discussion[4](4) animée durant laquelle certains ouvriers ayant participé à cette lutte adresseront de vives critiques à Chris Marker. Le cinéaste fut qualifié de romantique, accusé de ne pas avoir été capable d'exprimer le vécu des travailleurs et de ne pas avoir dénoncé la discipline d'usine. Au lieu de se complaire dans sa création filmique, Chris Marker renversa le problème en offrant une possibilité de basculement. A leurs critiques il répondit : « On avait quand même continué une activité parallèle, qui était celle d'un groupe de jeunes militants à qui on mettait entre les mains des caméras, des magnétophones, avec cette hypothèse qui moi m'apparaît toujours évidente : c'est que nous, on sera toujours au mieux des explorateurs bien intentionnés, plus ou moins sympathiques, mais extérieurs et que, de même que pour sa libération, la représentation et l'expression du cinéma de la classe ouvrière sera son œuvre elle-même. Et que c'est quand les ouvriers auront entre les mains les appareils audiovisuels, qu'ils nous montreront, à nous, les films sur la classe ouvrière et sur ce que c'est une grève à l'intérieur de l'usine (…) On ne peut exprimer réellement que ce que l'on vit ». C'est à ce moment que se produisit un déclic essentiel qui amena une trentaine d'ouvriers à prendre en mains des caméras pour faire des films avec l'aide de quelques techniciens dont Chris Marker, Bruno Muel, Etel Blum, les frères Bonfanti, Michel Desrois, Jacques Loiseleux, Jacquelin Mepiel, René Vautier, Jean Luc Godard…

En 1968, le groupe Medvedkine réalisa son premier film, Classe de lutte qui fut conçu comme une réponse au film de Chris Marker. Il met en avant le rôle d'une femme (Suzanne Zedet) dans son travail quotidien de militante se confrontant aux diverses formes de répression patronale. Entre 1969-1970,

1 Organisée par les jeunes du PCF au sein des universités.

2 Militant anarchiste ayant participé à la résistance durant seconde guerre mondial il s'était spécialisé dans la radiophonie.

3 Medvedkine faisait référence à Alexandre Medvedkine, cinéaste russe initiateur du ciné-train qui, sous Staline, sillonnait la Russie et filmait les ouvriers, les paysans et les mineurs. Les films étaient développés et montés dans un train aménagé en véritable studio (du tournage au montage jusqu'à la diffusion) et le lendemain, projetés aux villageois.

4 Enregistrée par Antoine Bonfanti et produite sous le titre la Charnière. Cet enregistrement qui, à l'origine, dure plusieurs heures, a été reproduit dans un format de douze minutes dans le coffret DVD édité aux Éditions Montparnasse en février 2006.

le groupe Medvedkine réalisera trois courts-métrages sous les titres de Nouvelle Société: N°5, N°6, N°7.
Comme l'explique Henri Traforetti qui participa aux films: «ils furent réalisés de manière très collective et spontanée». Ces films sont dans l'esprit des ciné-tracts de Chris Marker et de Jean-Luc Godard. Des scènes de vie quotidienne, de détournement publicitaire ou des scènes de fiction s'enchevêtrent sans complexe dans un tourbillon de créativité politique et poétique d'une exception rare. On peut sans abus dire que ces petits films opèrent comme un moyen d'auto-conscience réalisé par et pour les ouvriers en vue de connaître et de dévoiler les rapports sociaux d'exploitation dans le but de s'en libérer.

Un autre film fut réalisé à l'initiative de trois techniciens Medvedkine: Antoine Bonfanti, José They et Michel Desrois. Lors d'un voyage à Lille pour participer à la projection de Classe de lutte, ils décidèrent d'improviser un film pour leur ami Pol Cèbe qui s'intitule Lettre à mon ami Pol Cèbe. Dans le film ces trois techniciens du cinéma se laissent aller à une sorte d'écriture automatique où l'image et le son, à priori réduits par l'espace confiné de la voiture, éclatent les formes habituelles et laissent place à des expérimentations des plus étonnantes. Jean-Louis Comolli dira qu'il s'agit de: «La plus vertigineuse bande sonore de toute l'histoire du cinéma».
Les ouvriers et les techniciens pratiquaient une forme collective de travail tant dans la conception que dans la réalisation des films. Henri Traforetti (ouvrier Medvedkine):«Avant de passer à filmer, on scénarisait sur papier les séquences parce qu'on n'avait pas beaucoup de matériel. Tu avais des morceaux de pellicule. Des fois tu es obligé de tout séquencer pour voir combien ça va te prendre de secondes (…). C'était fait par l'ensemble (…) le mec, le lendemain il allait filmer (…) comme dans Nouvelle Société tu a un mec qui prend une caméra, il monte dans le bus (…) il y a du spontané et des trucs très réfléchis (…) et puis le commentaire était fait par un copain, le montage était fait par moi ou par un autre. C'est-à-dire, on était un peu multiples (…) comme on avait tous appris au même moment les mêmes choses et bien on pouvait prendre la caméra. Par exemple, moi, j'ai fait des plans avec Bruno Muel dans Classe de Lutte (…). Pol Cèbe avait demandé un congé pour pouvoir réaliser Classe de lutte mais il l'a fait avec Jojo, avec moi, avec pleins de copains (...). Très souvent, il y a eu deux monteuses[5] (…) qui venaient nous aider à mieux formaliser les choses.»

5 Dont Jacqueline Mepiel, monteuse des films réalisés par Chris Marker.

Nouvelle société n°5 (1969-70)

Après la réalisation d'une dizaine de films, l'expérience Medvedkine de Besançon se termina aux alentours de 1971. Pol Cèbe, l'un des piliers du groupe, fut engagé au Comité d'Entreprise de Peugeot Sochaux comme animateur culturel. L'une des raisons essentielles de la dislocation du groupe est sans aucun doute le rapport tendu entre le Parti Communiste Français et les Medvedkine. En effet, la plupart des Medvedkine étaient membres de la CGT et du PCF. Ceux-ci ne voyaient pas d'un bon œil les activités du groupe car cette expérience pouvait devenir incontrôlable pour ces organisations. Ainsi, les responsables de la section du PCF du Doubs demanderont explicitement à plusieurs membres du groupe de ne plus participer aux activités Medvedkine. Enfin, quelques années plus tard, l'usine de la Rhodiaceta fut délocalisée en Thaïlande, marquant ainsi de manière définitive la fin du groupe à Besançon. Mais, cette expérience ne s'arrêtera pas là. D'une certaine manière celle-ci fut également délocalisée non loin de là: à Sochaux.

Sochaux est une commune située à coté de Montbéliard qui vivait sous les convulsions de l'empire Peugeot: 40.000 ouvriers y travaillaient chaque jour. Outre la production automobile, Peugeot tenait entre ses mains une chaîne de distribution (sous l'enseigne Ravi), des logements ainsi que la gestion des transports de ses salariés. Pour beaucoup d'ouvriers c'était vivre enchaîné sous l'enseigne Peugeot 24 heures sur 24.
En 1970, des travailleurs de Peugeot qui s'opposaient à la précarité, à l'infantilisation ainsi qu'aux coûts du logement pratiquèrent une grève des loyers. La participation à cette lutte amena quelques-uns de ces ouvriers à participer au groupe Medvedkine de Sochaux.
Pol Cèbe qui avait quitté la Rhodiaceta fut engagé par le Comité d'Entreprise des établissements Peugeot comme animateur du centre de loisirs de Clermoulin. Ce centre fut un mélange entre lieu de détente et lieu de formation syndicale. C'est ici que, sous l'initiative de Pol Cèbe se créa le groupe Medvedkine de Sochaux. De 1969 à 1974, une trentaine de personnes participèrent à l'expérience.

Le premier film du groupe, Sochaux 11 juin 68', fut réalisé par Pol Cèbe, Bruno Muel et Michel Desrois pour commémorer le deuxième anniversaire de la

Week-end à Sochaux (1971)

répression du 11 juin 1968 à Peugeot Sochaux. En peu de temps (de 1970 à 1974), cinq films furent réalisés: Sochaux 11 juin 68'; Les trois-quarts de la vie; Week-end à Sochaux, Septembre chilien; Avec le sang des autres.

Si, bien des ouvriers du groupe de Besançon s'étaient emparés des caméras ainsi que des techniques cinématographiques, ceci ne fut pas le cas concernant le groupe de Sochaux. Les travailleurs de Peugeot voulaient raconter leurs conditions de travail et de vie ainsi que participer à l'écriture des scénarios mais ils n'étaient pas spécialement attirés par les techniques du cinéma. Comme le souligne Christian Corouge, ouvrier de ligne chez Peugeot, le but recherché était d'utiliser le cinéma comme un moyen d'autoformation et de diffusion d'autres idées que celles véhiculées dans les médias bourgeois: « Si le tract ne suffit pas, il faut expliquer par l'image, il faut expliquer autrement. Il n'y a aucune raison à continuer à faire mutiler des cerveaux avec TF1 et compagnie. On doit être capable d'organiser des choses autrement et d'avoir notre propre vision de l'histoire ». Un autre ouvrier (Bernard Sineya) explique son engagement dans le projet: « Et si on a donné notre temps, nos effort physiques pour faire ce film, ce n'est pas seulement pour s'amuser mais c'est pour militer, pour pouvoir combattre toutes les idées qui nous sont inculquées tous les jours et combattre l'exploitation sans cesse dans la boîte (…). Si le cinéma peut devenir une arme valable pour le prolétariat, puisque c'est déjà prouvé qu'il est une arme efficace pour la bourgeoisie parce que quand on voit un travailleur qui vient le lundi à l'usine, ils discutent tout le temps des films qu'ils ont vu le dimanche à la télé ou au cinéma, pourquoi ils ne parleraient pas des films produits par des ouvriers qui sont faits dans le but de finalement détruire cette classe qui se sert du cinéma pour nous mettre des idées fausses dans le crâne ».

Bien qu'intense, l'expérience Medvedkine à Sochaux s'essouffla, celle-ci se termina aux alentours de 1974. Bruno Muel, qui avait participé aux deux expériences, nous donne quelques éléments expliquant la fin du groupe: « faute de combattants, à cause de la fatigue, de l'usure, des répressions, qui frappaient nos camarades restés à travailler sur les chaînes ». Dans une moindre mesure qu'à Besançon, mais pour les mêmes raisons, le rapport conflictuel avec la CGT et le PCF ne contribua pas à la continuité du groupe.

Quelques luttes ouvrières persistaient encore ça et là mais le vent de la contestation de Mai 68' avait tourné, le fond de l'air n'était plus si rouge ouvrant alors une période de repli.
Bien que l'expérience Medvedkine ait ouvert une brèche enthousiasmante, force est de constater qu'elle n'a pas fait école. En tout cas le fait que les conditions politiques de la période 68' ne se soient plus présentées avec une telle intensité, n'a pas joué en faveur d'une nouvelle émergence de ce genre d'expérience. Depuis cette époque, il est un fait que l'on ne peut nier: le monde ouvrier et le monde du cinéma ne se sont plus vraiment rencontrés.

Thierry de Meersman

«Un week-end à Sochaux» par le Groupe Medvedkine (1971)

Ce n'est pas le remake du film d'Henri Verneuil, où Jean Dujardin reprendrait le rôle du sergent-chef joué par Belmondo dans un Week-end à Zuydcoote, ni un reportage footballistique issu de n'importe quel canal, susceptible de faire fantasmer les futurs traders du ballon, arrondissant les petits millions grâce à leurs coups de crampons talonnés sur l'oseille.
Non !
Un Week-end à Sochaux est un rêve cinématographique forgé par des ouvriers apprentis de l'image et des techniciens bénévoles, tous révoltés et n'ayant qu'un seul désir : des films façonnés par des ouvriers, pour des ouvriers.
Tout ressemble à un conte : il était une fois une époque appelée Mai 68. Des sorciers comme Chris Marker, Jean Luc Godard, René Vautier, sillonnent le monde et découvrent les possibilités de la pensée marxiste. Ces enragés de la pellicule se sont mis alors à rêver d'un autre monde où la vie serait féconde, pas de chômage, des usines sans fumée, de jolies cités verdoyantes. Marker, le plus enchanteur de la bande, fit une halte dans l'auberge Rhodiaceta et, grâce à sa lanterne magique, il projeta la fantasmagorie A bientôt, j'espère au beau milieu d'ouvriers aux dos cabossés. De briller leurs yeux se sont arrêtés et des mécontentements sont nés lorsqu'ils se sont vus face au miroir... mon beau miroir. « Mais ce n'est pas avec ses envolées lyriques et ses airs romantiques que notre lutte sillonnera les autres contrées! Personne ne serait capable de représenter notre lutte ?! » S'exclamèrent les ouvriers désenchantés. Marker riposte alors en proposant à ces authentiques revendicateurs de prendre eux-mêmes la « camera obscura ». Ils ouvrent la brèche.

Aucune distanciation, des regards pertinents et expérimentés, épaulés par Pol Cèbe, Bruno Muel et tant d'autres, les ouvriers deviennent le Groupe Medvedkine, des troubadours aux allures de prophètes, et s'expriment au fil de dizaines de mètres de pellicule...
Portés par la lutte des classes, poèmes, pamphlets, documentaires, sont filmés au rythme d'une révolution. Les ouvriers de l'auberge Rhodiaceta prodiguent leur lutte et se téléportent vers l'usine Peugeot de Sochaux.

Les trois quarts de la vie est la première tentative du groupe Medvedkine bis, mais ils désirent aller plus loin en réalisant une autre version, plus longue, et en couleurs !
C'est alors que Week-end à Sochaux voit le jour. Le film est un des rares qui ait été réalisé de manière collective, ouvriers et techniciens confondus. Réalisé en 1971, il fait partie de ces oeuvres inclassables, pourtant, il est question d'une expérience cinématographique passée, datée, voire même oubliée. Le conte a pris le goût du vinaigre et l'allure d'un temps perdu. Toutefois, le souffle de Mai 68 flotte encore autour de ce projet écrit, joué et rêvé par les ouvriers. Beaucoup nous diront qu'il s'est estompé, devenu simple soupir, mais il parsème ses poussières nostalgiques sur la foule des indignés, cette nouvelle génération de révoltés que l'on pourrait appeler Mai 68 2.0.
Il serait peut-être bon de mettre de côté ce joli mois de Mai pour se concentrer sur le film car il mérite quelques lignes de réflexion. En effet, un Week-end à Sochaux, oeuvre collective de la création à la diffusion, interroge le cinéma d'aujourd'hui. Entre les grands édifices de tôle et de béton que sont les multiplexes, et l'écran global d'internet, des alternatives peuvent se mettre en place et proposer une autre façon de percevoir le 7ème art.
La question est de savoir ; doit-on mélanger média et cinéma ?
Là où l'on entend déjà ronfler les spectateurs désabusés dans les salles d'art et d'essai, quelques militants de l'image cherchent des solutions pour éveiller le regard du spectateur. L'idée n'est plus de défendre les murs comme de simples gaulois résistant encore à l'envahisseur romain mais de proposer une autre façon de concevoir les réseaux de diffusions et la création cinématographique. C'est pourquoi, il semble intéressant de battre le pavé en réfléchissant à ce conte que nous livre le Groupe Medvedkine avec Un Week-end à Sochaux.

Un western désenchanté

On pourrait croire à une scène de Western, le village est désert, un filou marchand débarque avec son carrosse Citroën D.S. Excité, et au rythme d'un tambour battant joué par une jolie demoiselle, il vante à des jeunes désillu-

sionnés, l'arrivée d'une usine de rêve, où tout est possible. Enfin! On leur promet un salaire d'actionnaire, un château en guise de logement et des loisirs à faire pâlir d'envie les chercheurs d'or en quête d'un nouvel eldorado.
Le marchand de sable est passé, les jeunes ouvriers peuvent dormir et ronfler leurs rêves paisiblement. Or, la fée les a carabinés! Les pauvres, ils tombent de haut! Et se retrouvent ouvriers de masse, enchaînés, désenchantés, indignés. Le seul moyen est donc de revendiquer -collectivement- et d'ouvrir un peu la porte à la protestation.

L'USINE, UN PLATEAU DE L'ABSURDE.

Le film propose une forme intéressante et prend un ton ironique à travers des scènes faites de bouts de ficelles. Les ouvriers s'illustrent avec un humour sarcastique et corrosif dans des séquences où la mise en scène se mélange avec le sens de la bricole. Filmer la lutte devient alors ingénieux et subversif. Des séquences dont Luc Moullet aurait pu s'inspirer dans Barres (1984) et Essai d'ouverture (1988) mettent en scène le réel dans lequel le sujet représenté à l'écran devient objet au service des idées. Les membres du Groupe Medvedkine sont devant la caméra et s'adonnent à des situations résumant l'absurdité de leur condition ouvrière.
Contrairement à Michael Moore, dont le « je » est synonyme de super héros de la morale, le Groupe de Sochaux prône un « nous» efficacement subversif car il renvoie au collectif et à des images construites fructueusement au fil du temps et de la réflexion. C'est ce qui résume la force centrale du Groupe Medvedkine, le « on » est un autre et les ouvriers se font à la fois poètes et éclaireurs d'une nouvelle forme cinématographique. Aussi, l'énergie créatrice du film puise sa force dans le souci économique. Le nombre réduit de moyens techniques, de temps et d'argent, imposaient des contraintes et un sentiment de l'urgence de s'exprimer. Leur colère était si grande et démesurée que la moindre pellicule utilisée devait contenir l'énergie de la subversion.

La séquence où les nouveaux ouvriers sont confrontés à des tests emploie un ton quasi surréaliste et absurde. Une femme demande avec une voix nonchalante de rassembler en cinq secondes une vis et un boulon ou un

clou avec un marteau, ce n'est pas Fort Boyard mais un examen d'entrée.

La scène, plongée dans un décor minimaliste, prend une tournure kafkaïenne. De même, lorsqu'un ouvrier ayant un CAP de mécanicien en poche est renvoyé en peinture après avoir fait un résultat concluant. Face à ce monde absurde, les ouvriers trouvent normal de demander une mutation. Ils déposent des lettres dans une poubelle vide. On leur dit qu'on les écoute mais cela reste un dialogue de sourds. Alors, ils se mettent en colère et s'expriment en voix off, commentant ces scènes théâtralement grotesques. L'usine n'est plus un rêve mais un endroit où il ne fait pas bon vivre. L'individu se retrouve dans des conditions qui le dépassent et lui volent ses propriétés humaines. Devenu un pion sur un damier dont il ne voit plus les frontières, le travailleur s'indigne et se met à imaginer un autre monde possible.

On n'est plus dans un western, ni dans un conte cruel mais dans la science-fiction. Une réécriture du roman dystopique d'Orwell, 1984, treize ans auparavant. Les ouvriers se font battre le mental à coups d'essuies-glaces, transformés pour l'occasion en ultra-violons cosmiques. Le film devient alors une œuvre expérimentale.
Car oui, ces ouvriers expérimentent dans certaines séquences. Parfois, sur un travelling qui nous dévoile l'architecture des usines, des cris venus d'ailleurs nous vrillent le tympan par des «Peugeot!» retentissants. Une vue de la cité endormie et maussade qui pourrait faire cauchemarder les adeptes du monde merveilleux de Jean-Pierre Pernaud. C'est pourquoi, il est intéressant de reparler de Week-end à Sochaux et du Groupe Medevdkine car ils ont apporté des formes originales à l'image pour revendiquer leurs droits et ils ont même été plus loin en proposant un autre cinéma possible.

LE CINÉMA: UNE ARME MÉDIATIQUE CONTRE LES BOURGEOIS

Le cinéma devient un instrument de classe, une autre façon de représenter les informations transmises par la télé. A cette époque où Ici Paris et France Dimanche existaient déjà, ainsi que Guy Lux, présentateur vedette d'émissions aussi «citoyennes» que familiales; ces Intervilles, schmilblicks et autres jeux sociétaux télévisuels ont laissé assez de temps de cerveau humain disponible pour donner l'envie de se servir une canette tout fraîche de papier glacé. Ces presses people que sont Ici Paris et France Dimanche, désormais tenus par le groupe Lagardère, qui n'est plus un groupe mais une immense péninsule! Inutile de dire que si nous ne venons pas à eux, eux, ils viennent vers nous.
Réveillés, les ouvriers veulent se battre, et ils s'expriment: «Le cinéma n'est pas une magie, c'est une technique et une science, une technique née d'une science et mise au service d'une volonté: la volonté qu'ont les travailleurs à se libérer».
La «science» opère alors et le cinéma devient miroir. La voix ouvrière se fait mieux entendre à travers des ciné-tracts qu'avec des tracts sans ciné.
Ils deviennent alors acteurs, speakers, journalistes de l'image et nous dévoilent des vérités authentiques et fondées à l'aune de leurs mains d'ouvriers. On est surpris par les bons sentiments qui se dégagent lorsqu'ils nous parlent des travailleurs immigrés. Une solidarité qu'il est rare de rencontrer de nos jours et qui paraît malheureusement trop idéaliste.

UN FILM TROP UTOPIQUE MAIS ENCORE AU COÛT DU JOUR

La faiblesse du film pourrait être cet aspect léger, cette cadence aux allures de révolte ne laisse pas assez de place

pour exposer les problèmes. Le film ouvre si rapidement les portes qu'on est envahi par l'indignation. Ne sachant que faire, le spectateur est face à une sorte de « rêve imposé».
Concentrer tous les problèmes avec pour seul regard celui de l'ouvrier fragilise le film. Un Week-end à Sochaux pouvait aller plus loin en laissant plus de temps de parole aux travailleurs immigrés mais aussi aux bourreaux qu'ils pointent du doigt. Certes, le temps de parole est laissé aux immigrés mais de manière brève car le propos du film est de se soutenir mutuellement pour vaincre le patronat, on frôle la propagande utopiste. Or, la vérité, si cela était le but, aurait été de prendre le temps de la discussion avec les travailleurs immigrés afin de savoir ce que sont devenus tous les rêves qu'on leur avait fait miroiter. L'explication de cette lacune tient certainement à l'époque. Elle ne leur permettait pas autant de prises de risques. Aussi, leur volonté colérique à vouloir se libérer s'est petit à petit étouffée au fil du temps, malheureusement leur lutte était trop grande. On a beau vouloir mettre de côté Mai 68' mais le film y est étroitement lié. Pourtant, on est encore surpris par son audace et la véracité qu'il dégage. Les problèmes exposés sont encore au goût du jour. Jeunes étudiants désillusionnés, vous serez surpris par le témoignage d'une jeune caissière qui, du haut de ses 17 ans, proteste sérieusement face caméra: «Les caissières sont obligées de faire ouvrir les sacs des clients. Elles se font à la fois engueuler par les clients et par leur supérieur si elles ne le font pas. Une récompense est donnée aux caissières si elles dénoncent les voleurs. C'est une façon de se faire récompenser par les patrons. Elles sont poussées à jouer les flics».

A notre époque où devenir jeune est synonyme de « pas de travail, pas de famille, pas de toit». Les jeunes indignés ou révoltés n'investissent plus dans l'avenir et les revendications se réduisent au « moi, maintenant». Ils sont loin de toute utopie imaginée en 68, ils ne veulent plus rêver mais agir. Ce qui s'est passé dans le monde en 2011, de la place Tahir du Caire aux quartiers de Tottenham à Londres, de la Grèce jusqu'au Chili, ces mouvements d'indignés ont les mêmes échos teintés de rage que les manifestations portées par les ouvriers Good Year, Florange et Caterpillar.

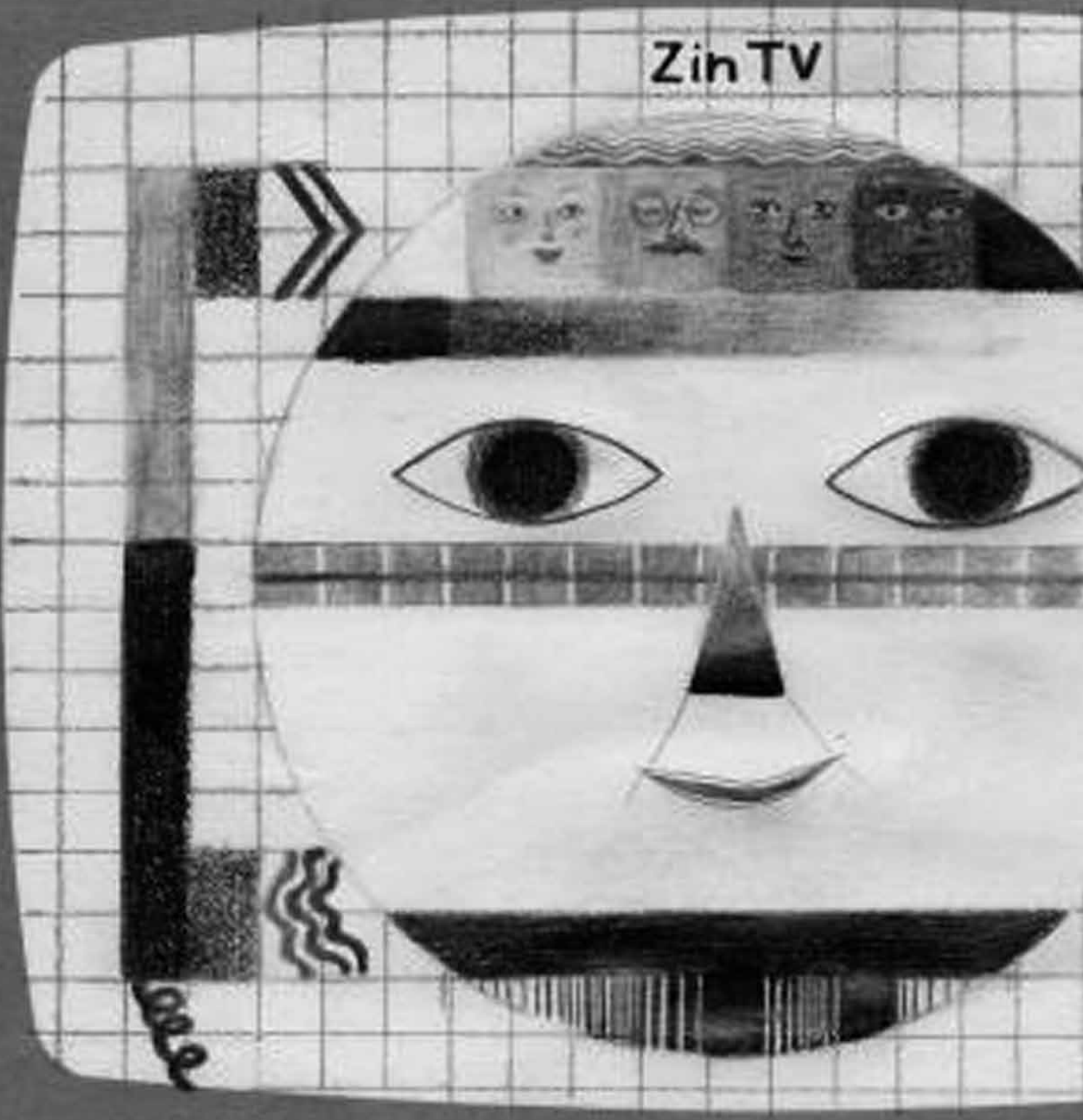
L'INCROYABLE NAÏVETÉ DES IDÉAUX

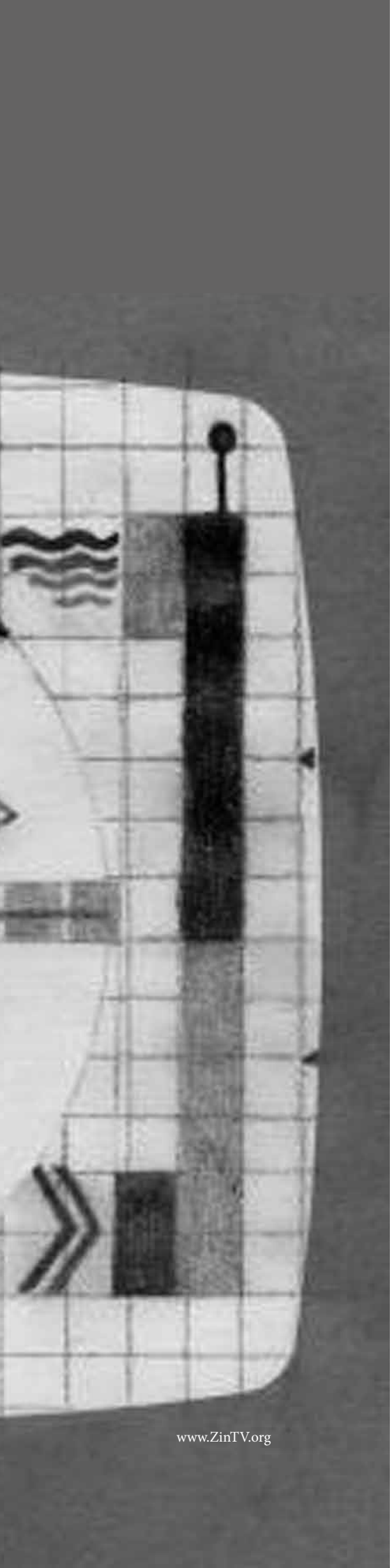
Aujourd'hui, la vision de Un Week-end à Sochaux paraît un rêve délavé. Les contestations de son époque revêtaient une forme de pensée positive hippie, à la fois idéaliste et surréaliste. La séquence finale résume bien l'idée, nous suivons à reculons le visage d'une jeune gamine, cadré en plan serré. Marchant sur une route déserte, elle nous livre le pitch du nouveau film de « science fiction» réalisé par le Groupe Medvedkine. Nous sommes dans un monde où il n'y a plus de chômage. Les usines sont filtrées et claires, leur fumée passe sous terre. Un directeur nommé par tous les ouvriers administre sans être payé. Il touche le même salaire si, et seulement si, les objectifs de production sont atteints. Le directeur n'a aucune crainte à avoir car les ouvriers sont contents de travailler. Ils vivent tous dans une cité où les arbres, les étendues d'herbe et les grands jardins ont remplacé la laideur d'antan. Tout le monde est ami avec tout le monde, les frontières n'existent pas, les étrangers sont considérés comme des frères. Il n'y a même plus de voleur car ils ont appris à se faire confiance. Ils sont loin de cet ennemi appelé argent qui les avait rendu avares et soupçonneux. Le film s'achève alors sur ce visage prophétique qui nous parsème de grains de sables, les mêmes qu'ont percutés les ouvriers de Sochaux. Le cinéma n'est donc pas une magie mais une technique et une science au service d'une volonté, celle de s'engouffrer dans les limbes d'un songe des nuits de Mai.

Dès lors, on doit prendre en compte qu'un Week-end à Sochaux est fondé sur de bons sentiments mais pas sur de bons principes. Des films d'ouvriers, pour des ouvriers, tendent à replier le groupe sur lui-même et prêcher des convaincus. D'autant plus que si le but du film, comme tous les autres, était de prendre la place des médias, il eût fallu se reposer sur du plus long terme et proposer autre chose qu'une structure propice à se mordre la queue.
Cet article peut s'achever sur un appel aux jeunes cinéastes, cinéphiles ou non, journalistes, pigistes, reporters avec ou sans frontières, aux indigné(e)s et révolté(e)s, ouvriers et ouvrières, immigré(e)s ou pas immigré(e)s... à aller jeter un coup d'oeil sur ce rêve filmé et se demander s'il serait encore possible aujourd'hui de faire ce genre de film.

Benjamin Thomas

OÙ SONT LES ENFANTS DE MEDVEDKINE ?





Les groupes Medvedkine, depuis leur redécouverte dans les salles et l'édition DVD de leurs films au tournant du millénaire, sont peu à peu entrés dans le patrimoine et bénéficient aujourd'hui d'un grand respect de la part d'universitaires comme de jeunes documentaristes. Le caractère tardivement révérencieux des hommages peut paraître paradoxal s'agissant d'une expérience fondamentalement subversive. Mais de leur mise sous cloche à une filiation plus active, on ne peut cependant faire l'économie de cette question : les groupes Medvedkine représentent-ils encore aujourd'hui quoi que ce soit de reproductible dans le monde que nous connaissons ? Question à laquelle on est tenté de répondre par la négative en reconnaissant le caractère unique de la situation historique et géographique dans laquelle démarre leur expérience ainsi que celle des LIP (la célèbre usine de montres se situait également à Besançon).
Une fois reconnue la spécificité d'un milieu syndical bisontin particulièrement bouillonnant, une fois admise la place problématique mais indispensable du PCF dans cette France-là et la façon dont, en concurrence avec les chrétiens de gauche, les communistes poursuivent une lutte d'influence au sein des réseaux de culture populaire hérités de la Résistance, on est tout de même amenés à regarder les acteurs qui se rencontrent : des ouvriers d'un côté, des intellos artistes de l'autre et à se demander pourquoi une telle confrontation semble totalement improbable aujourd'hui alors que les mêmes acteurs et peut-être les mêmes problématiques demeurent. On nous dira que, s'agissant de modèle culturel comme du reste, toute alternative concrète au système capitaliste a disparue ou ne rayonne pas assez fort pour servir de contre modèle à des ouvriers européens.

Alors que via Godard ou Marker, les ouvriers de la Rhodiaceta pouvaient regarder vers Cuba, l'Argentine ou la Chine sans parler de la première URSS dont on commençait à peine à découvrir Alexandre Medvedkine et Dziga Vertov. On nous dira que les ouvriers français de 1967 pouvaient à juste titre se considérer comme privés de la culture de leur propre pays alors qu'aujourd'hui on sert aux mêmes, à travers un écrasant appareil médiatique, une sous-culture americanoïde qui est le low cost de la culture bourgeoise ; autrement dit que les ouvriers de 1967 partirent de leur dénuement et de leur spontanéité lorsqu'il s'agirait aujourd'hui de faire avec une forme d'acculturation et d'aliénation par un certain type de culture de masse.

Certes, mais il ne faut pas oublier que le problème se posait déjà en 1967. Témoin, le prologue de Théorème de Pier Paolo Pasolini (1968) où l'on se demande si le but de la bourgeoisie n'est pas de transformer tous les prolétaires en petits bourgeois.
Ou ce téléfilm de 1970 de Maurice Failevic De la belle ouvrage où un petit bourgeois reproche à un ouvrier de ne rêver que de rouler dans la même voiture que son patron. La question de l'appropriation des privilèges est toujours à double tranchant. Les démunis, en s'appropriant les moyens des nantis, risquent de se transformer eux-mêmes en nantis et de perdre leur identité, faite non seulement de ce qu'ils n'ont pas mais aussi de ce qu'ils ont et qu'ils ne voient pas parce que le système le dévalorise, sans parler de ce que les gens de la classe moyenne cultivée voudraient pouvoir projeter sur eux.

Bref, une fois considérée que la domination culturelle des couches populaires n'a pas tant changé de nature que d'intensité, il ne faudrait pas oublier de considérer surtout l'aliénation des classes qui détiennent toujours aujourd'hui les outils de production audiovisuelle et la légitimité critique. Le travail collectif était une banalité pour les ouvriers et le demeure. L'exception de 1967, c'est qu'il devint aussi et d'abord le fait de cinéastes dont l'usage est généralement plutôt de travailler chacun de son côté à des postes de direction. Qu'en est-il aujourd'hui ? Quels Resnais, Godard, Marker, Ivens, Varda réaliseraient aujourd'hui Loin du Vietnam pour aller le présenter à des ouvriers en grève ? Il n'est que de considérer le nombre d'industries occupées par leurs ouvriers à ce jour en France et les débats qui agitent les milieux officiels du cinéma (Depardieu payera-t-il ses impôts ?...) Et plus bas ? Plus bas dans le cinéma, on se bat pour survivre face à une industrie de la communication affamée de précariat. Il faut défendre son statut sans perdre un instant. A moins que...
C'est dans cet à moins que que nous avons tenté d'aller à la rencontre de deux collectifs de réalisateurs et de journalistes indépendants qui ont décidé de faire des luttes sociales leur matière principale. La première de ces rencontres avec Zin TV a pris la forme d'une discussion informelle dont nous avons tenté de retranscrire l'essentiel. La seconde, avec Les Mutins de Pangée s'est faite par un entretien écrit que nous reproduisons tel quel.

Patrick Taliercio

RENCONTRE AVEC RONNIE RAMIREZ ET MAXIME KOUVARAS, MEMBRES DE ZIN TV

LE CONSTAT DE DÉPART

Les mouvements sociaux sont devenus muets. Parce qu'ils délèguent leur communication aux professionnels. Lesquels professionnels sont prisonniers d'un système et d'un langage. Comment trouver une alternative à la dictature esthétique ? Chaque membres de Zin TV a exploré ses pistes notamment en faisant un travail d'atelier vidéo dans les quartiers populaires, souvent peu concluant, mais aussi en allant voir et en participant à l'expérience des télévisions participatives vénézuéliennes. Le constat de stérilité du travail d'atelier. L'impossibilité de susciter des vocations de cinéastes au-delà du mur qui protège le monde professionnel. Les gens issus des quartiers populaires sont sommés de devenir les soldats dociles du système pour pouvoir s'y exprimer. Ils n'ont pas droit à la critique. Un exemple : le film Les Barons[1] dont le réalisateur a fréquenté des ateliers en rêvant surtout d'ascension sociale. Le problème aussi de la vocation strictement socio-culturelle de ces ateliers, commandités par les pouvoirs publics sans qu'il soit réellement question d'offrir des débouchés concrets pour les participants. Il s'agit plus de les occuper voire de faire là encore de la communication institutionnelle. Par exemple, un atelier à Anderlecht où les participants ont voulu exprimer le fait que leur école était une école poubelle. Laquelle école met le holà parce que le film pourrait être diffusé dans le cadre de ses journées portes ouvertes...

1 Long-métrage de fiction franco-belge de Nabil Ben Yadir (2009)

La première solution explorée par Zin TV est donc d'arriver à trouver la suite de cette impasse en offrant accès non seulement à une formation et à des moyens de production mais aussi à une plate forme de diffusion. Ceci bien sûr sans être subsidié, donc modestement, sans pour l'instant pouvoir produire les Barons ni considérer que la fiction serait le monopole de la bourgeoisie. Il paraît logique qu'un cinéma -le cinéma du réel- qui a toujours procédé à la critique des systèmes de production dans cette société subisse une certaine forme de censure. Il s'agit donc d'ouvrir un espace qui permette la critique et la recherche de solutions alternatives.

S'il fallait comparer avec l'expérience d'Alexandre Medvedkine, on pourrait dire qu'en son temps, le cinéaste bolchevique (1900-1989) parcourait la Russie pour permettre aux gens d'exprimer les difficultés auxquelles ils étaient confrontés lorsque le pouvoir stalinien ne rêvait que de mettre en place des boîtes de communication et de publicité glorifiant le système en place. Zin TV n'est donc pas un projet de boy-scouts ou de bons samaritains qui défendraient un système contre un autre. Il s'agit d'abord simplement de revenir aux réalités et de matérialiser collectivement un certain nombre d'idées par le cinéma.

LE PROJET

La création de Zin TV date de septembre 2009. Zin vient de Zinneke[2] personnage populaire bruxellois choisi sur les conseils de François Ruffin, cheville ouvrière entre autres du journal Fakir. Noyau de 8 personnes aujourd'hui, 18 membres officiels et un réseau allant s'élargissant. La structure s'alimente avec la location ponctuelle de son matériel et des films de commande venant du secteur associatif. Zin TV est une expérience, une télévision associative d'action collective et participative qui se veut proche des citoyens. Soit un collectif de professionnels de l'audiovisuel, de citoyens engagés et d'artistes se donnant pour but de dépasser le modèle de communication dominant. Le cinéma est un outil qui permet d'exprimer un point de vue sur le monde et de partager ce point de vue. L'idée fondamentale est d'aider les mouvements sociaux, les organisations citoyennes, les syndicats, toutes les forces actives de la société à sortir du modèle propagandiste.

2 Zinneke désigne en bruxellois à la fois la petite Senne, la rivière qui contournait Bruxelles pour éviter des inondations et un chien, résultat du mélange de toutes sortes de races. Zinneke veut dire aussi le champion de la race pas pure. Le Zinneke bruxellois est quelqu'un qui a des origines mélangées, flamande, wallonne, italienne, espagnole, arabe, anglaise, allemande,. etc.

La démarche vient du documentaire dans le sens où il s'agit d'être directement en contact et de vivre avec ceux qui sont directement concernés par les réalités dont on parle. Ceci en prenant le temps de l'imprégnation. Il ne s'agit pas de venir de manière opportuniste former les gens au langage cinématographique. La démarche doit venir des gens eux-mêmes.

On prend appui sur un patrimoine politique et culturel des populations exclues. Il s'agit de l'exploiter, de le mettre en valeur en s'intéressant plutôt à l'intelligence des gens qu'à leur aspect folklorique qui est souvent le seul aspect montré par la télévision. On n'a pas peur des contradictions que la réalité des mouvements sociaux implique. L'idée n'est pas de gommer les processus, les expériences dont découlent les évènements et les idées. Toujours dans une démarche documentaire et critique, il s'agit de mettre en place un dialogue qui aille au-delà des seuls porte-paroles de mouvements. Il s'agit aussi par là de stimuler la démocratie participative sur le modèle de ce qui se passe dans plusieurs pays d'Amérique latine. De ce point de vue, il s'agit de contribuer au dépassement de vieux schémas dans lesquels la gauche s'est embourbée.

Zin TV se donne pour objectif de pouvoir produire et diffuser trois choses : des films éducatifs (captation de conférence par exemple), des films de mobilisation (reportages sur des actions), des créations (qui peuvent aller du clip au long-métrage documentaire). Ces trois axes peuvent se croiser.

EVOLUTION DU RÉSEAU ?

Par exemple Les Comités Action Europe[3] qui regroupent des syndicalistes, des militants altermondialistes et des Indignés. Nous les suivons dans l'idée de faire un documentaire sur le long terme qui parlerait de la genèse et de l'évolution de leur mouvement tout en leur fournissant des capsules vidéo au fur et à mesure. Au départ, il n'a pas été facile de faire comprendre que le rôle de Zin TV n'était pas uniquement propagandiste et extérieur. Petit à petit, nous avons été intégrés et aujourd'hui on peut dire que nous générons quelque chose de l'intérieur du mouvement, une réflexion constante sur comment apparaître, comment exprimer la lutte par les sons et les images. Par

3 http://www.comitesactioneurope.net/

exemple, lors de la grosse manif syndicale contre l'austérité du 14 novembre 2012 à Bruxelles, il y avait des points de vue contradictoires sur l'organisation. Je suis arrivé avec ma caméra, dit Maxime, et j'ai proposé de filmer les discussions en faisant valoir qu'il était intéressant de montrer ces débats. Certaines personnes étaient évidemment très réticentes et j'ai été soutenu par les Comités Action Europe face aux autres mouvements. Ils ont soutenu l'idée qu'il était important de fixer le processus et pas seulement le résultat des luttes. C'est une forme de reconnaissance du travail de fond que nous faisons avec eux non pas en débarquant une heure de temps à autre mais en leur disant : « votre agenda est le notre ». Nous aimerions à terme pouvoir refléter de cette façon la diversité des mouvements sociaux et du milieu associatif. Il faut que ce monde-là puisse produire de lui-même sa propre image et ne pas attendre qu'on le fasse pour lui. On voit ainsi les personnes évoluer, devenir des personnages de nos films et travailler leur expression non pas dans le sens de la communication et de la conformation mais d'une plus grande fidélité à ce qu'ils sont réellement.

La plupart des journalistes se comportent à peu près comme Christophe Colomb qui est mort persuadé d'avoir découvert un autre passage pour les Indes explique Ronnie. Ils vont au Venezuela persuadés que c'est une dictature et reviennent comme BHL avec le scénario de départ confirmé. Nous, on essaye de se mettre en danger. Rien de plus simple que de filmer une manif. Mais briser la routine, changer de point de vue, se remettre systématiquement en question, ça c'est le travail documentaire. Cela nécessite d'ailleurs de faire admettre que l'on a sur la réalité une approche subjective, engagée et pas platement informative.

LES FORMES

Ne pas tomber dans la facilité de critiquer les militants qui prennent une caméra et partent dénoncer une situation. Souvent, l'amateurisme consiste à reproduire des modèles télévisuels. L'exemple des images qui ont circulé sur la manifestation autour du Banquet des riches[4] est typique. On se concentre sur le spectaculaire. On musicalise la répression policière sans s'intéresser à qui manifeste et pour quoi. Nous nous méfions des pièges de l'hystérie et de la précipitation. Mais bien sûr on fait plus d'audience avec la répression qu'avec un outil d'analyse. D'autant que la répression légitime et fait exister médiatiquement une action.
Pour ce qui est de la possibilité d'être vu par les gens qu'on filme, c'est vrai qu'on doit aussi faire avec une certaine colonisation des imaginaires par le modèle culturel dominant. Pourtant le cinéma d'émancipation est riche. Il a une histoire que les militants pourraient se réapproprier. D'un autre côté, nous défendons notre langue contre la langue dominante mais nous défendons surtout une certaine diversité linguistique au sein même de Zin TV. C'est celle-ci qui nous différencie de la mono-forme (5)[5] dont on trouve les modèles partout dans le monde à l'identique. La concurrence ne produit de diversité que dans la tête des idéologues néo-libéraux. Ce que nous voyons, c'est un appauvrissement et un nivellement des formes d'expression.

Peut-il y avoir une exploitation esthétique des luttes ? Peut-être. C'est pourquoi l'idéal est de toujours pouvoir laisser à ceux qu'on filme un accès à l'objet qu'on fabrique. L'idée est de mettre en place un échange qui donne des références aux gens -puisque quoi qu'il en soit le cinéma est un langage- pour qu'ils puissent intervenir sur l'image qu'on fabrique d'eux et idéalement se l'approprier complètement. Mais le problème n'est pas de savoir qui filme en fait. Aujourd'hui les pingouins peuvent faire les films sur les pingouins sans problème pour reprendre le propos de Chris Marker[6]. Les outils techniques le permettent. Mais la question est : dans quel langage ?
Bien sûr, un siècle de cinéma a été dominé par la petite bourgeoisie. Aujourd'hui on assiste peut-être, grâce à la technique à une forme de démocratisation mais aussi de généralisation des formes hégémoniques. Et c'est en cela que l'expérience vénézuélienne nous intéresse aussi. L'émergence de médias sous contrôle des mouvements sociaux nous enseigne qu'il y a moyen de résister à ces formes dominantes et de laisser la place à une autre forme d'expression. Cela passe par un aspect tactique qui est un travail de démenti et de critique des médias existants. Et par un autre aspect plus stratégique qui est de construire une identité collective.

C'est ce qui nous semble également intéressant lorsque la présidente argentine Cristina Elisabet Fernández de Kirchner divise le spectre hertzien en trois, une partie pour le privé, une partie pour le public et une pour le milieu associatif, de telle manière à créer une chaîne de télé qui ne diffuse que du cinéma national. Cela indique que l'on peut défendre des formes dominées à l'échelle d'un pays face aux empires culturels. Pour ce qui est de faire émerger des formes libérées des schémas dominants à l'échelle des milieux populaires de chaque pays, nous croyons à une forme d'éducation, à des écoles de cinéma populaires où la liberté s'apprendrait en l'exerçant. La première chose qui se joue dans ce type de lieux où les professionnels ont la responsabilité de transmettre, plus qu'un savoir technique, un point de vue sur les formes, c'est précisément de donner accès à autre chose, de montrer des films qui ne sont vus nulle part ailleurs. Montrer The Survival Song de Yu GuangYi (2008) par exemple qui est un film long et difficile mais qui peut susciter des réactions étonnantes comme Maxime en a fait l'expérience. Il ne faut préjuger de rien. Mais, le plus souvent, c'est vrai qu'il s'agit d'abord de déconstruire avant de reconstruire lorsqu'on travaille en atelier. Une des clés pour démonter la référence dominante, c'est la constante d'une nécessité de se positionner lorsqu'on décide de filmer quelque chose ou quelqu'un. C'est de là qu'il faut partir conclue Maxime, de la nécessité d'une démarche personnelle. Le choix des formes en découle.

Pour l'instant conclut enfin Ronnie, nous sommes dans l'effondrement d'un système dont on ne sait pas à quoi il va laisser place. Tout ce que nous pouvons faire, c'est nous intéresser à ceux qui cherchent des solutions sans nous tenir sous la tutelle d'un parti politique ou d'une église ou d'un quelconque parti idéologique.

Propos recueillis par
Patrick Taliercio

4 Le 11 octobre 2012 un dîner prestigieux était organisé au Palais d'Egmont à Bruxelles. Il suivait une journée d'étude organisée par le lobby patronal les Amis de l'Europe à laquelle était invitée l'élite politique et financière. Les Comités Action contre l'Austérité en Europe (CAE) dont font partie les Comités Action Europe organisent une manifestation devant le Banquet des riches au terme de laquelle la police procèdent à cent arrestations.

5 cf. Peter Watkins Media Crisis

6 Au cours du débat qui le confronte aux ouvriers après la première projection de A bientôt j'espère tel que restitué dans La Charnière, Chris Marker constate : « qu'on aille chez les pingouins ou chez les ouvriers (...) évidemment on ne peut exprimer réellement que ce qu'on vit. » allusion à un film sur les pingouins que Mario Marret avait réalisé en 1951.

LES MUTINS DE PANGÉE

www.lesmutins.org/

ENTRETIEN ÉCRIT AVEC OLIVIER AZAM, RÉALISATEUR, MEMBRE CO-FONDATEUR DES MUTINS DE PANGÉE

Comment présenteriez-vous Les Mutins de Pangée ?

Les Mutins de Pangée est une coopérative audiovisuelle, une SCOP[1], créée en 2005 par 5 personnes issues du mouvement des télés libres des années 90 et 2000. Nous avions une longue expérience commune au sein de la télé libre ZALEA TV (Zone d'Action pour la Liberté d'Expression Audiovisuelle) et c'est après son autodissolution en 2007, que nous nous sommes consacrés pleinement au développement des Mutins de Pangée. Au départ, il s'agissait d'une structure de production de documentaires que nous n'avions pas eu le temps de faire à l'époque de Zalea TV mais nous avons très vite été amenés à nous diversifier en devenant nous mêmes distributeur au cinéma et éditeur de DVD. Car au départ, il était difficile de faire comprendre notre façon de faire tant que nous n'avions pas démontré que l'autonomie dans ce secteur, comme dans bien d'autres, « ça peut marcher ».
Notre premier succès, le film Chomsky & Cie[2], sorti au cinéma en 2009 grâce à 17 000 souscripteurs(trices). A partir de 50 000 tickets de cinéma, on commence à vous prendre au sérieux. Dans la foulée, nous avons enchaîné avec la sortie au cinéma de Bernard, ni dieu ni chaussettes de Pascal Boucher, lui aussi membre fondateur de la coopérative. Nous avons participé aussi à des co-productions et des co-distributions grâce au succès des films précédents. Grâce à une souscription
publique, nous avons porté au cinéma Grandpuits & petites victoires (avec nos copains distributeur Les Films des Deux Rives), le seul film sur le mouvement des retraites de 2010. Le film est sorti contre l'avis des commissions d'aides publiques du CNC et de certains programmateurs, parfois hostiles à l'ide d'organiser des débats qu'ils jugeaient sans intérêt (ce qui est leur droit bien sûr) ou jugés « trop politique » en pleine campagne électorale (ce qui est un comble). Cela nous a un peu rappelé le temps où le CSA interdisait Zalea TV, six mois avant chaque élection, « par mesure de précaution ». Ceci en dit beaucoup sur l'état de la

1 Société Coopérative et Participative

2 Film de rencontres avec le linguiste et intellectuel engagé américain Noam Chomsky, co-réalisé par Olivier Azam et Daniel Mermet en 2008

« Bernard, ni dieu ni chaussettes» un film de Pascal Boucher produit par Les Mutins de Pangée (2009)

liberté d'expression en France. Malgré ces contraintes, près de 80 débats autour du film ont été organisés en France et en Belgique avec un
excellent niveau d'échange après chaque séance. En traversant les territoires dans tous les sens, en rencontrant tous ces gens, on apprend beaucoup de choses. On constate que chacun se croit seul dans son coin, se voit isolé face à une masse hostile, désespérés par la force de frappe de la propagande qui nous enfonce dans la tête les clous de la résignation. C'est la victoire (provisoire ?) de la fabrique du consentement dans nos démocraties modernes : nous faire croire qu'on est seul et que rien ne sert de lutter car on perdra toujours.
C'est bien sûr un mensonge historique mais c'est finalement très surprenant que cette propagande perdure quand on constate l'abondance des échanges par l'intermédiaire d'Internet. Pour résister à cette pression permanente du Pouvoir, rien ne peut remplacer les débats en vis à vis, l'échange d'expérience et d'arguments, l'intelligence et la force collective quand on a du grain à moudre. C'est la principale leçon que nous tirons de nos expériences cinématographiques depuis la fabrication jusqu'à la diffusion.
Nos films, qui intéressent parfois un large public, n'intéressent pas les chaînes de la télévision française pour l'instant. Ce n'est peut être pas étonnant, mais ce n'est pas acceptable pour nous, qui avons tant aimé l'outil télévisuel pour l'avoir utilisé comme un laboratoire très créatif et le meilleur vecteur d'éducation populaire. Ca reste un combat à mener si on veut un jour une démocratie digne de cette ambition.

Jusque là, nous avons donc dû apprendre à nous passer d'une importante source de financement, car beaucoup d'aides publiques dépendent aussi des télévisions. Nous avons réussi à tenir essentiellement grâce à des souscriptions sur nos projets de films, les entrées payantes dans les circuits « art et essais » au cinéma (avec tout de même un système de soutien public aux entrées, exceptionnel en France), et la vente de dvd en ligne et en librairie. Mais il faut être clair : tout ceci est très fragile et nous avons besoin d'un soutien permanent des gens qui apprécient notre travail sans quoi rien de tout cela ne peut exister.

Une permanente, Laure Guillot, assure la gestion quotidienne de la coopérative et des milliers de choses. Nous faisons appel à des intermittents, au nombre variable selon les projets. Nous avons un mode de fonctionnement très artisanal qui nécessite d'être multi-tâches et d'y mettre quotidiennement beaucoup d'énergie. Mais préserver sa liberté est un combat quotidien et les difficultés qu'on rencontre pour maintenir en vie une structure, explique pourquoi nous sommes si peu à fonctionner de la sorte, si peu à produire des films indépendamment de la télévision, sans avoir à faire des films de commandes institutionnels ou d'entreprise, et en se passant totalement de la pub.
Cette indépendance, qui nous est si chère, nous permet notamment de faire des documentaires sur des personnages étonnants, des intellectuels non séculiers, sur des luttes de maintenant avec des propos sans concessions, explorer des idées surprenantes, des histoires peu connues… sans avoir à se battre avec un « acheteur-décideur» pour chaque ligne du commentaire, chaque point de montage. Et le regard critique nécessaire à tout film, on le trouve quand même, en faisant passer d'autres professionnels dans nos salles de montages ou en montrant nos films en cours à des tas de gens avant d'en finaliser la version définitive. C'est ce qu'on appelle le « work in progress», rendu possible aussi grâce aux longs délais que l'on se donne pour réaliser nos films. Ce mode est bien plus stimulant pour nous. Nous sommes en train de l'appliquer aussi à la fiction et cela va donner des résultats originaux, à des endroits où l'on ne nous attend pas.

Vous reconnaissez-vous des précurseurs ? Des influences passées ou présentes ?

Nous ne sommes pas les premiers à fonctionner en coopérative... C'est une vieille histoire, presque aussi vieille que le cinéma lui-même. C'est le hasard: la première coopérative de cinéma identifiée (en 1913) , Le cinéma du Peuple était basée à quelques mètres des locaux des Mutins de Pangée. Ces premiers cinéastes engagés filmaient

« Bernard, ni dieu ni chaussettes»

les anciens Communards notamment. Aux Etats-Unis, Worker Film and Photo League, collectif de cinéastes, opérateurs, dans les années 30 allaient sur les lieux de grèves filmer des films qui tournaient ensuite partout dans le pays. Grâce à eux - et bien que de nombreuses archives aient disparu dans un incendie - la belle image de Henry Ford est quelque peu modérée par les images du massacre des grévistes à River Rouge en 1932, un épisode méconnu que l'on va raconter dans notre prochain film Howard Zinn, une histoire populaire américaine. En France, il y a eu l'expérience des groupes Medvedkine à la fin des années 60 et début 70, établis dans les usines Rhodiaceta de Besançon et Peugeot de Sochaux, grâce à des cinéastes comme Chris Marker ou Bruno Muel qui, comme notre copain René Vautier, sont nos modèles. Cependant, le parcours d'un René Vautier force à l'humilité. Plus personne ne revivra sans doute pareille expérience. C'est vraiment un cas exceptionnel, censuré tout sa vie et dont l'œuvre peu à peu est reconnue comme essentielle dans le patrimoine cinématographique. Mais quelle lutte ! L'avant-garde est toujours obligée d'une plus grande capacité à résister et René est un exemple de cette obstination qui nous interdit aujourd'hui toute tentation de se plaindre face aux petites difficultés que l'on peut rencontrer dans nos activités aujourd'hui. Mais tous ces exemples, et d'autres encore, dans des registres différents, constituent des modèles, que l'on n'essaye cependant pas de copier avec nostalgie mais qui peuvent nous être très utiles aujourd'hui, à partir du moment où l'on comprend « l'époque » … Car la force du cinéma est d'être vivant et il faut être vigilent à ne pas le réduire à l'état de musée. Chaque époque doit inventer ses dispositifs et trouver de nouvelles voies.

Pensez-vous qu'il existe une forme d'expertise soit technique soit artistique pour réaliser un film ? Ou tout n'est-il qu'une question de budget, d'autorisations et d'expérience ?

Oui, faire un film nécessite beaucoup de technique et souvent beaucoup de moyens, notamment de temps. Une séquence réussie est quasiment miraculeuse quand on connaît toutes les contraintes que l'exercice impose. Réussir un film tient aussi de l'obstination et certainement d'une grande part de hasard. Donc, il faut multiplier les situations pour augmenter les chances d'y parvenir. Personne n'imagine le nombre de ratages et de séquences jetées pour arriver à faire un film docu-

mentaire qui tient un peu la distance. Ceci dit, l'histoire du cinéma a montré que des non professionnels bien disposés avaient réussi leur premier film et parfois même les films suivants. On appelle parfois ça le «génie», comme pour Orson Welles qui réalise son premier film Citizen Kane (1941) très jeune mais dans son cas, il maîtrisait déjà la technique de récit commune à la radio. Dans le cas des groupes Medvedkine, les cinéastes et techniciens se sont mis au service des ouvriers, dans un contexte très riche et très mobilisateur, après un apprentissage issu des luttes syndicales, de personnalités exceptionnelles engagées corps et âme dans l'éducation populaire comme Pol Cebe ou d'ouvriers très conscientisés comme Christian Corouge, qui peu à peu est devenu lui-même un excellent analyste sur la condition ouvrière. D'autres, comme récemment l'ex-Conti Xavier Mathieu[3] essaye de mettre son talent et son expérience syndicale au service du cinéma. Mais ce sont des cas très exceptionnels. Il est frappant de constater que, malgré la «démocratisation» des outils audiovisuels, de l'accès à Internet, faire et montrer des films à un large public reste un parcours du combattant. Il faut noter aussi que l'influence de la (sous) culture de la télévision poubelle a pris peu à peu le dessus sur celle du cinéma ou même de la télévision des pionniers de la RTF (Radio Télévision Française). Et cette dégradation, accompagnée logiquement d'une propagande de dépolitisation générale, n'est pas une très bonne nouvelle. Il faut sans cesse recommencer à zéro, tenter des expériences du type de Zalea TV, qui fut notamment un outil de formation extraordinaire pour beaucoup de gens. Notre rôle à tous est aussi d'entretenir cette mémoire, comme il faut entretenir la mémoire des luttes: non par nostalgie mais pour en tirer des expériences utiles pour l'avenir.

Pensez-vous que les formes ont une origine sociale? Autrement dit qu'on ne fait pas spontanément les mêmes films selon la classe sociale dont on est issu?

Je ne suis pas sociologue et je n'ai pas étudié sérieusement la question. J'ai juste deux observations qui me viennent à l'esprit:
- Le monde du cinéma de fiction est occupé par une sorte de caste, une aristocratie qui se reproduit et se transmet des privilèges de générations en générations et il n'est donc pas étonnant que les films qui en découlent traitent souvent mieux les problèmes des riches que ceux de la classe populaire. Mais il y a cependant (et heureusement) des exceptions.
- L'autre observation est que la plupart des réalisateurs de documentaires que je connais et qui font beaucoup de films sur les luttes et «la classe ouvrière» sont assez précaires et souvent gagnent moins que les ouvriers qu'ils filment! C'est d'ailleurs vrai de beaucoup de reporters de terrain qui font des sujets d'actualité dans des conditions de plus en plus imbéciles. Un reporter de JT dispose rarement de plus de deux heures pour faire un sujet, ce qui n'est même pas le temps nécessaire pour se rendre sur un lieu et commencer à comprendre les faits. Les capitalistes qui gèrent les médias se moquent vraiment de leurs clients! Quelle que soit la classe sociale dont on est issu, les approches idéologiques, les biais, il me semble que le temps est la clef essentielle à toute approche sérieuse. C'est une banalité de rappeler que «le temps est de l'argent» et que les moyens économiques sont déterminants. Mais je pense aussi qu'on peut se donner les moyens de faire des films autrement, sans être issu forcément de l'aristocratie.

Peut-on espérer toucher le public dont on parle lorsqu'on fait un film sur la condition ouvrière?

Avant tout, nos projets partent toujours d'une curiosité, d'une rencontre, d'une envie, de quelque chose qui nous stimule assez pour se dire qu'on va y mettre des mois de boulot, voir des années, jour et nuit, sans week-end ni vacances et qu'au bout du chemin, ça intéressera bien d'autres gens que nous. On ne sait pas vraiment pourquoi, mais on a tendance à avoir plus d'envie de films que ce qu'on a le temps de faire. Encore une fois, il est essentiel de comprendre que l'originalité de ce qu'on fait dépend de la liberté qu'on a pour le faire et donc de l'indépendance économique qu'on arrive à mettre en place pour chaque projet. Aux spectateurs, aux souscripteurs, de juger de «la différence», comme dit une grosse station de radio publique française qui se la pète. Quant à l'impact que ça peut avoir sur les gens qui voient nos films terminés, c'est difficile à mesurer et on ne préfère pas tellement savoir en fait si ça sert à quelque chose! On espère que oui mais cela doit rester un mystère…

Propos recueillis par
Patrick Taliercio

3 Ouvrier et délégué de la Confédération générale du travail (CGT) de l'usine Continental AG de Clairoix, Xavier Mathieu est connu notamment pour avoir tenu tête aux injonctions de soumission du présentateur David Pujadas, épisode repris dans le film de Pierre Carles Fin de concession en 2010.

Filmographie:

Chris Marker et Mario Marret, À bientôt, j'espère, Iskra, 1967-1968.

Antoine Bonfanti, la Charnière, Iskra, 1968-1969.

Groupe Medvedkine de Besancon, Classe de lutte, Iskra, 1969.

Bruno Muel. Week-end à Sochaux, Iskra, 1971-1972.
Chris Marker, Le fond de l'air est rouge, Iskra, 1977.

Chris Marker, le Tombeau d'Alexandre, Argos films, 1993.

La plupart des films du groupe Medvedkine ont été édités dans le coffret de deux DVD les Groupes Medvedkine, éditions Montparnasse, 2006.

Bibliographie:

Dziga Vertov, Articles, journaux, projets, 10/18-Cahiers du cinéma, 1972.

Gilles Marsolais, l'Aventure du cinéma direct, Seghers, 1974.

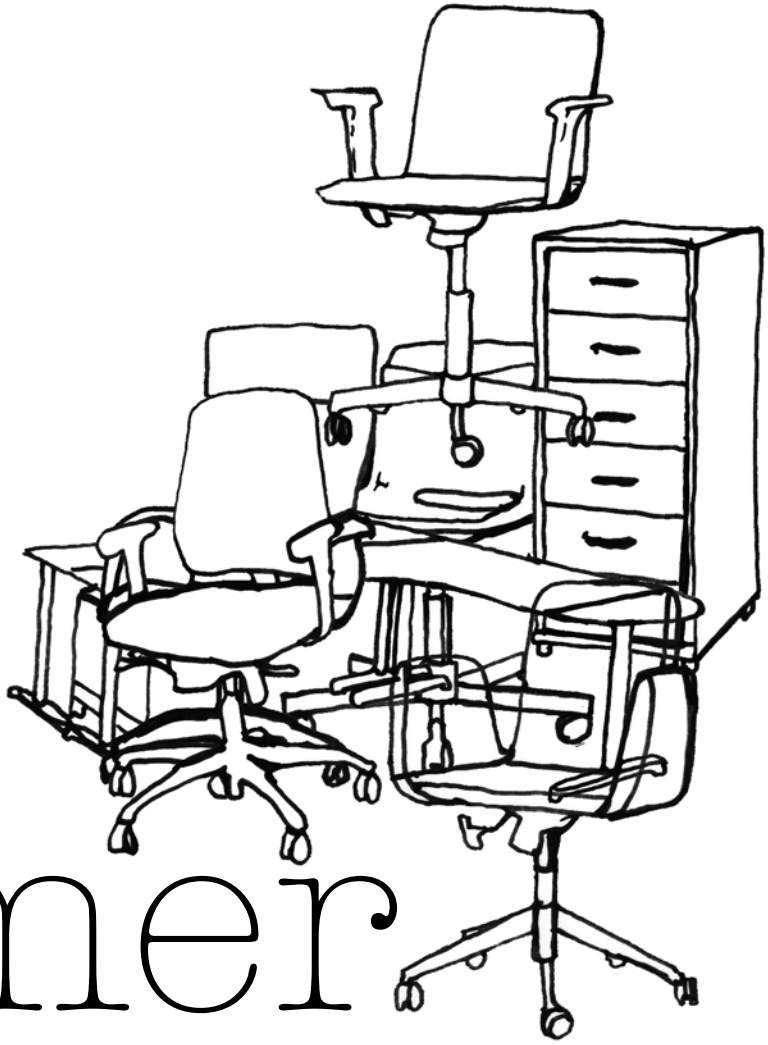
Guy Gauthier, le Documentaire, un autre cinéma, Nathan, 1995.

Collectif, «Parole ouvrière», Images documentaires no 37-38, 2e trimestre 2000.

Colin Foltz, l'Expérience des groupes Medvedkine (SLON 1964-1974). Histoire d'une aventure cinématographique révolutionnaire, Université de Paris 1-Panthéon Sorbonne, 2001.

Collectif, «le Cinéma militant reprend le travail», Cinémaction no 110, Corlet/Télérama, 2004.

Christian Corouge et Michel Pialoux, Résister à la chaîne, Agone, 2011.



Filmer le travail

Introduction

Depuis l'expérience des groupes Medvedkine qu'en est-il aujourd'hui de la représentation du travail ?
Même si les ouvriers ne s'organisent plus collectivement en s'emparant de la caméra comme d'une arme pour défendre et revendiquer leurs droits; le malaise, la souffrance, la protestation et la résistance collective sont toujours les représentations filmiques les plus visibles et marquées du travail ; de ce point de vue, rien n'a changé.
Comment de nos jours témoigner et protester contre les contraintes de travail toujours plus extrêmes qui mettent en danger l'intégrité physique et morale des travailleurs, comment dénoncer certaines incohérences, témoigner de la lutte de certains ou encore donner la parole à ceux qui ne l'ont jamais?

Quels sont les dispositifs utilisés pour filmer le travail ? Que montre-t-on ? Que cache-t-on ? Comment négocie-t-on l'accès à des entreprises de plus en plus fermées et opaques ?
De nombreux réalisateurs sont confrontés à ces obstacles lorsqu'ils veulent traiter de cette épineuse question du travail. Quels sont les ruses artistiques dont ils usent pour pouvoir filmer ce qui ne peut, ne veut pas se montrer. Ils doivent faire preuve de plus en plus d'inventivité pour pouvoir rendre compte de la part invisible du travail, celle qui blesse psychologiquement, celle qui par essence, n'est pas la plus simple à mettre en image et en paroles.
Différents dispositifs se mettent en place, qu'il s'agisse de rendre compte des rythmes et cadences accélérées, des procédures administratives lourdes et envahissantes, de la responsabilisation comme moyen de pression, de l'isolement et du manque de lien social dont souffrent les travailleurs, du sentiment prégnant d'être en déséquilibre constant entre leurs valeurs et les pratiques de l'organisation.

La difficulté d'entrer dans l'entreprise s'étant renforcée, cela amène certains réalisateurs(trices) à filmer la parole sur les enjeux du travail plutôt que de filmer le geste du travail ou à filmer exclusivement le geste de manière à en faire transparaître la souffrance quotidienne.
Les choix formels et de mise en scène sont des plus divers, Marc-Antoine Roudil et Sophie Bruneau dans leur film Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés, prennent le parti de filmer les travailleurs en huis clos en dehors de leur lieu de travail, permettant ainsi de libérer la parole. Pierre Carles, quant à lui, dans Attention danger travail, remet en question la valeur travail.

Dans la perspective de faire un tour d'horizon de ce qui se fait actuellement, nous proposons deux entretiens avec de jeunes réalisateurs qui viennent de terminer un film sur le travail. Ils permettent de mettre en lumières et de comprendre ce qui a motivé leurs positionnements et leurs choix de réalisation ainsi que de rendre compte des difficultés auxquelles ils ont été confrontés.

Celia Dessardo a réalisé Toute la nuit, un documentaire sur le travail des infirmières de nuit. Elle s'est confrontée à la difficulté de filmer le travail sur le lieu du travail. Son projet nous a semblé intéressant quant à la question de la subversion. Elle nous explique de quelle manière le cinéma peut s'emparer d'un lieu, et y trouver une liberté d'expression. Comment, s'il est parfois impossible de filmer des paroles, il est possible de filmer des corps qui en disent long.

Régis Sauder a réalisé Etre là, un film qui se déroule dans l'univers carcéral des Baumettes à Marseille. Il trouve sa place à travers un dispositif qui met dans l'ombre les prisonniers, interdits d'image et met en lumière les soignantes qui sont aux côtés de ces hommes en souffrance. Les contraintes vont inciter une détermination formelle évidente. Le dispositif donne à réfléchir à la place du regard extérieur dans un huis clos. A travers le témoignage des soignantes, le film pose une question essentielle : dois-je être là, être le témoin au risque de me sentir complice de ce qui se passe au sein de la prison, un système avec lequel je me sens en désaccord, ou dois-je fuir ?

Deborah Benarrosch

Entretien avec Célia Dessardo, à propos du film « *Toute la nuit* »

Celia Dessardo est une réalisatrice française qui vit à Bruxelles. *Toute la nuit* est son premier film.

Pourquoi avoir voulu filmer le monde du travail ?

Je m'intéressais au sens du travail. Que représente-t-il dans nos vies ? Que met-on de soi dans le travail ? En quoi nous construit-il, nous abîme-t-il ? Christophe Dejours, un psychiatre français qui a beaucoup écrit sur la souffrance au travail, propose une définition très intéressante : travailler c'est combler l'écart entre le prescrit et le réel. Les travailleurs ne se contentent jamais de se conformer à l'exécution stricte de tâches. Travailler correctement implique de prendre en considération des particularités et d'inventer toute une série d'astuces pour faire face aux inattendus qui ne sont pas prévus par la procédure. C'est la partie cachée du travail. L'expérience. Les nouvelles techniques de management ont tendance à tenir sous silence et à dévaloriser cette dimension du travail pour pouvoir standardiser, et évaluer le travail dans le but de l'intensifier. Selon Dejours, la souffrance des salariés est directement liée à l'incapacité dans laquelle ils se trouvent alors de maintenir un travail soigné, et au silence dans lequel ils continuent à essayer de bien travailler.

Pourquoi t'es-tu tournée vers le monde hospitalier pour ton documentaire ?

J'ai été captivée par le témoignage d'une infirmière de nuit. Elle expliquait bien de quelle manière l'organisation des équipes, l'obsession de la rentabilité de la direction de l'hôpital où elle travaillait pouvait mettre à mal sa vocation première, celle de soigner. J'avais envie de faire un film qui donnerait aux infirmières l'opportunité de mettre des mots sur leur vécu, de parler du rapport entre subjectivité et travail.

En voulant faire un film sur le travail avec cette définition, cela signifie que tu essaies de filmer quelque chose de secret, d'interdit ?
Oui, de muet, tout du moins. Chaque travailleur tait les choses parce qu'il a l'impression d'être le seul à les vivre, à les faire. La menace du licenciement est là et le manque d'organisation collective renforce ce silence.

As-tu eu du mal à trouver un hôpital acceptant ta caméra ?
Non, je pensais que ce serait plus difficile, mais l'hôpital Saint-Pierre (Bruxelles) m'a ouvert les portes très facilement.

Quel était ton projet cinématographique ?
Caméra à l'épaule, j'ai choisi de travailler seule, autonome pour l'image et le son. Ainsi, dans une relation privilégiée, dans l'intimité de la nuit, j'ai accompagné le travail de ces infirmières qui sont seules pour 32 patients dans chaque service, en profitant des heures creuses pour parler.
J'ai filmé le travail dans les corps : les plans prennent le temps du geste. L'attention se porte ainsi sur tout ce que les infirmières mettent en œuvre pour travailler : l'écoute des bruits, le travail à pas feutrés, dans le noir…
Je souhaitais également filmer le travail dans la parole. Que des situations et de mon attention, naisse, chez elles, le plaisir de parler et de penser ensemble, en communauté. Je voulais que les infirmières de nuit me racontent la part invisible de leur travail, qu'elles formulent leurs plaisirs mais aussi leurs difficultés.

Tu prenais la caméra comme un outil de libération de la parole... Dirais-tu que ton film est subversif ?
Je crois en la force de la parole dans le cinéma documentaire. Vous me posez la question de la subversion au cinéma, je dirais que la parole peut avoir ce pouvoir. Encore faut-il s'entendre sur ce qu'est la parole ! Je ne parle pas du discours, qui ne vaudrait que par son contenu informatif. Mais de la parole comme geste, incarnée, prise en charge par quelqu'un qui décide de la porter face à la caméra. Un plan séquence de quelqu'un qui prend la parole en ayant conscience d'être filmé, cela peut être d'une grande puissance.
C'était flagrant de voir comme les infirmières dévalorisaient l'expression de leur ressenti devant la caméra. C'est certainement parce que la culture télévisuelle ne valorise que la parole des experts. C'est au contraire la pensée en acte, celle qui hésite, qui cherche qui est cinématographiquement très puissante.
Mais j'ai été vite confrontée à une réalité dont je n'avais pas pris la mesure: la peur qui règne sur le lieu du travail.

Que veux-tu dire?
A partir du moment où je suis arrivée avec ma caméra, la peur s'est révélée. Je me suis rendue compte de ce que signifiait filmer sur un lieu du travail. On reste dans un cadre hiérarchique. La nuit, en tête-à-tête, ayant pourtant com-

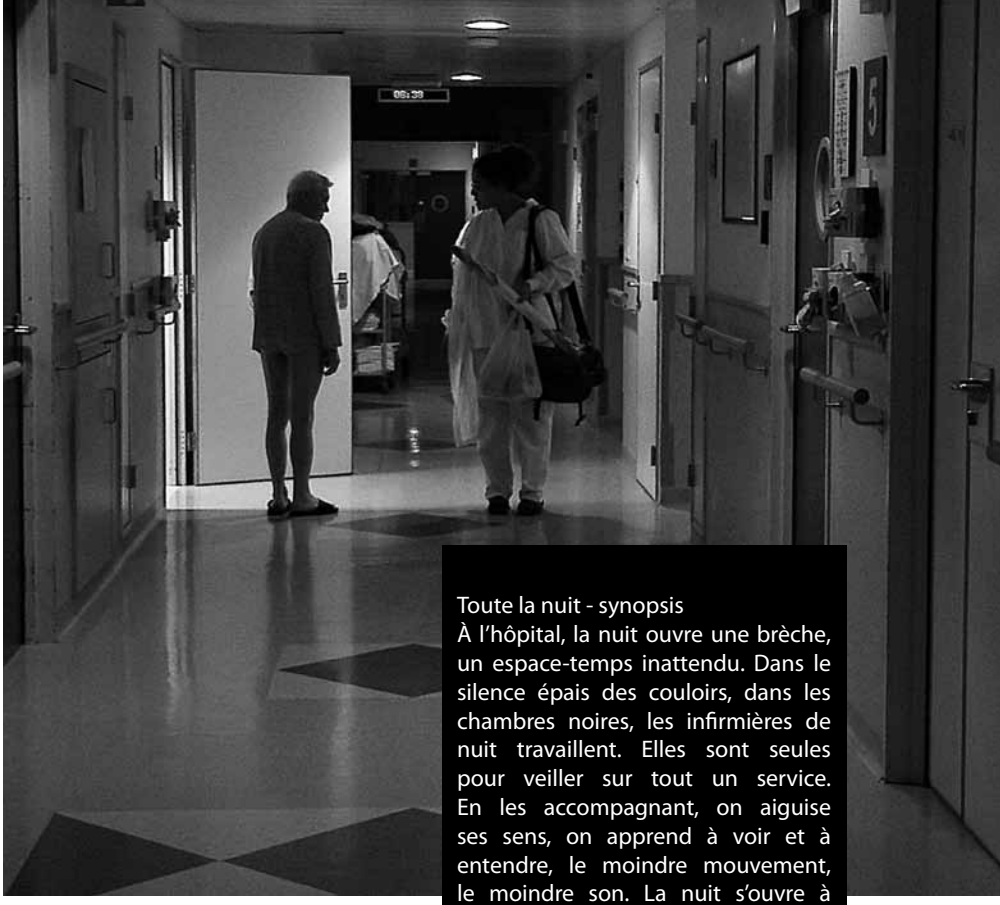
pris mon intention, elles craignaient les conséquences individuelles de ce qu'elles pourraient dire ou faire qui ne serait pas apprécié par la direction. La caméra, loin d'être l'outil de la prise de parole que je pensais, était perçue comme un mouchard, comme un outil de contrôle supplémentaire. Elles se contrôlaient en permanence.

Leur fatigue, par exemple, devenait impossible à filmer : au milieu d'une belle séquence, si elles baillaient, elles me demandaient de couper. Même le fait de relever leurs pieds sur une chaise quand elles travaillaient à l'ordinateur posait problème.
Cette peur a rendu le tournage très difficile : c'est exactement ce que définit Christophe Dejours comme étant le travail qu'elles voulaient cacher.

On est donc dans une approche bien différente de celle des groupes Medvedkine, qui ont montré les ouvriers s'emparant de la caméra comme d'une arme ?
Ce n'est pas la même époque, nous ne sommes pas en 1967 !
Je me demande maintenant si la parole ne devient possible que lorsqu'il n'y a plus rien à perdre. Les infirmières, elles, ont tout à perdre : leur travail. Je n'en avais pas bien pris la mesure avant le tournage.
Ce qui est étonnant, c'est que j'ai pu constater à quel point la peur était contagieuse. Petit à petit, à force de les côtoyer, et d'entendre leurs craintes, je me suis mise à avoir peur pour elles. Je ne voulais pas que le film leur fasse du tort, et je suis aussi rentrée dans une mécanique d'auto-censure! Quand je voyais des comportements un peu limite, je ne filmais pas, en pensant qu'on ne comprendrait pas. Je me mettais moi aussi à lisser...

Dans un tel contexte, comment as-tu réagi ?
J'ai concentré mon tournage sur les infirmières qui avaient le moins peur, et qui me laissaient travailler, car le contrôle que s'imposaient la plupart rendait le tournage impossible.
En commençant à monter, avant la seconde partie du tournage, j'ai découvert à quel point le cadre que je m'étais choisi, la nuit, révèle le travail du corps des infirmières. La nuit éclaire le sujet : le silence et l'immobilisme concentrent toute l'attention du spectateur sur les moindres gestes. Les situations ainsi mises en valeur suffisent à raconter leur travail subjectif. Le cinéma a cet effet grossissant qui permet au spectateur de lire les postures, les inflexions de voix, et de projeter/interpréter le vécu. C'est le travail de l'empathie cinématographique.
En me donnant à filmer leur travail, elles me donnaient à voir leurs failles, leur caractère, leur patience, la fatigue, les douleurs, la lassitude, la routine... En réalité, ces infirmières avaient fait acte de courage en se laissant filmer sur leur lieu de travail. Leur demander de parler, en plus, était peut-être trop leur demander ? Ainsi ai-je découvert le pouvoir subversif du corps au cinéma !

Les infirmières que tu as filmées ont-elles vu le film?
Dès que l'on a terminé le montage image, je suis allée le leur montrer. Je leur avais dit qu'elles seraient les premières de l'hôpital à le voir. J'étais inquiète car je craignais qu'elles aient encore peur, qu'elles veuillent tout lisser. Mais c'est l'inverse qui s'est produit. C'est comme si elles découvraient leur quotidien en voyant le film. Elles ont été impressionnées de voir tout ce qu'elles mettaient en œuvre pour travailler. La peur s'est évanouie... Elles ont ri de se voir perdre patience, râler, bailler… Aïcha, que l'on voit s'endormir dans le film, l'a complètement assumé. Elles ont été touchées de se voir peiner. Elles comprenaient qu'en montrant leurs « failles », les imperfections, le film rendaient hommage à leur travail.



Toute la nuit - synopsis
À l'hôpital, la nuit ouvre une brèche, un espace-temps inattendu. Dans le silence épais des couloirs, dans les chambres noires, les infirmières de nuit travaillent. Elles sont seules pour veiller sur tout un service. En les accompagnant, on aiguise ses sens, on apprend à voir et à entendre, le moindre mouvement, le moindre son. La nuit s'ouvre à nous et se peuple. Au fil des heures, des appels des patients, des événements de la nuit, on partage l'expérience de leur travail et, dans l'intimité crue des face-à-face, leur expérience se donne à voir.

2013, 57'
Réalisation, image, son : Celia Dessardo
Montage : Philippe Boucq
Montage son : Valène Leroy
Mixage : Aline Gavroy
Étalonnage : Michaël Cinquin
Producteurs : Marc-Antoine Roudil, Sophie Bruneau
Production : alter ego films, RTBF, Gsara
Première au BoZar le 10 Juin 2013.

Elles n'avaient qu'une envie : faire un autre film où elles me donneraient plus ! C'est comme si ce film était le premier jalon pour comprendre ma démarche.

Si c'était à refaire, repartirais-tu sur les mêmes bases de travail ?
J'ai beaucoup appris en réalisant ce film. Notamment que l'on peut faire confiance au travail du cinéma, sans avoir peur des contradictions qu'offrent les situations réelles. Dès que l'on tente de contrôler, on simplifie, on lisse et on perd la richesse de ce que peut faire le cinéma de la complexité du réel.

SHELLAC PRÉSENTE
FID
SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION FRANÇAISE
UN FILM DE RÉGIS SAUDER
ÊTRE LÀ
AVEC SOPHIE SIRERE, AUDE DANIEL, MARION TERNAUX
ANNE BACCI, SÉVERINE GRÉGOIRE, CATHERINE PAULET
CORINNE CORONA, MARIE-PASCALE CHENESSEAU
IMAGE RÉGIS SAUDER SON PIERRE ALAIN MATHIEU MONTAGE FLORENT MANGEOT MUSIQUE ORIGINALE BILDAS ETTENNAR IMAGE STUDIO JÉRÔME OLIVER ASSISTANT CAMÉRA STUDIO AURÉLIEN LECALVEZ
MONTAGE SON PIERRE ARMAND MIXAGE FRÉDÉRIC FIELLE ÉTALONNAGE DELIVER DASSONVILLE RÉGISSEUSE GÉNÉRALE MÉLANIE CRÉTER ADMINISTRATION EMILIE DEGUIGU COMPTABILITÉ
MARION ISAAC DE CLAUCHET CAROLINE MILLOT PRODUCTEUR THOMAS CHRISTIANSEN DIRECTRICE DE PRODUCTION FRANCINE CROLET UNE PRODUCTION SHELLAC SUD AVEC LA PARTICIPATION DU
CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE - FONDS D'AIDE À L'INNOVATION ET AVANCE SUR RECETTES AVANT RÉALISATION AVEC LE SOUTIEN DE L'ARCADIE PROVENCE - AIRES - CÔTE D'AZUR EN
PARTENARIAT AVEC LE CNC AVEC LE PARTENARIAT DE LA DIRECTION DE L'ADMINISTRATION PÉNITENTIAIRE ET DE L'ASSISTANCE PUBLIQUE - HÔPITAUX DE MARSEILLE UNE DISTRIBUTION SHELLAC
CNC

Entretien avec Régis Sauder à propos du film « *Etre là* » avril 2013

Régis Sauder est un réalisateur, scénariste et directeur de la photographie français. Il a réalisé entre autre en 2006 Le lotissement, à la recherche du bonheur (moyen-métrage), en 2008 L'année prochaine à Jérusalem (moyen-métrage), Avortement, une liberté fragile, en 2009 Nous princesses de Clèves, et Etre là en 2012.

Pouvez-vous nous expliquer les origines du projet ?

Le projet est né d'une expérience très enrichissante que j'ai menée dans un hôpital psychiatrique. J'y ai animé un atelier de cinéma pendant quatre ans avec un groupe de patients psychotiques. Nous avons réalisé de petits courts-métrages et abordé la question du cinéma ainsi que celle du montage. Cet atelier thérapeutique était un véritable lieu de liberté. Faire un film est un outil qui peut être éminemment soignant. À travers les ateliers, je me suis rendu compte à quel point le montage pouvait aider ces personnes à reconstruire leur personnalité souvent éclatée. C'est un bon apprentissage d'arriver à raconter une histoire, à monter un film, à faire à partir d'une multitude de parties morcelées, un tout cohérent. Ces quatre années m'ont vraiment permis de réfléchir à ma place et ma pratique.

En psychiatrie il y a plein de courants différents. Cette expérience au sein de la psychiatrie m'a permis d'y rencontrer une famille de pensée qui positionne le patient au cœur même du projet thérapeutique, qui envisage le soin comme lié au lien social et à l'humanité; ce qui n'est pas toujours le cas dans d'autres services.

Grâce à cette équipe, j'ai pu rencontrer l'équipe soignante du service médico-psychiatrique régional des Baumettes, qui fait partie de la même famille de soignants.

J'y ai rencontré Catherine Paulet, qui en est la chef de service, j'ai trouvé sa réflexion sur le travail et sur la définition du soin intéressante, notamment parce qu'elle se positionnait politiquement.

Pour moi, filmer le travail, c'est avant tout filmer une équipe, qui réfléchit à sa place et à sa pratique collective.

Ma volonté a immédiatement été de filmer le travail de ces soignants. Ce n'est ni un film sur la prison, ni sur la maladie mentale, c'est vraiment un film sur le travail de cette équipe. Le film est surtout né de mon envie d'aller vers ces personnes ; si elles avaient travaillé dans un autre secteur, j'y serais allé faire le film.

C'était une chose de rencontrer ces gens, d'avoir envie de faire un bout de chemin avec eux, mais ce n'était pas gagné d'avance de pouvoir filmer dans une prison, ni de se faire accepter par l'équipe.

Quand j'ai parlé de mon projet à Catherine, elle m'a dit: «Viens d'abord observer, passer du temps avec nous et d'ici

quelques mois je te dirai si on est d'accord collectivement pour que le film se fasse.» Pour moi c'était tout à fait cohérent. Je n'allais pas mettre le pied dans la porte comme ça, d'autant que je voulais faire ce film avec elles.
J'ai donc fait six mois d'observation, ce qui était un fameux engagement de ma part car au bout des six mois, on pouvait tout aussi bien me dire: «Non, le film ne se fait pas.» Ce n'était pas une situation facile.
Pour des raisons administratives compliquées, je ne pouvais pas dire que j'étais cinéaste, sinon il m'aurait fallu faire des demandes d'autorisation pour pouvoir entrer dans la prison. Pendant ces six mois, je suis donc entré avec l'équipe comme accompagnateur, avec un badge de stagiaire.
J'y ai passé des heures à les écouter, à chercher ma place dans ce lieu aussi bien au sein de l'équipe de soignants qu'avec les patients.
Au bout de ces six mois, on s'est retrouvés et on a fait le point. Il s'agissait d'un moment très particulier pour l'équipe car à cette période il y avait eu des injonctions gouvernementales sur la question de la psychiatrie, notamment à propos des soins en prison. Ce qui fait que pour l'équipe il était important et urgent de témoigner.
J'ai alors formulé une proposition de travail en rapport avec ce que j'avais déjà fait dans Nous, princesses de Clèves et dans un film fait dans un planning familial et le collectif soignant l'a accepté.
J'avais constitué une espèce de «journal de repérage», qui m'a aidé à construire le texte et à en faire une proposition de film très écrit. Cela m'a aussi permis de nouer le contact avec l'équipe.

On sent effectivement que le film est très écrit, par ailleurs d'où sont venus les textes de Sophie ?

Sophie Sirere est la première personne du SMPR à qui j'ai présenté mon projet. Ces textes, elle les a écrits tout au long de ses dix ans de service, c'est une espèce de journal intime, elle y livre tout ce qui n'a rien à voir avec la pratique des soins. Ce sont vraiment des textes sur son ressenti, ses émotions, ses souvenirs, ses positions politiques, ils sont très poétiques. Rapidement elle me les a fait lire, et ils ont pris une place importante dans la construction de la narration, le film s'est construit autour d'eux, ils sont un peu la colonne vertébrale du film.
Evidemment, lorsque j'ai découvert cette matière, je me suis dit qu'elle était éminemment cinématographique. Les textes de Sophie me permettaient d'aller au delà de la simple représentation du travail.

> « Un de mes patients derrière les barreaux du vestiaire, des policiers qui l'attendent, son retour en centre de rétention après la prison ; son délit : être « sans papiers » ; il me soutient de son regard souriant, il a traversé pire, je sers sa main menotée, je m'enfonce dans la prison, les grilles, les portes, les larmes aux yeux. Mon impuissance face à son impossible. »

Sophie se questionnait sur sa présence dans le service, elle avait envie de partir, et je crois que le film et tout le processus l'ont accompagnée dans ce choix-là. Entre le moment où nous avons déposé le texte au CNC, où l'on a obtenu le financement, et celui où l'on a commencé le tournage, elle avait entériné sa décision. Les trois derniers textes sont des textes qu'elle a écrit lors du tournage et dans ses deux derniers mois de pratique, ils sont issus d'un échange épistolaire entre elle et moi.

Avez-vous travaillé collectivement ?

Il y a eu tout un travail fait en amont qui a permis d'installer une certaine confiance. L'équipe a accepté que le film soit le regard que je porte sur leurs pratiques. Le film a été possible car ils n'avaient aucun doute sur sa finalité. Je crois que cela est très important, lorsque l'on va filmer des gens, il faut qu'ils sachent bien pourquoi vous êtes là. Il faut que pour eux, ce soit très clair.
C'est un service qui a été beaucoup sollicité, Catherine avait toujours refusé qu'une caméra pénètre dans son service. Elle connaissait mon travail, elle avait vu aussi le travail que j'avais mené avec l'atelier thérapeutique en milieu ouvert. Quand je dis qu'on a travaillé «collectivement» c'est qu'on a pensé ensemble ma place au sein de leur collectif mais il n'y a pas eu d'écriture collective.

Le fait de filmer leur travail, inverse le rapport, c'est à présent elle qu'on écoute

Il y avait une certaine urgence à faire ce film, à dire les choses, je crois que c'est un beau geste d'abandon parce qu'elles parlent beaucoup d'elles. Soigner c'est quelque chose d'intime, faire de la psychiatrie comme elles le font engage et concerne également leur intimité, leur être propre, et donc cela demande une bonne dose d'abandon pour réussir à faire ce qu'elles ont fait, c'est-à-dire être à la fois aux soins et au film.

Comment cela s'est-il passé avec l'administration pénitencière, combien de temps as-tu pu tourner ?

Il y a eu ces six mois, puis il y a encore eu près d'une année de travail de repérage car cela a été très compliqué d'obtenir les autorisations de tournage.
Lorsque nous les avons obtenues, l'administration pénitentiaire qui, concrètement, n'avait pas envie que le film se fasse et qui, pour plein de raisons n'a pas pu nous en empêcher totalement, nous a dit « ok, mais ce ne sera que trois fois cinq jours de tournage». Cela était très peu de temps, mais tout le travail préalable de préparation, m'a permis de savoir de façon très précise ce que je voulais.
J'ai passé un an et demi avec eux sans caméra, il est évident que le jour où l'on introduit une caméra, le réel change, tout est perturbé.
Pendant cette année de repérage, beaucoup de questions avaient déjà été mises sur la table, savoir ce que nous allions dire aux patients, leur expliquer ce que nous faisions, bref tout cela avait déjà été pensé. Lors de la mise en place des entretiens, on a tout de suite établit entre nous, aussi bien avec les soignants qu'avec les patients que nous serions dans une triangulation. Le patient était bien conscient que la consultation serait filmée, cela devenait en quelque sorte une consultation publique, il avait conscience que nous étions trois, au minimum! Il ne s'agissait pas de faire comme si je n'étais pas là, comme si la caméra n'existait pas. Etre là, c'est évidemment le choix des soignants mais également celui que je faisais d'être présent avec eux et de les

« Plus j'avance dans mon métier, plus je pense qu'une des qualités d'un psychiatre est la résistance : résister avec son patient à la folie qui envahit, résister aux attaques liées à la relation, résister à la facilité et aux bêtises névrotiques qui nous dédouanent de penser, résister à la pente destructrice de l'institution elle-même, résister à l'exclusion des marginaux et des déviants à la « norme », résister à l'avènement de l'homme machine contrôlant pensées et émotions, résister à la commande sociale... résister à son propre mouvement de repli... »

Être là-Synopsis

Elles sont psychiatres, infirmières ou ergothérapeutes à la maison d'arrêt des Baumettes à Marseille et reçoivent des détenus devenus patients le temps d'un soin. Elles sont là pour aider des hommes en souffrance, fussent-ils incarcérés. Être là, c'est rejoindre cet espace unique – celui de l'écoute –, une poche d'air derrière les murs de la prison.
Son existence est conditionnée par la détermination des soignants à continuer de venir pratiquer la psychiatrie ici... À quel prix ?
Sophie travaille depuis dix ans et questionne aujourd'hui sa place en prison, la possibilité d'y accomplir son métier de psychiatre, véritable acte de résistance. Elle convoque les souvenirs de ces années d'enfermement pour faire un choix : continuer à être là, ou partir ?

2012, 97'
Réalisation : Régis Sauder
Montage : Florent Mangeot
Montage son : Pierre Armand
Mixage : Frédéric Bielle
Production : Shellac Sud

accompagner. Du coup en trois semaines et demie de tournage, tout ce qui avait été filmé était du matériel utile, parce que tout avait été réfléchi en amont.

C'est un film avec des choix esthétiques très marqués, qu'est-ce qui a motivé ces choix?

Je pense qu'il est très important de réfléchir à l'esthétique d'un film, pas au sens de faire du beau, mais plutôt au sens de faire du juste. Montrer la beauté du soin ou celle du lien d'humanité, par exemple.
En filmant ce lien, en le mettant en scène, je désire le rendre beau.
Il ne s'agit pas de faire une belle image d'un lieu qui n'est pas beau, ou de désincarner ce lieu, bien au contraire. Il s'agit de montrer que la beauté se trouve également dans ce lieu-là mais à travers la beauté du lien.
Je ne suis pas quelqu'un qui vient de la technique, mais je sens qu'il y a une certaine justesse dans certaines images. Lorsque je trouve beaux certains plans, c'est essentiellement parce qu'ils m'émeuvent.

Du coup, je pense qu'il est important d'aborder l'esthétique comme un outil mis à disposition par le cinéma.

La question du gros plan est une question que je mène de film en film et celle du noir et blanc est évidemment un choix esthétique mais également un choix référenciel aux films qui m'ont aidé à le construire.
Outre le fait que le noir et blanc permette de grands contrastes, il renvoie également au passé. Pour moi, cette façon d'aborder le soin appartient malheureusement déjà au passé, notre société a fait un tout autre choix. Pour moi c'était presque comme faire des images d'archives, on était dans la restitution de quelque chose qui prenait fin. Le fait même que Sophie quitte l'équipe et les raisons qui la poussent à le faire, prouvent en quelque sorte qu'on est définitivement dans le passé.

Ces infirmières évoluent dans un univers très masculin, elles sont par ailleurs toutes très séduisantes. Cela crée une tension dans la narration, on le ressent très fort en tant que spectateur. N'y avait-il pas d'hommes dans ce service?

Moi j'ai senti clairement ce lieu, ce service, au féminin ; même s'il y a quelques hommes, il est porté par les femmes. C'est clairement un choix délibéré, c'est ce que j'ai ressenti, perçu et eu envie de raconter de ce lieu-là. Je trouve qu'il était très intéressant dans ce lieu et dans la question du lien, de construire la dualité de genre, parce qu'elle se pose éminemment à plein d'égards. Le mot que l'on entend le plus dans le film c'est le mot « maman » ou du moins la question du lien maternel. J'ai essayé de comprendre ce que cela induisait d'être travailleuse dans un lieu comme celui-là.
Souvent lors de certaines présentations du film, j'ai été très choqué par le fait que certains spectateurs m'interpellaient sur le comportement du docteur Daniel, sur sa manière de s'habiller, alors qu'elle travaille justement avec des agresseurs sexuels. Pour moi, cela traduit aussi une vieille construction qui veut que l'agression sexuelle est du fait de la femme, de sa façon de s'habiller, et de son comportement. Or, ici, on est dans le soin.

Effectivement, il peut y avoir un peu de séduction mais elle est très certainement induite par la présence la caméra, parce qu'elles sont vues, regardées.

Les prisonniers ont-ils vu le film ?

Non, parce que mes relations avec l'administration pénitentiaire sont très mauvaises, parce que d'une part ils n'ont pas du trouver mon film très à leur avantage et, d'autre part, la commission d'observation des lieux de privation de liberté est venue aux Baumettes et a rendu un rapport accablant, allant jusqu'à la Cour européenne des Droits de l'Homme. Cela a complètement verrouillé le lieu, du coup on n'a pas pu le montrer. C'est vraiment un film qui s'est fait dans la friction.

Propos recueillis par
Déborah Benarrosch

Bibliographie :

Filmer le travail, films et travail : Cinéma et sciences sociales, Corine Eyraud et Guy Lambert, Université de Provence, coll « Hors champ », 2010

Souffrance en France : La banalisation de l'injustice sociale, Christophe Dejours, Editions du Seuil, 1998

La survivance des Lucioles, George Didi-Huberman, Les éditions de Minuit, 2009

Filmographie :

Ils ne mourraient pas tous mais tous étaient frappés, Sophie Bruneau, Marc-Antoine Roudil, produit par Alter Ego Films, 2005

Attention danger travail de Pierre Carles produit par CP Productions, 2003

les films ci-dessus sont disponibles à Point-Culture (La Médiathèque) et sur www.universciné.be

La Chasse au snark, François Xavier Drouet, produit par The Kingdom, A Vif Cinema 2013

Les dieux du feu, Henri Storck, C.E.P Production, 1961

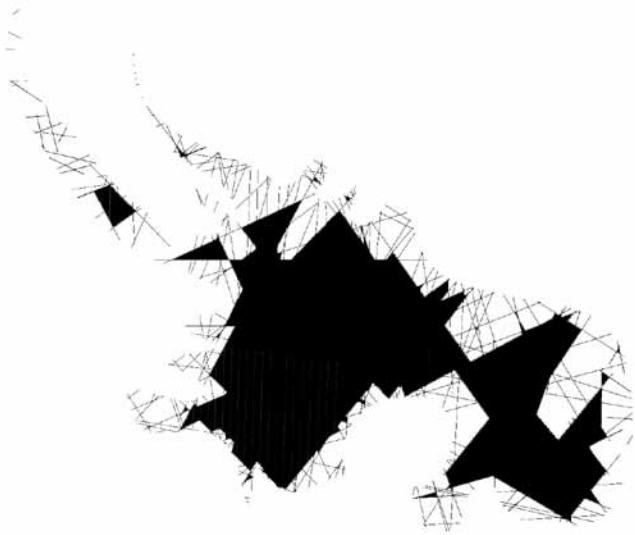
Ein neues Produkt (Un nouveau produit) de Harun Farocki, Harun Farocki Filmproduktion et Matthias Rajmann, 2012

Autres :

www.regardssurletravail.be
www.leptitcine.be
Depuis 15 ans déjà, Le P'tit Ciné organise les rencontres Regards sur le Travail, au cours desquelles il propose des films forts, des projets artistiques à chaque fois suivis de rencontres débats, autour de la question du travail et de ses représentations.

www.filmerletravail.org
Site du Festival « Filmer le travail » à Poitiers.

www.festivalmillenium.org
Site du Festival international de films documentaires Millenium à Bruxelles, qui programme chaque année plusieurs films sur la problématique du travail.



Nouvelle nouvelle vague ?

Comme l'impression d'une nouvelle vague dans le cinéma français... ...ou comment espérer du neuf.

Nous, enfants de notre Histoire, on nous colle des étiquettes de génération en génération, perdus entre le X et Y, des lettres aux allures de chromosomes abandonnés. On nous appelle « adulescents », mi-enfants et mi-adultes, voulant tout, tout de suite, comme des gosses réclamant leur jouet dans les supermarchés. Insolents, dépolitisés, incultes, individualistes, nés avec l'avènement des technologies numériques sous la bouche, nous prenons du plaisir dans l'immédiat. On a généré la culture de l'instantanéité et on dit merci à internet. Nous sommes donc une génération de branleurs en voie de devenir des vieux cons avant l'heure ! Merci pour l'étiquette ! Quel est donc l'intérêt de faire ses preuves ?! On nous fout des baffes dès qu'on parle d'avenir, l'ambition est synonyme du degré zéro de l'infini ou de la pure concurrence. On se retrouve désabusés, on part affronter la vie avec du plomb dans les pieds et on s'en fout !

Les indignés et le cinéma

Nous, enfants de notre histoire, celle où Stephane Hessel meurt et nous laisse seuls avec ce tel merdier qu'est le monde ! Certes, il nous a réconfortés avec sa belle citation « Aux jeunes, je dis : regardez autour de vous, vous y trouverez les thèmes qui justifient votre indignation - le traitement fait aux immigrés, aux sans-papiers, aux Roms. Vous trouverez des situations concrètes qui vous amènent à donner cours à une action citoyenne forte. Cherchez et vous trouverez ! ». On a cherché et on ne trouve pas ! C'est toujours le même bordel et pire ! On s'y perd car tout le monde s'indigne à tout va ! Ca part dans tous les sens, on rabâche le même buzz pendant un temps, histoire que tout le monde en parle, puis on zappe sur un autre. On se dit subversif avec une danse de trois minutes diffusée partout dans le monde et on encadre sa photo de profil en noir et blanc, brandissant une pancarte « stop » pour la guerre en Syrie.

Nous, enfants de l'Histoire, nous vivons une époque formidable car nous pouvons nous révolter derrière un clavier et bien au chaud sous la couette. Mais où sont les véritables indignés ?! Ces militants activistes, manifestant leurs idéaux dans une foule en colère, se posant droit comme un piquet face à un tank prêt à les écraser.

Etre révolté de nos jours signifie-t-il de pousser un cri étouffé par les milles et unes toiles du net ?

Se révolter ou être indigné ? Se dire subversif, anti-conformiste ? On mélange tout.

On voudrait du neuf, toujours du neuf, mettre de l'air là où il y a trop de poussière. Prendre tout ce qu'on a pour réaliser des choses concrètes. « Embarque ta caméra, ton micro, on va filmer dans la rue. J'ai une idée ! On va révolutionner le cinéma ! ». Mais au final, qu'obtient-on ? Existe t-il un mouvement de contestation, ou de renouveau, susceptible d'apporter une petite bouffée d'air frais ?

Subversion et militantisme sont-ils des idéaux qu'on retrouverait au cinéma ? Il faut tout de même qu'on y revienne ! Y a-t-il des choses propices à s'indigner dans le cinéma français ? La lueur d'un renouveau? Qui sont les jeunes cinéastes, les nouveaux militants de l'image et les nouvelles idées ?

Le cinéma français, petit topo...

Ecoeuré, il y a de quoi l'être. Depuis longtemps, les intermittents prennent le micro et gueulent. La dernière fois c'était en février 2013, lors de la 38ème cérémonie des Césars. Des techniciens s'indignent sur les délocalisations des tournages et les répercussions qu'ils endurent. Et bam ! Jamel Debbouze leur coupe la parole fait oublier le seul discours important de la soirée. L'indignation est passé de mode et l'empire Canal en rigole. Pourtant, il n'y a pas de quoi rire. Il suffit d'aller voir comment la cérémonie des Goya s'est déroulée en Espagne, pour se sentir indigné. Pas sûr qu'un comique aurait coupé les paroles de Candela Peña recevant le prix du meilleur second rôle féminin : « Pendant ces trois ans, j'ai vu mourir mon père dans un hôpital public où il n'y avait pas de couverture pour le couvrir et où nous devions lui apporter de l'eau. Pendant ces trois années, un enfant est né de mes entrailles et je ne sais pas quelle éducation publique il va recevoir… ».

Ne faisons pas dans le misérabilisme mais il est tout de même important d'évoquer cela.

Retour en France où il est de plus en plus difficile de trouver un financement. Désormais, les films, ceux qui sont sagement distribués, pas les premiers films des jeunes cinéastes, sont financés avec de l'argent délocalisé. Autrement dit, plusieurs pays les financent et les réalisateurs sont contraints de se plier à des compromis. Si, et seulement si tu tournes par là, si et seulement si avec ce type d'actrice, si et seulement si tu le diffuses en avant première là-bas.

En conclusion, il n'y a plus vraiment de liberté et les jeunes cinéastes ne sont pas forcément enclins à rentrer dans le même moule qu'Ozon, Honoré, Gianolli, Beauvois, et Gondry etc...

Du renouveau...

Pourtant, il est vrai qu'on voit resurgir dans le milieu un nouveau souffle, une énergie créatrice chez quelques cinéastes. Des débrouillards de la caméra légère, qui secouent les pixels pour se faire entendre. Quelques films voient le jour et ont le même discours : « On est là et on veut faire bouger le cinéma français ». Ces Vincent Macaigne, Céline Sciamma, Carine May, Hakim Zouhani, Justine Triet, Djinn Carrénard, Valérie Donzelli... et tant d'autres, sont ces cinéastes dits de la génération HD.
Une nouvelle étiquette pour une poignée de cinéastes se voulant à contre-courant avec pour seul mot d'ordre, liberté.
Il y a un souvenir nostalgique du néoréalisme dans lequel la phrase manifeste était « Il faut descendre dans les rues pour que naisse le cinéma italien. ». Les cinéastes de la Nouvelle Vague l'ont détourné afin de se rebeller contre le cinéma de papa. Insurgés, ils se sont fait une place en arrimant une ancre bien trop lourde à leur plume légère. Ils ont fait de la vague, une vieille école, une académie cinématographique avec laquelle les nouveaux nés ont tenté de renouer, Ozon, Honoré, Téchiné, Assayas, ils sont tous passés sous l'enclume. Qu'en est-il d'aujourd'hui ?
On prend alors les caméras et on descend dans la rue, mais qu'en est-il des propos défendus ?!

Vincent Macaigne fait pousser des cris désenchantés dans Ce qu'il restera de nous, Carrénard envoie des propos filmés au goût amour-myocarde dans Donoma et Djaïdani balance des rythmes slamés dans Rengaine. Ils mettent en avant la parole car ils sont enfants de la brièveté et seule la caméra peut capter ces instantanés de vérité. Ces trois cinéastes ont tout de même des choses à dire et remuent la vase stagnante en proposant des sujets que la France garde sous silence.
Macaigne propose une France sans avenir où le conformisme échoue face au nihilisme. Suite à la mort du père, deux frères se retrouvent. L'un est inséré dans la société et l'autre clodo, le premier se retrouvant sans héritage, le deuxième, empoche le reste. Que nous reste t-il, à nous, génération sans ambition ?
Quant à Rachid Djaïdani, il envoie son coup de poing en nous racontant l'amour entre un noir chrétien et une maghrébine émancipée cherchant à s'éloigner de la tradition familiale. Céline Sciamma a su nous raconter avec justesse dans Tomboy comment le problème du genre, masculin/ féminin peut se poser pour une petite fille de dix ans. Les manifestants anti-mariage gay pourraient faire brûler la moindre diffusion dans les salles. Autant de cinéastes que de films apportant un regard neuf sur la France. Un pays dans lequel il est temps de laisser la place à l'auto-critique avec lucidité et véracité.

Le goût amer de l'auteurisme

Le cinéma français a toujours eu cette tendance à vouloir chercher du neuf tout en restant accroché à des principes comme le culte de l'auteur, déjà mis en évidence par la Nouvelle Vague, associant cinéma et littérature. Un art du mouvement accolé à l'immobilité des lettres. Or, tout comme le cinéma, la littérature oublie souvent que les mots peuvent respirer et vivre. Ils sont des outils au service d'un langage, d'une expression, et permettent de rendre l'écriture vivante. Nous n'oublierons pas, bien entendu, le «boulet» de l'académisme qui étouffe et «castre» l'élan d'expression des jeunes artistes. Pire, il assassine l'envie de créer et pousse vers l'élitisme. Certes, il est important de défendre une culture mais si on l'enferme et la noie dans le nombrilisme, elle ne sera dédiée qu'au plus petit nombre, à ces auteurs et intellectuels facilement taxés de «crétins du gratin». Et si la France veut du renouveau, il faudra oublier les écoles et les canons littéraires et exiger, une bonne fois pour toutes, de la liberté et de la parole !

Certains vous diront qu'on s'en fout du dogme, du lyrisme, de la poésie, de l'amour, de l'oubli, de la comédie, du romantisme, tant que les cinéastes sont libres de s'exprimer et d'apporter un véritable regard sur le monde. Allons-y ! Le tout est de trouver son style, pas si facile, et il y a des risques aussi, il ne faut pas baisser les bras. Tout est propice à l'inspiration, il y a ce qu'il faut. Mettons nos tracas du quotidien de côté et utilisons-les comme énergie. Sortons et filmons ce qui se passe réellement dehors, ce qui nous indigne, ce qui nous semble beau ou laid, éthique ou pas éthique, moral ou immoral. Sortons les non-dits pour qu'on en parle, n'ayons pas peur de prendre la réalité crue et de la filmer avec poigne. Faisons vivre la culture, ayons l'audace de mélanger la langue de Molière avec celle de la rue. Pourquoi ne pas slamer sur Du Bellay et Ronsard ? Et surtout, n'oublions pas l'esprit rebelle d'un Jean Genet ou Frantz Fanon. Il est fini le temps d'enfermer les œuvres dans l'académisme, le cinéma n'est pas un outil de prestige mais une ouverture sur le monde. Or, qu'en est-il des cinémas dit « nationaux » ?
Doit-on coller des frontières à des réalisations et productions 100% territoire ? Ou aller un peu plus loin en brisant les arêtes de l'hexagone. Il est peut-être bon de rappeler que la France n'est pas le seul pays à être francophone ni la seule à se faire entendre.
Il est certes important pour un pays de se démarquer grâce à sa culture cinématographique mais il ne faut pas pour autant rester fermé sur soi-même. De même, le cinéma français est capable de mettre en avant sa culture tout en restant humble.
Un exemple avec La Princesse de Clève. Après les propos désastreux de Sarkozy à propos de ce roman anonyme de 1678, qui, à ses yeux, est de la littérature poussiéreuse et inutile à enseigner dans les écoles, Christophe Honoré, indigné, réagit en réalisant La Belle personne. Il transpose le récit à la mode contemporaine mais il n'a pas été plus loin qu'un lycée du 16ème arrondissement et nous livre un film tendant à l'élitisme. Un jeune cinéma d'auteur qui, comme papa Truffaut, veut prouver que la littérature est un art sacré. Ce n'est pas faux, les jeunes parisiens s'identifieront et s'intéresseront au roman mais qu'en est-il des jeunes élèves d'Entre les murs ?
Heureusement, que Régis Sauder est là et grâce à son pertinent documentaire, Nous, Princesses de Clèves, il prouve que la culture n'est pas un prestige mais un moyen de se sentir un peu plus humain. La Princesse de Clèves, inutile à enseigner Mr Sarkozy ?! Alors qu'en est-il de cette passion enjouée de jeunes lycéens marseillais qui s'emparent de ce vieux roman «poussiéreux» pour parler d'eux ! Régis Sauder est parvenu à prouver le contraire ! Il nous dit que la littérature est importante pour la jeunesse, si on lui insuffle de la vie !! Rien ne sert de se contenter de traverser les œuvres par le simple biais de l'analyse textuelle.
Il en est de même du dernier film des Frères Taviani, César doit mourir, dont les jeunes cinéastes devraient s'inspirer. Ces papys italiens ont su redonner une saveur aux mots de Shakespeare grâce à ces acteurs, de vrais

« La guerre est déclarée» de Valérie Donzelli

prisonniers. Une des claques cinématographiques de 2012 - selon moi.
Donner un nouveau souffle aux lettres, grâce à la parole et là où on ne l'attend pas, car la littérature, comme le cinéma, permet de nous rappeler que nous sommes humains et vivants. Faire un film avec des prisonniers nous rappelle qu'ils sont des humains avant tout. Bien qu'ils aient commis l'irréparable, l'impardonnable, il faut montrer leur existence. L'humanité cachée dans l'ombre et dans l'oubli est bien plus belle et éclatante que sous des projecteurs à la lumière satinée. Le cinéma se doit d'ouvrir la lucarne à ceux qu'ils n'ont pas souvent la parole.

Ce n'est pas du réalisme mais de la vie.

Aussi, l'éternelle question du réalisme nous importe, il est vrai que nous mélangeons la fiction avec la réalité, documentaire et docu-fiction, faux-documentaire, films du réel... Faut-il vraiment poser une barrière entre réel et fiction ?! Tout de façon, la réalité, on lui fait la nique car le spectateur va dans les salles uniquement pour voir du spectaculaire et, chez lui, il se permet de couper les films pour draguer sur facebook et déposer une critique avec le moins de mots possible sur twitter.
Bref, réalisme, naturalisme, surréalisme, magique ou poétique, néo-réalisme, toutes ces cases des courants littéraires, mettons-les de côté ! Le but n'est pas de créer une école à cancre mais bien une brise fraîchement sensée avec des airs nouveaux, pas une école pédante, mais plutôt clairvoyante. Et ce ne sont pas plusieurs films avec un souffle nouveau qui vont changer la donne. Elle est peut-être là la problématique. La question n'est pas seulement de réaliser des films nouveaux mais aussi de les produire et de les diffuser autrement, pour leur donner de la vie. Il ne s'agit pas seulement de créer un nouveau buzz éphémère qui s'envolera et s'éparpillera dans l'oubli, il s'agit de donner du temps afin de garder ne serait-ce qu'une saveur. Celle de la réflexion et du débat, sans masque, ni bouclier de réseautage social sur internet, mais dans un lieu de rencontre où la véritable critique demeure. Ré-ouvront les cinémas de quartiers ! Mettons en place l'idée de la cour sociale, des lieux de rencontres, hors des écrans plasma froids et asociaux. Et en avant, l'idée de citoyenneté et de la conscience du local et de la vie de quartier. Il ne s'agit pas de créer des fermes dans les villes mais des endroits reconvertis pour la culture et qui n'ont d'yeux et d'envie que de proposer des idées en marge et nouvelles.
Alors, peut-être, naîtra un cinéma nouveau.

Benjamin Thomas

DONOMA
Le stade oral

Mort et renaissance de la parole filmée

Donoma de Djinn Carrenard est probablement un film important, bien qu'il soit difficile de dire à quelle échelle (Paris ? La France ? l'Europe ? Le monde ?) Qu'est-ce qu'un film important d'ailleurs ? Un film qui déplace -parce qu'il le travaille- le langage. Avant de devenir un axe de bascule de l'histoire de son art, A bout de souffle (1960) fut d'abord un évènement de langage. Non seulement de langage cinématographique mais aussi de langage parlé, de dialogue. Aucun personnage de cinéma n'avait gazouillé comme son héros Michel Poiccard avant ce film. Et l'on pouvait en être horrifié mais beaucoup de parisiens causaient réellement comme ça en 1960. La preuve ?

Avec Chronique d'un été de Jean Rouch/ Edgar Morin (1961) et Le joli mai (1963) de Chris Marker/Pierre Lhomme, le cinéma passe alors du parlant à la parole. Bien avant le micro-trottoir et grâce aux moyens de la télé (c'est alors au sein de l'Office National du Film du Canada, que Michel Brault expérimente la synchronisation directe entre une caméra légère et un enregistreur portatif qui permet l'émergence du cinéma qu'on appellera direct) ce cinéma parlé, essentiellement documentaire, a connu son âge d'or en 1968 et commencé à sombrer en France dans les sinistres années 80, rattrapé par le grand vide-ordures télévisuel. Le talk show lui a coupé la parole.
Avec Donoma, il semble que la télévision, elle-même sur le point de perdre la partie face au Net, rende enfin le babil au grand écran. Dans quel état ? Voilà peut-être la question.

Tout le monde cause pareil

Le réalisateur a écrit la trame d'un film qu'il voulait avoir réalisé impérativement avant ses trente ans. Il a réuni une petite dizaine d'acteurs avec pour règle de tourner vite et sans aucun budget, c'est-à-dire en levant le principal obstacle de ce genre d'entreprise. A raison de courtes journées de travail (pour éviter les frais de bouche), le réalisateur tourne lui-même dans Paris, en décors et lumière naturels et avec une petite caméra HD reliée à des micro-cravates HF, des séquences improvisées sur la base de canevas.

Il en ressort un film travaillé dans sa forme comme dans ses thèmes par la question de la parole et de la langue. Une prof d'espagnol mate l'insolence d'un de ses élèves en rentrant avec lui dans un périlleux jeu de séduction, une jeune fille décide de vivre avec un inconnu une relation sentimentale

silencieuse, une autre vit une forme d'extase mystique dont la parole d'un psy ne parvient pas à la faire sortir et que vient littéralement tuer la parole d'un chrétien orthodoxe...

Les relations amoureuses difficiles qu'égrène Donoma, toutes racontées du point de vue de femmes plutôt battantes voire dominantes, doivent faire face à un écueil qu'on pourrait superficiellement identifier comme la balourdise machiste, infantile ou béotienne des personnages masculins. Mais, au-delà, le vrai responsable de l'impasse affective, semble plutôt tenir dans le langage comme lieu de représentation de la différence.

Or, paradoxalement, dans ce film à rendre Alain Finkielkraut définitivement cardiaque, tout le monde parle de la même façon. Par delà les distinctions hiérarchiques et de classes, parmi les femmes toujours socialement supérieures aux hommes, la prof et à un moindre degré la psychanalyste et la contrôleuse des allocations, « kiffent », « lovent », syncopent et verlantent au même titre que les mecs, quoique plus aisément, ces derniers étant pour la plupart à la limite de l'aphasie.

Première réponse à notre question de départ : la télé a nivelé la langue et les hiérarchies qu'elle représente en faisant d'un certain registre linguistique (le parler populaire et anglicisé des banlieues parisiennes imitées) un modèle de séduction. L'éviction de l'écrit dont procède et qu'illustre le film (il n'est question d'écrire qu'une fois au cours de toute l'histoire et c'est pour faire chanter), la disparition du dialogue appris, lèvent le rideau sur quelque chose de notablement homogène qui tient peut-être au casting -dans l'hypothèse où les acteurs joueraient ici comme ils vivent- ou à la direction du metteur en scène. Mais c'est une question qui revient aussi bien à se demander si c'est spontanément ou par conformation que la jeunesse d'une certaine petite bourgeoisie parisienne parle en général de cette façon.

Expérience perso, confrontation, confession

Dans un monde où les distinctions sociales se font encore sentir mais n'ont plus de représentation linguistique, les hiérarchies établies entre prof et élève, docteur et patient tombent (la relation parentale restant quasiment absente) et de toutes les différences (plusieurs jolis pieds de nez à celle de la couleur de peau) c'est à celle qui passe entre les deux sexes que tout semble devoir finalement se rapporter. C'est de là que Donoma, comme beaucoup d'autres films, va tirer son potentiel dramatique.

Mais la méthode de l'improvisation dirigée le situe d'emblée dans les parages d'un genre télévisuel maintenant établi qui est la reconstitution, les acteurs ayant en quelque sorte la charge de retrouver la spontanéité d'une situation induite sans le fil de l'écrit. Il faut reconnaître néanmoins qu'ils sont relativement plus émouvants que Madame Dupont jouée pour tel appel à témoins dans ses relations difficiles avec monsieur. Le scénario en filigrane les aide. En privilégiant systématiquement les scènes de confrontation où, à défaut de personnage bien consistant, on peut au moins défendre un point de vue bien défini parce qu'opposé.

Cycliquement, les femmes inventent donc un dispositif dans lequel un homme vient s'empêtrer soit en le gâchant par la parole soit en s'y débattant balourdement ou enfin en faisant preuve de violence et le film s'attache systématiquement à capter le moment de la déception, de la dispute où le langage ne fait que compliquer la relation jusqu'à la rupture. Dans la délectation de cette parole qui s'épuise, il n'est peut-être pas interdit de reconnaître là encore quelque chose de l'héritage télévisuel. Il y a quelques années, le petit écran avait mis sur le marché de la patience une denrée nouvelle qu'on avait appelé télé-réalité qui consistait essentiellement à regarder avec consternation de jeunes personnes avachies et négligemment vêtues sur des canapés, discuter de l'opportunité de s'épiler sous les bras. Cette forme de captation faussement spontanée, qui ne semblait monter que les temps morts d'un film érotique, gravitait en fait au milieu d'une constellation de produits qui avaient peu à peu transformé la naïveté des retrouvailles de Tournez manège en joutes à mains nues sur des plateaux sensés régler des conflits de couples. Le spectacle télévisuel dans sa déliquescence finale plaçait l'expérience personnelle, la confession et la relation de couple au centre de son arène tout en humiliant les pouvoirs poétiques de la parole sommée sans arrêt de faire face dans des temps chronométrés. Une des histoires de Donoma échappe à cette injonction du face-à-face et du débit de confrontation cependant, c'est celle d'une jeune fille qui, précisément, refuse la parole et parvient à vivre avec un inconnu une expérience amoureuse dans le silence. Dans ce condensé du Dernier tango à Paris (1972) de Bertolucci raconté en off avec un texte lu cette fois-ci, nous restons dans le récit d'expérience personnelle en échappant cependant un tant soit peu à la tyrannie du présent et de la logorrhée.

Poésie, mime et langues étrangères

Si l'histoire de la jeune fille qui voulait du silence est la plus poétique des quatre ou cinq qu'entrelace Donoma, c'est aussi qu'elle déploie le mieux ce qui sauve le film : bien plus que son parachute musical ouvert dans tous les trous d'air, la mise en scène de corps non parlants dans l'acte sexuel, la contemplation des petits matins ou ce mime de clown cherchant à exorciser la séparation dans une banale rue parisienne (c'est-à-dire sans le dispositif policier et lumineux qui d'ordinaire l'apprête). Le corps comme seule sortie de secours d'un monde où l'usage de la parole semble sans issue ? Non. Car il y a une deuxième porte, -plus mystérieuse encore que la mystique de fumeurs de oinjes que semble vouloir assez benoîtement défendre la dernière histoire contre un catholicisme du code et de l'extrême droite- c'est le deux ex machina de la langue étrangère.

Au comble de l'impasse des mots, là où la jeune fille qui voulait le silence plonge dans le mime clownesque, la prof se lance dans un slam en espagnol et la jeune mystique entend enfin sa psy la conseiller en arabe. Xénophilie bien franco-parisienne pour le coup qui semble identifier le langage à la langue nationale et s'en remettre à l'espagnol ou à l'arabe comme à des territoires exotiques où l'on échapperait enfin aux impasses de la parole. Mais plus qu'un symptôme du marasme dans lequel se débat une société française en pleine asphyxie, on peut aussi y voir l'espoir que la poésie d'un ailleurs, même fabriqué à peu de frais, redonne à la parole une forme de jouissance.

Patrick Taliercio

« Ce qu'il restera de nous… »
de Vincent Macaigne

« L'on hait avec excès lorsque l'on hait un frère. »

Jean Racine, extrait de La Thébaïde

Un film de 40 minutes au souffle long

Dans une interview filmée accordée à Télérama, Vincent Macaigne raconte avoir choisi d'être acteur « par simplicité» et s'être adonné à la mise en scène, pour se remettre en mouvement, quand il était en manque de projets… Vers 2011, il participait à un laboratoire de théâtre à Orléans… Son travail fini, il lui restait encore deux semaines de résidence dans la maison où lui et les autres comédiens séjournaient. Il avait le décor, les acteurs (Thibault Lacroix, Anthony Paliotti, Laure Calamy) et une vieille voiture qui rouillait pas loin de la maison… Ne manquait que la caméra… Il en a emprunté une pour composer, d'une main de maître, un film inspiré, bref et révolté.

Confrontation de l'ambition artistique et de l'ambition sociale…

« De qui je me sens l'héritier ?» « Artaud, - répond sans hésiter Vincent Macaigne. Il y a quelque chose d'archaïque.»
C'est un schème classique qui vient d'emblée fonder le récit : deux frères que tout oppose sont réunis autour de la mort de leur père.
Le film démarre sur des berges vaseuses et mélancoliques... Macaigne place des monologues nietschéens dans la bouche du frère marginal, clochard et philosophe, raté et alcoolique, aspirant au génie du surhomme.
Le matériel s'oppose au spirituel, l'art à la vie sociale et à la famille.
La R5 offerte autrefois par le père, il l'a brûlée pour la métamorphoser en œuvre d'art subversive. La carcasse déglinguée est devenue le dernier refuge de l'artiste rejeté par la société sur les berges d'un canal, incompris

que seul comprend encore son grand frère, stagiaire chez l'Oréal après 10 ans d'HEC…
Mais la voiture rouillée est emportée par la fourrière, en un balai mécanique et morbide. Ne reste au petit frère qu'un symbolique pot d'échappement, qu'il ira enterrer dans le jardin du père, pour échapper à l'enterrement réel et à la confrontation ultime avec le cadavre.

L'art de l'ellipse et de la métaphore

«- Il enterre un pot d'échappement, il arrive à poil.»
La scène de l'enterrement a été éludée, ce qui renforce le potentiel dramatique de la situation.
«Toutes mes condoléances» lâche la belle sœur au frère nu comme un ver. De la mère, il n'est point question. La féminité s'incarne dans le visage de Laure Calamy, rejetant ce beau-frère marginal qui ne sait pas encore qu'elle et son frère ont eu un bébé.
Il part se doucher, comme pour se laver de l'affront social qu'il vient de faire à la famille. Echappement de la parole et de l'eau qui coulent, face à une mort qui impose son rictus grimaçant. La nudité s'oppose au costume noir de deuil du frère silencieux, vaincu par une société qui lui a ôté ses rêves… devenu incapable de répondre à la violence verbale autrement que par la violence physique et les mains nues.
Contre toute attente, c'est au fils maudit et non au fils prodige que le père a légué toute sa fortune… 30 000 euros et la maison…
Le frère promet de les boire tout entiers…

Laisser une trace…

«Au cinéma, les gens vont voir quelque chose qui est déjà mort… tandis que le théâtre s'efface directement…» Le film de Vincent Macaigne est tout entier traversé par cette dichotomie de la trace cinématographique et de la fugacité théâtrale. L'écriture se veut précise et diabolique, emportée par des situations tendues comme un fil à couper.
Les monologues des personnages puisent dans la colère et le vocabulaire contemporains un souffle sarcastique. J'aime pas ta mouille. Crudité de la parole criée, évacuée, vécue comme une expérience libertaire et exaltante, les personnages se trouvant sous l'emprise d'une théâtralisation de leur propre existence, dépassés par la violence symbolique de mots qui les terrassent et les assaillent.

Théâtre de la cruauté ?

La dernière scène est la plus belle. Le couple désargenté se déchire dans la boue avec une outrance théâtrale qui n'a rien à envier à la tragédie. Mais une tragédie sans roi ni reine. La femme s'est peint la visage de rouge à lèvres couleur sang, se composant un masque derrière lequel il lui devient enfin possible de hurler sa vérité, sa haine et sa rage contre le conformisme social qui a vidé leur amour de sens.
L'homme qui l'a humiliée et rejetée devient un être courbé qui mendie son amour…
Ici, c'est bien la parole, et seulement la parole, qui porte les germes de la subversion, de la liberté et de la révolte.
Ce sont bien les mots qui laissent une trace sur l'image et le corps des personnages…

Jennifer Lavallé

Plonger «LA TÊTE LA PREMIÈRE» ou comment devenir quelqu'un en n'étant personne.

Boudé par les producteurs et distributeurs belges, le premier film d'Amélie van Elmbt a été sélectionné par l'ACID (Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion) à Cannes. Une claque pour les puristes du cinéma.

Destination nulle part. Zoé part à la conquête d'un béguin littéraire. En levant le pouce, elle quitte le monde réel pour rejoindre celui des fantasmes. Ce voyage en stop la liera à David, un jeune homme déterminé. Le thème de l'adolescence est abordé d'une manière assez classique. Au final, on se demande si il s'agit plus d'une quête d'identité que de non-identité. Lors d'une scène plus intimiste où Zoé confie sa volonté de n'être personne et de disparaître le jour où on l'appellera Madame, David répond gentiment: «toutes les ados un peu mal dans leur peau disent ce genre de choses». Cette phrase résume à merveille la première partie du film où l'on retrouve la panoplie des lieux communs propres à une ado larguée.

L'adolescence est un thème difficile à traiter. Derrière la révolte, il y a un cœur qui bat, un être qui s'anime et tente de prendre son envol. L'actrice Alice de Lencquesaing est remarquable lorsqu'elle se confronte à la réalité de ses propres désirs. Face à Jacques Doillon, elle amène une nouvelle dimension au film lui permettant ainsi de prendre son envol après une première partie peu convaincante.

Au-delà de certaines lacunes, on appréciera la ténacité de la réalisatrice. A la recherche d'une plus grande liberté cinématographique, Amélie van Elmbt a pris le parti d'autoproduire son film. N'ayant de compte à rendre à personne et disposant d'une équipe bénévole, la jeune namuroise a pu se consacrer toute entière à la réalisation de son œuvre. Les comédiens n'étant pas toujours disponibles, il a fallut travailler vite. Et ce, avec très peu de moyens.

Et si finalement, le film n'était qu'une simple métaphore de la quête d'identité cinématographique vécue par la jeune réalisatrice? Réaliser quelque chose en n'ayant rien. Se construire hors des contraintes imposées par la société. Il y a quelque chose d'impulsif dans la démarche de la réalisatrice.
Ecrire un scénario en un mois, partir en tournage pendant trois semaines...
Prendre la caméra comme on prend la route.

Victoria Forget

«La tête la première» de Amélie van Elmbt

« RENGAINE »

« Rengaine » de Rachid Djaîdani

Rachid Djaïdani a tout d'un néo-saltimbanque. Ex-maçon des cités, il fait les devantures des plateaux de tournage en tant qu'agent de sécurité pour La Haine de Matthieu Kassovitz en 1995. Ebloui, par la magie du cinéma, il fait bonne figure d'arrière plan dans Ma 6-T va crack-er de Jean-François Richet et prolonge son « mannequinat » dans les feuilletons, banlieusard chez TF1 et bon flic pour M6. Jamais rassasié, Djaïdani ajoute plusieurs cordes à son ring en devenant boxeur le jour et écrivain la nuit. Il lance des uppercuts affûtés à la plume légère avec son premier roman Boumkoeur. Il laisse tomber l'éponge pour s'adonner au théâtre dans la troupe de Peter Brook à travers trois interprétations loin des figurations stéréotypées.

Rengaine, est son nouveau round, après neuf années de galère, c'est d'arrache-pied et à bout de souffle qu'il pond un parpaing irritable dans les cordes sensibles du cinéma français. Le film a fait le buzz, « il bouge comme un papillon et il pique comme une abeille »[1], aussi léger qu'un poids plume, il a survolé les salles obscures comme un colibri picorant la cime des arbres... Autrement dit, le film est passé comme un éclair et n'a pas eu le temps des bienfaits du bouche à oreille. En effet, les médias ont renversé l'effet papillon et ce sont des tornades qui ont provoqué les battements d'ailes de l'insecte. Faut-il alors parler de papillon ou de colibri, ou les deux ? L'un évoque le buzz, l'autre, un rassemblement écologique d'individus qui inventent, expérimentent et coopèrent concrètement, pourquoi ne pas transposer ce mouvement au cinéma ?

Il est vrai que Rengaine, en dépit de sa définition, ne ressasse pas la même chanson, quoique... les premières séquences résonnent comme un lars-en troublant les ondes de l'ancienne Nouvelle Vague.

Je m'explique : on dirait du neuf.

Du neuf ?! N'y aurait-il pas une certaine tendance « auteuriste » ?! Vous savez, cette fameuse idée d'une « politique des auteurs » que rabâchent les vieux de la vieille, tous ces lascars des fifties qu'ont été Truffaut, Godard, Rohmer, et Rivette...

Car, tout de même, des lignes aux couleurs bleu, blanc, rouge sont tracées dans le générique final. On peut se faire passer pour un gavroche et acclamer une guérilla par dessus le marché mais qu'en est-il de la liberté ? Faut-il taguer son œuvre labellisée français pour se faire entendre ? Ou bien, comme dirait Rosa de Luxembourg : « La liberté, c'est seulement la liberté de celui qui pense autrement ». Alors on pousse une gueulante et on se déguise en guerillero. On parcourt le champ de bataille qui n'est plus un milieu mais une faille[2] ! Rengaine, qui s'est fait sans aucune production, propose une redistribution des cartes, le réalisateur revendique un droit, celui de laisser des cinéastes « renoi » ou «

1 Propos cités par Rachid Djaïdani lors d'un entretien pour le documentaire radiophonique ; « Génération HD, ou l'explosion d'un cinéma urbain : Rachid Djaïdani, le cinéma uppercut. »

2 Référence au rapport du Club des 13 ; « Le Milieu n'est plus un pont mais une faille » concernant les problèmes de financement qui touchent de plein fouet les films à moyen budget.

rebeu » s'accrocher à la grande toile du cinéma français. Le groupe IAM avait déjà rapé : « Son astre brillait plus que le mien sous la grande toile, pourquoi ne suis-je pas né sous la même étoile »[3].
Celle d'un fils de... cinéaste connu ou reconnu comme Audiard, Becker, Demy, Garrel... mais on est loin de la politique du cinéma de papa. Laissons alors les enclumes du patriarcat pour s'adonner aux hip hop et revenons à l'effet papillon et colibri avec Rengaine.

A l'heure actuelle, le buzz est un phénomène qui donne des claques à notre faculté de jugement.
On se retrouve, avec ce film encore, à lire des éloges, non pas à propos de l'oeuvre et de son contenu, mais sur son processus de création « fauché ». Cela dit, Rengaine est un bon film et suscite l'éveil de nos regards de spectateurs endormis. Il est aussi important de l'écrire car ce film est un enfant de l'histoire du cinéma. Le temps du rêve numérique est venu, les caméras ultra-légères pixelisent les flots de paroles slamées par des acteurs et actrices qui nous prouvent qu'il n'y a pas que le Jamel Comedy Club et Omar Sy dans la vie. Ce sont des artistes qui mettent de côté les strass et paillettes du star-system made in Canal + pour un jeu sincère et pleine de véracité.

Une tragédie contemporaine...

L'histoire est simple mais les tracas de la réalité la rendent complexe et tragique. Il y a un souci quasi-ethnographique chez Djaïdani de retranscrire les maux d'une société contemporaine, les aléas de la mixité identitaire. Dorcy, un jeune comédien aux poches crevées, partage sa vie de bohème et de galère avec Sabrina, une jolie fille qui le pousse dans des castings foireux. Ils s'aiment, non à en crever mais au point de décider de se marier. Le hic ? Il est noir chrétien, elle est maghrébine... avec 40 frères sur le dos. Qu'importe la religion, pourvu qu'on ait l'amour ! Cette philosophie ne convient évidemment pas à Slimane, un grand frère de Sabrina, prêt à tout pour rencontrer Dorcy, quitte à en venir au crime. C'est un beau roman, c'est une belle histoire, c'est une romance d'aujourd'hui... encore un Roméo et Juliette en mode hip-hop. On ne dira à personne qu'on a sorti nos petits mouchoirs devant cette tragédie contemporaine. Or, Rengaine n'est pas un film romantique, et si c'est le cas, c'est du romantisme accompagné de coup de lattes, de nerf tendu et d'uppercuts. On montre qu'on a la niaque et les plans rapprochés subtilisent l'intime. Dans un ascenseur, un plan serré sur des lèvres et des regards, quelques mots prononcés...et l'émotion y est. Certains se rappelleront les gros plans rebelles de Léos Carax dans Mauvais Sang, d'autres y verront un péteux qui se croit révolutionnaire. En tout cas, c'est efficace !

Comme ces regards lancés par Slimane Dazi, une gueule d'acteur qui va bien au-delà du stéréotype de la sale gueule mafieuse. Son regard est imbibé d'une fureur contenue, capable de fondre en larme aux derniers instants du film. Les autres acteurs apportent chacun une énergie au film. Le jeu de Stéphane Soo Mongo saupoudre de la douceur et de l'humour subtil dans des situations cocasses. On retiendra la scène où la réalisatrice tourmentée lui demande de chialer face caméra, de montrer qu'il est capable de dégager une souffrance avec une force que les autres comédiens n'ont pas.
Sabrina Hamida joue avec une telle justesse qu'on pourrait croire qu'il s'agit de son histoire. Elle n'explose pas l'écran mais son naturel la rend extrêmement séduisante. Les acteurs sont alors mis au centre des pixels, ils sont des corps à la fois entiers et fragmentés sous le regard ethnographique de Djaïdani. Les images, tendues, et les émotions que dégagent les acteurs palpitent au rythme de ce marivaudage contemporain à la fois nerveux et délicat.

Les ingrédients d'un label à la Cassavetes

Cela faisait longtemps qu'on n'avait pas ressorti une phrase du genre: « On dirait du John Cassavetes ! », efficace lorsque vous voulez briller en société lors des avant-premières mondaines ou juste entre cinéphiles fauchés. Pourtant, on peut l'admettre, il y a un certain « label » Cassavetes dans Rengaine : un acteur à la vraie gueule d'ange aux ailes cramées, une sorte de Peter Falk qui aurait laissé son costume de Columbo pour une performance filmée à l'arrache. Un mec qui préfère les défis que le confort d'un feuilleton télé, Slimane Dazi pourrait se ranger dans cette lignée.
Ajoutez de la jeunesse au cœur tendre, issue d'un milieu ordinaire et exclue de la lumière, vous en faites des héros modernes, les pièces centrales d'une œuvre marginale. Laissez libre cours à leur désir d'impro, ils vous transmettent une fièvre d'acteur studio et deviennent des héros contemporains se heurtant à la logique de la réalité. Autrement dit, les problèmes d'ordre sociaux, idéaux, religieux et familiaux... l'amalgame entre fiction et réalité devient une vraie force narrative.
Dorcy et Sabrina ou Stéphane Soo Mongo et Sabrina Hamida atteignent une forme de symbiose théâtrale, le jeu d'acteur est éphémère mais il est capturé par la caméra, heureusement que le cinéma est là. Les ingrédients sont les mêmes que Shadows (1959), le premier film de Cassavetes, devenu avec le temps un manifeste pour jeune cinéaste désargenté et aux ambitions romanesques.
Les scènes de nuit propagent quelques réminiscences à Meurtre d'un bookmaker chinois (1976), on retrouve les ambiances nocturnes où les artistes « ratés » se croisent dans les cabarets et les vieux troquets enfouis dans les rues sombres de la ville. L'ancien boxeur a bien choisi ses décors, tourné entre Barbès, Pigalle et Abbesses, des quartiers au cœur de paname, étroitement liés et imbibés de multiculturalité.

Rachid Djaïdani s'est en allé, les mains dans ses poches crevées, avec sa caméra à l'épaule et le coeur lourd. Se considérant sans cesse comme victime d'une certaine société française, il injecte dans Rengaine la rancoeur des discriminés. Il n'est pas né sous la même étoile qu'un Christophe Honoré ou qu'un Xavier Dolan, tous des enfants reconnus par un Victor Hugo ou un Guy de Maupassant. Il s'est alors forgé une réputation de gavroche mais à force de « jouer les victimes », on récolte l'indifférence. Néanmoins, il réalise, avec Rengaine, une œuvre efficace, comme un souffle au cœur dans le cinéma français. Il y a un peu de ça mais il ne faut pas oublier, que les influences de Cassavetes ou même de Carax voir de Godard sont là. Enfant souhaité de l'iconoclasme à la française, Rachid Djaïdani est sorti dans la rue et a filmé notre monde avec un discours en arrière fond. Il l'a dit et bien filmé.

Benjamin Thomas

3 Chanson d'IAM ; « Né sous la même étoile » 1997

«J'AI TUÉ MA MÈRE» vs «RENGAINE», une même nouvelle vague ?

«J'ai tué ma mère» de Xavier Dolan

«Nouvelle vague» ou «génération HD» sont des expressions récurrentes quand il s'agit de parler des jeunes réalisateurs qui bousculent actuellement les codes et les cadres du septième art. En France ou au Québec, ces nouveaux venus produisent et distribuent des long-métrages en-dehors des circuits et des subventions habituels du système. Leur démarche engendre des interrogations: peut-on réellement parler de «nouvelle vague»? Le mouvement est-il homogène? Vont-ils révolutionner la réalisation cinématographique? Réflexions et tentatives de réponse avec le film québécois J'ai tué ma mère de Xavier Dolan et le film français Rengaine de Rachid Djaïdani.

À 17 ans, Xavier Dolan commence la rédaction de ce qui deviendra «J'ai tué ma mère». À 19 ans, il produit son oeuvre. À 20 ans, il reçoit les lauriers de la Quinzaine des Réalisateurs lors de l'édition 2009 du Festival de Cannes. D'inspiration autobiographique, le film relate une relation mère-fils aussi conflictuelle que fusionnelle. Dans ce huis-clos monoparental, Chantale et Hubert se définissent l'un par rapport à l'autre, et l'un contre l'autre. De cette ambivalence résulte de la part de Xavier des déclarations d'amour exaltées et un matricide théorique et symbolique récurrent. Dans ce film, de nombreuses fois salué et plusieurs fois récompensé, Xavier Dolan a investi ses deniers personnels, puisqu'il n'a bénéficié d'aucune subvention. Toutefois, du point de vue de sa formation, il ne partait pas de rien: très jeune il naviguait déjà dans les univers connexes du cinéma et de la télévision.

En 2012, Rengaine de Rachid Djaïdani est sélectionné par la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes et reçoit le prix FIPRESCI de la Critique internationale. Le parcours du réalisateur est atypique. Détenteur d'un CAP maçonnerie et plâtrier-plaquiste, Rachid Djaïdani fait sa première rencontre avec le cinéma à l'âge de 20 ans, lorqu'il est engagé comme agent de sécurité sur le plateau de La Haine de Mathieu Kassovitz. L'expérience est décisive puisqu'elle lui donne l'envie de raconter une histoire.

Parallèlement à une carrière d'écrivain et de comédien, Djaïdani se lance dans le tournage de son film qu'il réalise sans moyens, sans équipe, sans scénario, pendant neuf ans. Le résultat est Rengaine, l'histoire de deux personnes,

Sabrina, une jeune magrhébine, et Dorcy, un noir catholique, qui veulent se marier. Malheureusement, leur projet d'union ravive rapidement le racisme intercommunautaire au sein de leur entourage, qu'il s'agisse de la mère de Dorcy, ou des quarante frères de Sabrina. Un des principaux mérites du film de Djaïdani réside dans le choix de ce thème rarement, voire jamais, abordé à l'écran: les préjugés entre communautés noire et arabe.
De prime abord, il est plus facile de pointer les nombreuses différences plutôt que les ressemblances entre ces deux longs-métrages. Le parcours professionnel des deux réalisateurs mais aussi la réalisation et l'appréhension de leur oeuvre sont divergentes.

Le film personnel, voire narcissique, de Dolan - qui profite selon certains de la fraîcheur de la première oeuvre sans en accumuler les défauts - a quelque chose de classique dans son thème et sa réalisation. Les relations mère-fils où la violence le dispute à l'amour ont déjà été de nombreuses fois traitées, notamment dans la littérature, que l'on pense à Poil-de-Carotte ou Vipère au poing pour ne citer que ces oeuvres-là, par ailleurs transposées au cinéma. J'ai tué ma mère témoigne déjà d'une bonne maîtrise du septième-art, avec des plans travaillés qui participent à l'économie de l'histoire, avec des effets de ralentissements ou d'accélération révélateurs de l'état d'esprit des personnages, avec une attention particulière portée aux détails signifiants, etc. Tout cela, dans un film réalisé dans l'urgence de se dire et la volonté de façonner un propos. Le tout dégage une certaine érudition, du choix de la bande-sonore, à l'inspiration rimbaldienne du réalisateur en passant par les citations qui parsèment le film. Malgré cet aspect «classicisant», Dolan arrive à offrir un film original et surprenant dont la justesse fait mouche.
Au contraire, Rengaine, a une dimension sociale et sociétale indéniable puisque le film lève le voile sur les tensions qui existent en France dans les milieux urbains, entre la communauté noire et arabe. .

Le propos est doublé par la référence à la discrimination qui persiste vis-à-vis des personnes de couleur, et surtout des noirs, dans le cinéma français. En effet, le personnage de Dorcy est un acteur dont les origines étrangères lui ferment les portes. Par ailleurs, l'aspect amateur du film – à ne pas nécessairement comprendre préjorativement – est prégnant, de la réalisation sans moyens jusque dans l'image. Non seulement cet amateurisme participe à l'esthétique du film, mais il reflète également la motivation et la philosophie du réalisateur. D'une part, Djaïdani voulait produire une oeuvre brute, en phase avec la réalité, représentative de son époque: un «cinéma de la crise». D'autre part, Djaïdani se situe lui-même dans un apprentissage perpétuel, dans une «école du baobab où on prend le temps», où il importe peu de prendre neuf ans pour réaliser une oeuvre portée par un enthousiasme jamais entamé par le doute, pour «accoucher de quelque chose de puissant».

«J'ai tué ma mère» de Xavier Dolan

Outre ces différences assez flagrantes, des divergences plus importantes apparaissent dès lors qu'on essaye de ranger ces deux films sous la même bannière, et à fortiori, les films de ceux que l'on labellise hâtivement «la nouvelle génération». Il semble en effet difficile d'associer Djaïdani avec Dolan, alors même que ce dernier fait figure d'électron libre au sein des réalisateurs québécois1. Au contraire, il n'est pas abusif d'associer Djaïdani avec des réalisateurs tels que Djinn Carrénard, auteur de Donoma ou Carine May et Hakim Zouhani réalisateurs de Rue des Cités. Outre une production et une distribution alternative et sans grands moyens, ces réalisateurs ont en commun de porter à l'écran une communauté – celle des banlieues – et de concrétiser une volonté de représentativité sociale et artistique.

Ce chapitre nous a été inspiré par la série de documentaires radiophoniques «La Génération HD ou l'explosions d'un cinéma urbain» diffusée dans l'émission «Sur les docks» de France Culture.

Filmographie

« La guerre est déclarée » de Valérie Donzelli, 2011
«Rengaine» de Rachid Djaïdani, 2012
«J'ai tué ma mère» de Xavier Dolan, 2009
«Rue des cités» de Hakim Zouhani et Carine May, 2011
«Ce qu'il restera de nous» de Vincent Macaigne, 2011
«Donoma» de Djinn Carrénard, 2011
«La tête la première» d'Amélie Van Elmbt, 2012
«Un monde sans femmes» de Guillaume Brac, 2011
«La naissance des pieuvres» de Céline Sciamma, 2007
«Tomboy» de Céline Sciamma, 2011

La plupart de ces films sont disponibles sur le site www.universciné.be ou chez Point Culture (La Médiathèque).

Dans Les Mots, Jean-Paul Sartre fait le constat suivant: «la culture […] est un produit de l'homme: il s'y projette, s'y reconnaît; seul, ce miroir critique lui offre son image». Or, c'est précisément ce qui semble manquer aux Français de couleur une image. Ces réalisateurs, et d'autres, comme Jean-Pascal Zadi, dénoncent l'absence de «gueules» à l'écran, et ce, jusque dans la figuration. Ils dénoncent également un cinéma français basé sur la notion de clan, fonctionnant «entre cousins-cousines» et dont la consanguinité produit des tares, des films d'auteurs abstraits et sans intérêt .

Il s'agit donc pour eux, caméra à l'épaule, de se réapproprier leur image afin de se faire une place dans le champ culturel.
Reste qu'avec un peu de recul, et d'un point de vue plus général, les réalisateurs évoqués partagent une condition: celle de réalisateurs néophytes qui, avec les moyens du bord, ont forcé la grande porte en tirant parti du numérique. Pour personnel ou social que soit le film de Dolan ou de Djaïdani, il ne s'agit pas tant de faire un cinéma expérimental destiné à quelques happy few, que de produire un cinéma alternatif, de qualité, qui pourra être diffusé à moyenne et grande échelle. Toutefois, cet avantage offert par le numérique a son pendant négatif. En effet, comme dans d'autres domaines artistiques, démocratisation est synonyme de concurrence. S'il est plus facile qu'avant d'avoir accès à l'art, en terme de production, de distribution et de réception, cela veut également dire qu'il est plus difficile de se distinguer au milieu d'un nombre d'oeuvres dont la croissance est exponentielle. Le mérite de J'ai tué ma mère et de Rengaine ne réside donc pas seulement dans le fait d'avoir su réaliser un film hors-système, mais également d'avoir su émerger, se distinguer et attirer l'attention.
Précisément, ces deux longs-métrages, pour différents qu'ils soient, sont-ils juste des coups d'éclat, des étincelles de génie, ou induisent-ils une modification de l'industrie du cinéma? Ces films bousculent les codes d'un cinéma formalisé.

Ils se soucient peu d'être aimables ou de séduire en tirant partie des conventions du système. Il est raisonnable de penser que ces films ont bénéficiés de leur production et diffusion faites «sans l'aide de rien ni personne»; les réalisateurs ont pu jouir d'une liberté de réalisation, mais aussi de limitations (par exemple budgétaires) inspirantes. Cependant, pour flatteuse que soit la critique après-coup, elle ne masque pas l'hypocrisie institutionnelle. Que ce soit pour Dolan ou pour Djaïdani, tout le milieu était au courant de la gestation de leur projet, et donc de leurs galères, mais personne n'a cru bon de les aider alors. L'encensement n'en est que plus grand par la suite; les initiés ne tarissent pas d'éloges: ils parlent de «claque», de «bouffées d'air», de «bouffées d'art». Mais précisément, l'enjeu se situe une fois passé l'enthousiasme de la réception: ces réalisateurs vont-ils désormais être soutenus et subventionnés dans leurs projets artistiques? S'ils le sont, est-ce pour un mieux ou est-ce courir le risque d'être perverti?
Enfin, ces «claques artistiques» vont-elles changer, voire révolutionner, le système? Les réponse à ces questions viendront avec le temps, lorsqu'une perspective diachronique permettra de dresser un bilan. Toutefois, les choses ont déjà changé pour ces réalisateurs: les oeuvres suivantes de Dolan ont été subventionnées et il jouit désormais d'une certaine légitimité. Pour des réalisateurs comme Djaïdani, la question reste en suspens, mais vu l'intérêt pour les «films de cités» de ces dernières années, il est fort à parier qu'un changement est en train de se réaliser, notamment parce que ces films représentent et s'adressent à un public jusqu'ici négligé.
Le long-terme nous permettra d'observer si, et comment, Dolan et Djaïdani se feront (ou pas) «récupérer» par le système et ce qu'ils y apporteront. Finalement, il ne s'agit pas tant de faire table rase des règles du jeu que de les changer; comme le dit Jean-Pascal Zadi, il s'agit d'«amener son truc dans le game». C'est cela qui lie des réalisateurs aussi différents que Dolan ou Djaïdani: l'utilisation judicieuse du numérique pour renouveler une esthétique, un système et une industrie avec des films qui, comme le dit Djaïdani, «bouge(nt) comme un papillon et pique(nt) comme une abeille».

Elodie Mertz

THE UPRISING

« REVOLUTION FOOTAGE »

RENCONTRE AVEC PETER SNOWDON ET BRUNO TRACQ DANS LA SALLE DE MONTAGE OÙ ILS TERMINENT LE MONTAGE DU FILM « THE UPRISING ».

Nous souhaitions rencontrer un monteur pour qu'il nous parle de son travail.
Très vite, nous avons eu écho du projet sur lequel travaillait actuellement Bruno Tracq, «The Uprising» réalisé par Peter Snowdon. Ce film, entièrement monté à partir de vidéos amateurs postées sur Youtube par les protagonistes des révolutions arabes, nous a semblé l'occasion idéale pour aborder les problématiques du montage et de ces nouveaux types d'images en prise directe avec les événements, dont elles sont à la fois actrices et témoins.
En effet, cette fois, ce sont les acteurs mêmes de la révolution qui filment les évènements qu'ils ont provoqués… La caméra-smartphone au poing est au cœur de la révolution, et participe via les réseaux sociaux (Facebook et Twitter) à propager cet élan révolutionnaire. Ici, il n'est plus question de cinéastes qui donnent les outils aux peuples pour s'émanciper, mais les révolutionnaires qui s'emparent eux-mêmes de la caméra et diffusent directement leurs images dans le monde entier…

Ces images on les a tous vues et revues, dans les journaux télévisés ou sur Facebook… mais quel est le statut de ces images ? Témoignages, documents ou plans de cinéma ? Comment les donner à voir ? Que nous racontent-elles ? Tel est le projet du réalisateur : extraire de ces images les figures d'une révolu-

tion en cours en préservant leurs intentions premières, propager cet élan révolutionnaire et, pourquoi pas, inspirer les européens à peine indignés que nous sommes…

Peter, peux-tu nous raconter le point de départ de ce projet ?

Peter Snodown: Je suis tombé dedans presque par hasard. J'ai commencé à regarder des vidéos sur YouTube pendant la révolution en Egypte parce que j'avais vécu là-bas et que j'avais beaucoup d'amis journalistes égyptiens. Je cherchais un moyen de vérifier s'ils étaient encore en bonne santé et en activité malgré la coupure d'Internet. Je me suis dit qu'ils avaient accès d'une manière ou d'une autre aux réseaux sociaux, aux téléphones satellites, etc… En allant voir qui tweet et qui ne tweet pas, j'ai découvert un système/réseau que je connaissais très mal mais qui m'a totalement fasciné. Malgré l'impossibilité de me rendre sur place, j'avais vraiment le sentiment de participer à quelque chose sur le plan affectif. Alors que je continuais à suivre ce qui se passait dans la région, le Collectif Jeune Cinéma m'a fait la proposition de programmer une soirée dans un cinéma à Paris sur le thème des «Révolutions Arabes» vues par des artistes vidéastes. Il me semblait un peu prématuré de déjà localiser ces travaux. Par contre, je venais de voir sur grand écran le film «Fragments d'une révolution», fait à partir d'images YouTube à propos des manifestations de 2009 en Iran, et j'étais très impressionné par la qualité plastique de ces images. Je me suis dit qu'il pourrait être intéressant de les montrer sur un grand écran de cinéma, avec du public.

J'ai donc proposé de placer des intermèdes YouTube entre les vidéos d'artistes que j'avais choisies juste pour voir ce que ça donnait. Ca c'est très bien passé dans le sens où, à la fois j'ai retrouvé le même sentiment devant une certaine plasticité de ces vidéos et, d'autre part, la réaction du public qui était finalement beaucoup plus intéressé par les vidéos YouTube que par les vidéos d'artistes. Après cette projection, je me suis dit que j'allais prendre le temps d'agrandir cette collection de films pour en faire un programme indépendant. Mais très vite, je ne m'en sortais pas: j'avais beaucoup de difficultés à passer de la structure d'une anthologie à celle d'un récit cinématographique.

Lorsque j'ai montré cela à Bruno, avec qui j'avais déjà travaillé, sa réaction fut très enthousiaste: «c'est génial, avec ça on peut faire quelque chose qui résout ton problème de récit et qui élargit le public potentiel, sans manquer de respect ni changer d'attitude par rapport au matériel original».
Grosso modo, il me propose de faire un vrai film plutôt que de terminer mon anthologie.
«Ce sera plus simple, on en a pour quelques semaines…». Et moi je suis très naïf, très innocent… Après environ 8 mois de «collecte», on a commencé à travailler ensemble en pensant que ça serait fini pour Noël. Et voilà, deux Noël sont passés et on a plus ou moins fini !

Bruno, quelle a été ta première réaction face à ces rushes d'un genre nouveau ?

Bruno Tracq: Rétrospectivement, j'ai l'impression que dès le début j'ai vu exactement ce qui pouvait être possible en termes narratifs. Très tôt, je me suis dit que ça devait être un film grand public, grand spectacle, très proche d'un film d'action dans la dramaturgie, dans le rapport immersif qu'on a avec un film de ce genre. Cette ligne directrice m'est restée en tête pendant tout le travail du film: sortir de la collection d'images ou de l'anthologie, de l'archivage. Ca été très dur car le matériel a beaucoup résisté à ça. Il fallait sortir de YouTube en ajoutant un autre niveau de lecture. Chaque image est un point de vue, forcément très subjectif. Il nous fallait construire quelque chose de plus grand qui puisse donner une autre «électricité» à tout ça. Tout ce qui m'a guidé c'est cette idée de faire un film de cinéma comme je les aime. J'adore les films d'action, je trouve que c'est un médium de partage incroyable. J'ai l'impression qu'on a ce type de rapport dans ce film-ci. Il fallait assumer quelque chose mais de manière très forte pour que ça fonctionne. Construire une vraie narration, un récit, une histoire avec des images amateurs postés sur YouTube, c'est compliqué à faire avaler, pas dans l'absolu mais dans le regard des gens, surtout des générations plus âgées. Les jeunes ont beaucoup moins de problèmes avec ça, ils ont cette proximité avec la matière, avec ce genre d'image. Il fallait construire un film pour tous les publics, toutes les générations. Nous avons donc construit exactement comme on construit un film de fiction.

Comme tout est basé sur le montage, on a écrit pendant le montage. A un moment, on était bloqués car on ne travaillait plus qu'à l'instinct avec des structures qui n'étaient pas des structures. Ce qui nous a débloqués (pour moi ça été le grand dénouement de la création du film), c'est

que nous avons quitté le banc de montage, éteint l'ordinateur et scénarisé tout le film sur papier. On a vraiment travaillé comme on scénarise un film de fiction classique sauf que tout s'est passé pendant le montage, de manière condensée.

« TROP D'HUMILITÉ N'ÉQUIVAUT PAS NÉCESSAIREMENT À PLUS DE RESPECT »

Pour que ces images parlent à un grand public, tu penses qu'il faut forcément utiliser un certain type de narration classique ?

Bruno: Dans ce cas ci, oui, car le projet du film est compliqué à faire accepter, personne n'ayant l'habitude de voir ça. Dans notre construction dramatique, il fallait être très classique, pour créer des repères. Au niveau du scénario, nous avons conçu une structure quasi hollywoodienne. A partir du moment où l'on a pris cette direction, on s'est senti un peu plus libre et beaucoup de problèmes ont disparu. Avec le scénario, nous avons opté pour des outils et des armes narratives qui vont permettre au vrai film d'exister. Celui-ci existait pour nous depuis longtemps mais il n'existait pas encore pour les autres spectateurs.

Peter: Nous sommes passés par plusieurs étapes. J'ai eu une expérience de projection en Egypte où les spectateurs étaient très hostiles, ça m'a remis en question tant sur notre choix spécifique que sur le fait de savoir si nous assumions entièrement le récit comme étant le nôtre ou si nous tentions, quelque part, de nous déresponsabiliser (en « laissant parler le matériel »). Trop d'humilité n'équivaut pas nécessairement à plus de respect, et il y a des moments où il fallait intervenir de manière beaucoup plus visible et beaucoup plus assumée et active. Du coup, on a été obligés, durant 3 à 4 mois de chercher à nouveau sur le net du matériel que nous ne possédions pas pour raconter l'histoire à venir. Cela coïncidait avec une scénarisation beaucoup plus détaillée et beaucoup plus radicale. Les rushes de départ représentaient beaucoup de moments très forts, mais on ne peut faire un film qu'avec des moments forts. Cela rendait le montage très difficile. Nous n'arrivions pas à aller assez loin dans le fait de dépecer cette matière pour la recomposer. Notre scénario nous forçait à élargir la variété de la matière à notre disposition. Au moment de démarrer le 2ème montage, nous disposions de sources encore plus puissantes qu'auparavant. Même si on fait ce film pour les gens d'ici, j'ai encore fait 2 voyages l'année passée en Egypte et j'ai montré le travail en cours. La dernière projection sur place fut concluante et positive, on a donc continué. Pour moi, il était important que les gens sur place ne se sentent pas trahis. Je ne voulais pas raconter une histoire dans laquelle ils ne se reconnaissent pas. Mais il ne faut pas non plus s'écraser devant la matière : justement, elle nous met au défi d'être aussi subjectif que les individus qui l'ont tournée.

Justement pouvez-vous nous en dire plus sur la dimension subjective de ces images et les intentions de ceux qui les ont réalisées ?

Peter: Je pense que ce sont des films qui ont été faits pour influencer l'issue des évènements. Ce sont des actions qui agissent sur Internet, dans la durée, et pas simplement lors du moment où elles ont été tournées. Je pense que ces images ont été faites pour donner des idées, du courage et de l'espoir aux autres. Il faut savoir que 90 à 95% de ce qui a été filmé n'est pas sur Internet. Les gens se montrent leurs images lorsqu'ils sont face à quelqu'un qu'ils ne connaissent pas mais qui était présent tel jour lors des évènements. C'est un mot de passe, c'est une manière d'entrer dans une communauté. Ce qui se trouve sur Internet c'est surtout là pour dire aux gens « Nous, on a fait ça, vous pouvez faire la même chose».

Ces images n'ont pas été pensées sur base d'un récit, mais que nous racontent-elles de cette révolution-là ?

Peter: Le récit se trouve dans les images, mais il n'est pas visible comme ça pour des raisons très pragmatiques. J'ai visionné des milliers d'heures sur YouTube. Je pense que beaucoup de gens regardent beaucoup de choses, mais il n'y a que quelques illuminés comme moi qui cherchent à « tout » regarder. Après un certain moment, je ne regardais plus en direct, je faisais des recherches, je revenais sur le passé. Beaucoup d'histoires se retrouvent dans cette matière, et nous n'en avons extrait qu'une seule mais pour montrer que c'est possible. Tout est là. D'autres personnes peuvent faire d'autres histoires de ces films. Selon moi, on assiste à l'éclosion d'une autre culture orale, renouvelée, où ces films sont des figures dont tout le monde peut s'emparer pour composer sa version personnelle de cette histoire appropriée à telle occasion, à tel public,

The Uprising-Synopsis

Entièrement construit à partir des images amateurs des manifestants des Printemps Arabes, The Uprising raconte 7 jours d'une révolution imaginaire composée de, inspirée par, et rendant hommage aux révolutions réelles. C'est une immersion, à la première personne, dans un moment fragile et irremplaçable où la vie cesse d'être une prison, et tout redevient possible.

Un film de Peter Snowdon
écrit et monté par Bruno Tracq et Peter Snowdon
produit par Rien à Voir production (Belgique) et Third Films (Angleterre)
Sortie prévue en 2013

à tel moment. Au Caire, les gens autour du collectif Mosireen organisent des projections publiques de vidéos qu'ils ont collectionnées, en composant le programme en direct, parce que ce soir-là ils ont envie de raconter tel ou tel évènement. Ils prennent un projecteur et ils montrent ces vidéos sur un écran. Le public réagit directement et le lendemain, ils ne montreront pas le même montage (ce sont des montages improvisés). Nous avons un peu plus de recul par rapport à ces pratiques, mais c'est dans la même esprit. Sauf que notre travail s'adresse plutôt au public de chez nous, évidemment.

« LA POLITIQUE DU FILM »

Pouvez-vous préciser cette subjectivité et ces choix qui ont été les vôtres tout au long de l'écriture du film au montage ?

Bruno : Très vite dans un processus de montage, il y a le moment où se pose la question de la motivation des choix, surtout dans les documentaires. En montage, j'appelle ça la « politique» du film. Qu'est-ce qui va nous servir à faire des choix ? A un certain moment, si tu n'as pas de politique dans la fabrication d'un film, c'est une grande souffrance et c'est une perte totale de repères. Car on ne sait plus pourquoi choisir telle ou telle image, ni pour qui, ni quel est le sens de tout cela. A un moment, ce qui doit sous-tendre le choix, c'est la « politique ». Nous avons rapidement trouvé notre « politique » mais il a été évidemment nécessaire de trouver une forme qui corresponde à notre choix.
C'est aussi pour cette raison que nous avons continué. Je pense que si on n'avait pas eu cette « politique », on aurait été un peu perdus et je ne suis pas sûr que nous aurions réussi à monter ce film.
Contrairement à un film de fiction classique, ici l'écriture est prise en charge intégralement par le montage. Ca arrive rarement qu'un film soit vraiment écrit au montage (en documentaire ça arrive plus souvent). Ici dans notre film, c'est encore plus extrême. Le mot montage ne suffisait plus. On a fini par rajouté un poste « écrit par… » au générique en plus du montage.

Quelle est donc cette "politique" qui vous a guidé ?

Bruno : Dès les premières discussions dans la salle de montage, on a discuté de beaucoup de choses et ce qui m'est resté, c'est de dire que c'était une question de public. Pour qui faisons-nous ce film, à qui s'adresse-t-il ? C'était l'une des premières questions que nous nous sommes posées. La réponse fut assez claire : le film était fait pour les occidentaux et ne s'adressait pas aux acteurs des révolutions. Lorsqu'on crée un film documentaire, on engage bien sûr une responsabilité. Pour Peter, il y avait l'idée de ne pas trahir ceux qui ont tourné ces images mais plutôt de leur rendre hommage. Cependant, le public cible est bien le public occidental. Quels échos ces révolutions peuvent-elles avoir ailleurs dans le monde ? Que peuvent-elles déclencher chez nous ?
Il y a des gens, pas très loin de nous, qui ont montré que ce qui semble impossible devient possible. Ici, il y a beaucoup d'impossibles. J'ai l'impression que ça nous donne une responsabilité vis-à-vis de ce que l'on accepte dans nos vies, de ce qui arrive chez nous en ce moment, de ce qui est déjà arrivé, des politiques qui s'abattent ici, des choix qui sont faits en notre nom. On pense que l'on n'y peut rien mais il y a ces gens qui montrent que l'on peut faire quelque chose, et ce possible-là est gigantesque.

« …CES VIDÉOS NE SONT PAS DE SIMPLES DOCUMENTS MAIS ELLES SONT À L'ORIGINE DES ACTES RÉVOLUTIONNAIRES… LE FILM SOUHAITE À SA MANIÈRE, ET DANS NOTRE CONTEXTE, PROPAGER CE GESTE »

Le montage a-t-il été influencé par les évolutions actuelles de ces révolutions ?

Bruno: Au tout début, il y avait un choix structurel qui s'est fait très rapidement et qui était de dire que le film ne se terminera pas avec la chute du tyran. Le tyran va tomber au milieu du film. Il s'agissait du premier choix structurel qui est resté vrai jusqu'au bout du montage. Au milieu du film le tyran tombe, ensuite commence vraiment l'histoire. Ce qui nous intéressait c'était de prendre cela en charge. C'est ce qui était compliqué : il nous fallait réussir un film qui donne de l'espoir, de l'énergie et en même temps qui prévienne que la révolution ne commence que quand on dit qu'elle se termine.

Peter: Il était important pour moi de raconter ce qui se passe après ce moment merveilleux (la chute du tyran). Au-delà de l'impact médiatique de ces images, il fallait trouver une forme qui provoque le même impact émotionnel pendant 1h20 que celui qu'on peut obtenir en 3 minutes. Arriver à créer un rythme qui rende cette intensité. Il s'agissait aussi de faire un film qui dirait que le plus important est encore à venir. Ceci est totalement cohérent avec l'idée que ces vidéos ne sont pas de simples documents mais qu'elles sont à l'origine des actes révolutionnaires. Que le film souhaite à sa manière, et dans ce contexte, propager ce geste. Il fallait donc proposer une fin ouverte, où tout était encore en jeu et que le film ait l'efficacité qu'on souhaitait lui donner.

D'autant plus que la révolution étant toujours en cours, il n'y a pas encore eu le temps de la réflexion…

Peter: Je pense que la réflexion est intégrée au geste de filmer, comme au geste de se révolter. Il n'y pas deux temps. J'ai assisté il y deux ans à un débat avec des cinéastes syriens à Paris. Le public se demandait où se plaçait le recul par rapport à ces évènements. Oussama Mohamed, cinéaste syrien qui habite en France, a pris la parole, et ce qu'il a dit m' beaucoup impressionné : « Quand vous sortez dans la rue pour manifester pacifiquement et que vous vous faites tirer dessus à balles réelles, que vous rentrez le soir chez vous et que le lendemain vous vous levez et vous décidez quand même de ressortir dans la rue, à ce moment-là vous avez pris toute la distance par rapport à ces évènements qu'un être humain est capable de prendre. » Je pense qu'il a 100 % raison.
Ces révolutions sont les premiers événements de cette envergure qui ont surtout été documentés par ses propres acteurs de manière spontanée, non artificielle. Ca fait 50 ans que les gens réfléchissent à comment faire participer les autres et là, ces ''autres" n'ont pas besoin de quelqu'un qui réfléchisse à comment les faire participer. Ca vient tout seul.

Aviez-vous déjà travaillé avec ce type de matériel filmé et cette technique qu'on appelle le « found footage » (lire la définition ci-dessous) ?

Peter: Non, je n'ai jamais fait ça. J'aimais beaucoup les films d'archives. Je n'ai jamais pensé à faire ça.

Bruno: Oui, en tant que monteur, j'ai monté quelques courts-métrages de ce type. Mais j'ai surtout eu beaucoup d'émotions de jeune monteur avec des

films de found-footage, notamment l'école autrichienne avec des réalisateurs comme Peter Tscherkassky, Gustave Deutsch, Martin Arnold et aussi les américains, Conner ou Rosenblatt. Le montage, c'est un battement entre l'instinctif, le sensitif et la construction. Si à ce moment-là du film, tu veux qu'on ressente ça, c'est possible. Les émotions se construisent. C'est ça qui est magique au montage. On fait une proposition de construction, et ensuite, les spectateurs vont encore associer des choses auxquelles on n'a pas pensé.

Mais ce montage se doit d'être invisible, il doit s'effacer derrière tous les autres éléments et doit orchestrer tous ces éléments ensemble. Avec un film de found-footage, une autre magie va s'opérer. En permanence, on comprend ce qui se passe (qu'il s'agit en fait d'un assemblage) et en même temps on continue à suivre le film (comme lorsqu'on continue à regarder un écran en sachant très bien qu'il ne s'agit que d'un écran). On s'implique dans l'histoire. Ce qui est surprenant dans ce film-ci, c'est que, bizarrement, plus le montage est évident, plus l'immersion augmente. C'est une surprise. Le montage est plus apparent et du coup on l'oublie plus facilement aussi. Et cette magie opère réellement sur un grand écran avec un public. Toute la puissance plastique de l'image change. La mutation de la nature des images est alors achevée. Dans notre cas, dès les premières minutes du film, le spectateur s'immerge : chez 98% d'entre eux, le "switch" se fait dans les 2 minutes 30. Tu oublies complètement la qualité dégradée des images. Tu te concentre sur le 'tout' et la dégradation et la compression des images deviennent le langage du film. C'est une relation esthétique très proche de ce que tu peux trouver dans les jeux vidéos par exemple.

« LA FIN DU RÈGNE DE L'AUTEUR. »

D'une certaine manière, le found footage est aussi la possibilité pour tous, grâce au montage et à la diffusion sur internet, de faire du « cinéma » ? C'est aussi une petite révolution…

Bruno : Ce sera, sans doute, le cinéma de demain. Avec les nouvelles technologies et le fait que tout le monde a une caméra dans sa poche, les nouvelles générations possèdent une culture très différente de l'image. Par exemple, Il y a aujourd'hui toute une génération (plus jeune que moi) du remix au sens noble du terme. C'est Internet et la popularisation des systèmes technologiques qui ont fait que les gens enregistrent beaucoup plus et se sont même appropriés le montage. Sur YouTube, il y a des choses incroyables et des gens qui font une masse de choses impressionnantes. Et il y a des propositions qui deviennent complètement politiques et, du coup, ce sont de vrais films. Un des buts de notre film, c'est aussi faire partager la possibilité de rendre politiques ce flux d'images.
J'ai aussi l'impression que c'est une réponse des gens à une période qui a mis en place et défendu une une vision totalitaire des droits d'auteurs, qui verrouille la culture. Alors qu'effectivement tout n'est que remix (c'est l'idée du cours que je donne à l'Erg et du blog qui va avec : rmxd.tumblr.com). Les gens répondent à cela par la pratique. Cette idée-là de l'auteur intouchable enlève de la puissance aux jeunes car on leur dit que ce n'est pas pour eux. Avec Internet, les gens participent, ils ne demandent l'avis de personne. Ils le font et ils le diffusent eux-mêmes. C'est génial. C'est ça aussi Internet, la fin d'un certain règne de l'auteur. C'est un vrai transfert du pouvoir. Un pouvoir qui n'est plus la propriété d'un petit nombre de personnes qui font croire aux autres qu'ils ne peuvent pas y avoir accès. Et ça se déroule en ce moment, sous nos yeux.

Propos recueillis par Caroline Genart

Définition du found footage

« (...) le found footage est la suite logique d'une tradition, qui perturbe le film dit véritable et artistique, en mettant à nu ses propres signes. Il ne s'agit plus de la représentation artistique, mais d'un procès des images et de la signification des images qui sont prises comme point de départ d'une querelle. Cela abstrait la signification que nous trouvons dans l'image même, au sein de notre propre création afin de mettre à jour une nouvelle signification latente (...)
(En somme) une sorte de cinéma second d'images perdues et retrouvées, archivées et abymées, auscultées et ressuscitées, vengées et sauvées, un cinéma de spectres réanimés, de pantins désarticulés, (qui tente de) reconstruire, sinon un récit, du moins la possibilité de la fiction à partir d'éléments hétérogènes. »
Revue Cinergon no16, « Prismes » 2003.

Pour en savoir plus

http://www.rienavoir.org
Société de production belge du film

http://rmxd.tumblr.com/
Blog du cours « Remixed » de Bruno Tracq à l'ERG

http://www.everythingisaremix.info/
La mini-série everything is a remix

http://goo.gl/6raZ6
cartographie du Found-Footage de Nicole Brenez

http://www.cjcinema.org/
Le Collectif Jeune Cinéma (CJC) est une coopérative française de cinéastes qui distribue et promeut les activités filmiques expérimentales.

http://mosireen.org/
Mosireen is a non-profit media collective in Downtown Cairo born out of the explosion of citizen media and cultural activism in Egypt during the revolution. Armed with mobile phones and cameras, thousands upon thousands of citizens kept the balance of truth in their country by recording events as they happened in front of them, wrong-footing censorship and empowering the voice of a street-level perspective.

http://www.abounaddara.com/
Abounaddara est un sobriquet qui désigne l'homme aux lunettes. Il a été adopté par un collectif de cinéastes anonymes de Syrie, pays où les gens du peuple sont traditionnellement désignés par un sobriquet tiré de leur profession.

Subversif... mais encore!

Detroit Industry - William Gale Gedney, 1966

« CAPITALISM: A LOVE STORY » de Michael Moore. Un sentiment de déjà vu ?

L'histoire commence avec une mission que je me suis fixée, celle de chercher un film anticapitaliste dans lequel je pourrais retrouver mes doutes personnels concernant ce système économique. J'étais à la recherche d'un film « sérieux », où les problèmes du capitalisme sont traités – la volonté de richesse sans limites, le manque d'égalité, les injustices du système. Surtout, je n'étais intéressée ni par l'anarchisme, ni par une perspective bohème sur la vie politique. Si tu es déjà bohème, être anticapitaliste va de soi et le public a assez de préjugés sur les deux pour ne plus écouter les arguments. Les préjugés viennent entacher leurs propos : ce sont des poètes, hors système, qui ne comprennent pas les plaisirs de travailler et les récompenses que cela apporte…
Je rêvais à un film qui apprécie ce qui peut être apprécié dans le capitalisme tout en critiquant ses excès, son invasion morale et sociale… Après réflexion, je me dis que je devrais me pencher sur le cinéaste anticapitaliste du XXIème siècle par excellence, Michael Moore ! Et avant même de commencer à regarder son film Capitalism : A Love Story (2009), je me pose la question de savoir s'il va proposer ou non un anticapitalisme réfléchi, intellectuel même, de quelqu'un qui comprend réellement les mécanismes socio-économiques et leurs dangers envers notre liberté de choix ? Réussira-t-il à toucher aux grands paradoxes de notre société ?

Pour ceux qui connaissent Moore et ses œuvres précédentes, Capitalism : A Love Story sera à première vue décevant, et ce pour différentes raisons. Moore va tenter une analyse du capitalisme aux États-Unis en partant d'une suite de faits complètement aléatoire : les évictions, la crise immobilière, l'âge d'or pré-Reagan, les prisons pour jeunes, les salaires des pilotes d'avion, les prêtres catholiques, les assurances vie « dead peasant » (des assurances contractées sur le personnel par certaines compagnies, qui garantissent qu'en cas de décès ces dernières seront dédommagées), etc… Ensuite, on commence à comprendre que chaque sujet génère l'autre et que la mosaïque arbitraire du début a un sens dans une argumentation qui veut montrer que, peu importe d'où l'on part, tous les sujets renvoient à la même idée : le capitalisme est malsain ! Moore, ici, va radicaliser ses techniques et, contrairement à ses films précédents on a l'impression que le matériel filmé par lui est très réduit par rapport au matériel visuel provenant d'autres sources. Il s'agit ici d'un « essai en images » et Moore va donc mélanger tous les supports visuels disponibles : photos, images prises par des caméras de surveillance, images d'archives, news, images personnelles, dessins animés, images de son film Roger & Me (1989), publicités, images de Google Map et même des vidéoclips trouvés sur YouTube…

C'est en même temps le point fort et le point faible de son film. Point faible parce que tous les films de Moore sont construits de cette façon et se basent sur la même logique de montage, qui est ici plus radicale que jamais. Et, à force de ne pas être neuf, son style devient une recette déjà vue : le même discours, le même format. Finalement, lui aussi fabrique un produit, avec la recette dont il sait qu'elle lui garantira le succès. Moore profite donc du système qu'il critique avec ferveur parce qu'il réalise un film commercial anticapitaliste, une belle contradiction toutefois inévitable ! Il faut néanmoins noter une radicalisation des processus utilisés et du message transmis par son film : « Le capitalisme est une plaie que nous devons éradiquer. » Moore n'est pas seulement radical au niveau de son montage, il l'est également au niveau de son message. C'est d'ailleurs là son fonds de commerce.

Après toutes ces années, la recette anticapitaliste de Moore est-elle encore efficace ? Capitalism : A Love Story a comme d'habitude un côté jouissif, très divertissant, mais aussi un côté larmoyant et dur. Dès qu'il commence avec le prologue humoristique et les images des caméras de surveillance des vols armés dans des magasins et des banques, on comprend immédiatement le thème de son film : le capitalisme comme société dominée par (le vol de) l'argent.
Mais les crimes qu'il nous montre nous apportent un grand plaisir parce que la musique et le montage ont ce côté divertissant. Moore essaie par tous les moyens de se mettre le public dans la poche et de le convaincre de la contradiction entre le discours et la pratique capitalistes.

La propagande capitaliste est perverse, subtile (« la société choisit elle-même les biens dont elle a besoin ») et … simpliste, comme le film de Moore l'est aussi a un certain niveau. On voit donc que la manipulation se situe

également au niveau de la société en tant que telle et le film de Moore n'y échappe pas. Il milite pour une position opposée, en utilisant les ruses de la société qu'il critique.

Ses films sont, dans un certain sens, fatigants pour le spectateur à cause de la diversité des discours visuels utilisés.

Moore est exigeant avec son spectateur, qui à la fois essaie de comprendre son argumentation, de déchiffrer les images montées à une cadence frénétique, de comprendre les trucages et de faire la différence entre une multitude de sources visuelles très variées. Moore choisit de construire son film à partir de récits particuliers, les malheurs quotidiens d'un citoyen capitaliste : il se fait expulser de sa propre maison, saisir par la banque, sa mort rapporte de l'argent à la compagnie qui l'a employé (l'assurance dead peasants), les histoires des pilotes qui sont très mal payés…
Dans le capitalisme, c'est malheur après malheur. D'où une première source de manipulation dans le film. Parce que le capitalisme est mauvais pour ceux qui ne réussissent pas dans ce système, et pour lui c'est la grande majorité de la population – 99%. Or heureusement, ce n'est pas le chiffre réel de la pauvreté aux Etats-Unis, Moore trafique ses statistiques… Et si dans Fahrenheit 9/11 (2004) il critiquait le mécanisme de la peur qui aveugle l'esprit, lui aussi utilise ces techniques pour faire de même avec ses spectateurs.
Une analyse en détail de certains épisodes du film va aider à comprendre son propos et à constater aussi ses pièges. Du point de vue social, la force du discours de Moore vient de ce qu'il fait une critique morale de la société capitaliste. L'entretien avec l'agent immobilier met l'accent sur un des traits significatifs de cette société : pour gagner, il faut avoir l'information, il faut être le premier au bon moment, et se débarrasser des soucis éthiques concernant son job. Si l'agent a des soucis éthiques et pense que la maison qu'il va acheter est une maison confisquée par une banque et qu'il l'achète à moitié prix de son prix réel, il va perdre. Si l'on n'est pas prêt à profiter des malheurs des autres citoyens, on part perdant dans cette société ! L'humanisme a disparu.

Ainsi, Moore veut subrepticement introduire l'idée que dans le capitalisme il y a des mécanismes de survie, comme dans la nature, mais que la dure et parfois cruelle sélection naturelle est remplacée par une sélection économique et axiologique, aussi cruelle que celle de la nature. Celui qui se soucie beaucoup de certains principes et valeurs dans son travail, ou celui qui envisage une éthique minimale dans son boulot ne va pas arriver à bénéficier de tous les avantages que la sélection économique peut offrir.

Sans réellement savoir si les statistiques que Moore présente dans son film sont vraies, la question qu'il se pose est l'une de celles que, personnellement, je me pose souvent : comment cela se fait-il que la plupart des compagnies qui engrangent des milliards et des milliards ne pensent jamais au bien-être de leurs employés et pensent uniquement à leur profit ? Les gens ont-ils perdu toute trace de conscience sociale dans notre société actuelle ?

Dans une interview, un travailleur dit que toute sa vie tourne autour de son boulot : « Je vis selon les obligations de mon travail ». C'est la réalité de tous les travailleurs et c'est là le grand problème du système : une grande partie de la population vit pour son emploi, dépend de cet emploi et n'obtient aucun respect ou garantie de la part de ceux pour qui elle travaille. Ici toutes les contradictions du système apparaissent : vivre pour son job ne montre pas du tout une liberté de choix, un des principes de base du capitalisme, mentionné à plusieurs fois dans le film (dans des pubs de propagande capitaliste, mais aussi dans les discours de George W. Bush). Ainsi on entend « nous sommes libres d'essayer de réaliser un profit, de nous en sortir à peine ou d'échouer ». Malheureusement, en pratique, les gens n'ont pas les moyens de choisir différemment parce que la nécessité de survivre les rend dépendants de leur gagne-pain, et aussi parce qu'ils sont endoctrinés. C'est un faux discours de dire que ces gens ont la liberté de choix. Toute la propagande de la société de consommation (la publicité) assure l'adhésion et la soumission au système et donc il est difficile d'avoir un choix différent de celui de la majorité.

Dans notre société, ne pas aspirer à la richesse, être satisfait avec un niveau moyen de vie est un des nouveaux péchés de l'époque. La plus grande hérésie du XXIème siècle est de faire des choix de vie qui ne sont pas basés sur le profit ou sur la richesse ! Il existe donc une pression sociale qui garantit la survie du système et qui garantit le fait qu'il n'y a pas de révolte, parce que

« *Capitalism: A Love Story* » de Michael Moore

tout le monde espère arriver au plus haut niveau de richesse. L'histoire avec les assurances dead peasants montre qu'on en arrive à un point où les intérêts des compagnies et les intérêts des employés divergent complètement : ce qui est bien pour la compagnie n'est pas bien pour l'employé et vice-versa. Ce genre de politique des compagnies montre que le système économique a des failles législatives et éthiques qui permettent à certains d'en profiter. Il est probablement difficile de tout légiférer, et en l'absence d'une conscience sociale minimale, ce genre d'histoire sera toujours d'actualité.

Moore arrive à son point principal avec le concept de « plutonomy » : une minorité de directeurs économiques possède la plupart de la richesse du pays et a une influence politique exclusive. Les nouveaux riches dans ce système sont les économistes, qui dans leur grande majorité ne sont pas créateurs de quelque chose de nouveau, ils sont juste ceux qui entretiennent le système et qui – parce qu'ils le connaissent si bien – en profitent. Et comme on le voit dans le film : « l'information est le pouvoir ».

La grande question pour Moore est de comprendre pourquoi la plupart des gens acceptent un système qui est si injuste. La réponse vient tout de suite : c'est parce que tout le monde espère devenir riche ! C'est là que toute la perversité de l'homme et du capitalisme apparaît. J'insiste sur ce point parce que la plupart des gens qui ont un problème avec le système sont critiques parce que – comme Moore le montre ironiquement avec les images du chien qui essaie d'attraper la nourriture sur la table – ils n'ont pas encore touché à la richesse. Il ne faut surtout pas croire que tous ceux qui sont anti-système le sont par conviction, beaucoup le sont certainement juste par « jalousie ». Le grand souci c'est que, pour tout le monde, cela semble évident; une autre confirmation de l'hypothèse que les valeurs de notre système économique sont devenues nos valeurs de vie.
Dans notre société, il est possible de vivre une vie correcte sans courir après la richesse, mais pour cela un changement radical au niveau des valeurs s'impose: le fait qu'on n'a pas tout, ne veut pas dire qu'on n'a rien !…

Le problème avec Capitalism : A Love Story est qu'il est très manichéen : les bons sont les gens ordinaires et les mauvais sont les riches. Évidemment, Moore attaque la crise en expliquant comment le manque de régulation et la manipula-

tion du public par certaines têtes économiques l'ont rendue possible. Évidemment, l'économie devient de plus en plus difficile à comprendre et est réservée à une élite qui arrive à saisir ses ruses et son jargon compliqué. Mais ce que Moore oublie c'est que la crise a été rendue possible par l'avidité de ceux qui ont décidé de refinancer leurs maisons, d'acheter de plus en plus, de faire des emprunts insensés. Oui, il y a bien une ruse du système qui a profité de la faiblesse humaine, mais la faiblesse humaine en retour a rendu possible la propagation de ce système ! Finalement c'est un système difficile parce que cette volonté de richesse domine le monde, couplée à l'égoïsme de ceux qui sont déjà riches. Il faut également se méfier du charme du socialisme dont Moore fait l'éloge. Il convient d'apprendre les cruelles leçons que le communisme a montrées en Europe.

Si la conclusion du film de Moore est de renverser le système pour remplacer ceux qui sont au pouvoir par les « pauvres », c'est une mauvaise conclusion. Ceux qui sont en bas de la chaîne économique veulent la même chose que ceux qui sont en haut. Il s'agirait plutôt de légiférer « les pulsions humaines » et c'est sur ce point que la démocratie a échoué face au capitalisme : quand elle a oublié qu'il faut légiférer celui-ci pour garantir le respect de droits.

À un autre niveau, le film de Moore est très déprimant pour un spectateur attentif parce qu'il démontre que l'humanisme est un rêve. La morale, on n'y pense pas, et la dignité humaine, sans un support législatif, ne vaut rien pour l'homme. Notre système économique nous montre beaucoup plus que ce que l'on voudrait bien voir sur nos caractères et nos valeurs.

Comme d'habitude dans ses documentaires, Moore fait son numéro. Son voyage vers les banques pour récupérer l'argent qu'elles ont reçu de la part de l'État afin d'éviter la faillite est un moment comique et la seule solution possible à ce fiasco. On voit donc que le périple que Moore a fait dans l'histoire politique des États-Unis (différents présidents, différentes économies et différentes histoires tragiques) a eu pour but d'arriver au moment de la crise économique de 2008… C'est un voyage impressionnant et simplifié mais qui arrive à son but. Bien entendu, son excursion sur Wall Street s'avère amusante parce qu'elle est inutile, et en ce sens, l'art reprend le dessus sur le contenu politique du film. La seule solution devant une telle puissance du système économique est l'humour et la soupape artistique. Le rapport de pouvoir entre Wall Street et le système politique est si compliqué et à la fois si transparent que les gens « normaux » n'ont plus de solution, sinon de se moquer de leur situation. Moore va devenir très sympathique pour le spectateur qui comprend dès lors que sa démarche est inutile mais également cathartique : il offre l'humour comme seule arme d'un peuple sans autre espoir !

Son film contient donc beaucoup de points intéressants, mais qui ne sont pas clairement explicités. Il est dérangeant de voir qu'en fin de compte, Moore n'offre aucune alternative réelle à ce qu'il voit : sa haine anti-capitaliste ne laisse pas la place à une alternative réelle. Dans tout son discours, les termes politiques et économiques s'entremêlent (capitalisme, socialisme, démocratie) et il ne fait pas la différence entre eux. Au niveau strictement théorique, le film est faible parce qu'il aurait pu tirer des leçons beaucoup plus constructives des histoires présentées. Peut-être est-ce dans le caractère d'artiste de Moore que réside le problème : ce qu'il réalise au niveau de l'image (montages, collages), il le fait au niveau de concepts, d'où la faiblesse de son argumentation. On peut toutefois apprécier sa démarche en tant que démarche critique, parce qu'il représente une minorité et qu'il est le seul à avoir une position anti-système consistante.

Son opposition entre les riches et les pauvres fait penser au classique de Fritz Lang, Metropolis (1927), et à sa leçon : « le médiateur entre la tête et les mains doit être le cœur ».

C'est bien là la morale du film de Moore : ce qui manque à notre société, c'est une âme et la compassion qui pourraient garantir un équilibre réel entre les couches sociales. Mais je doute que l'on puisse en espérer autant. Donc en attendant l'éveil de nos cœurs, l'État devra bien empêcher les têtes de profiter de ses mains.

Livia Tinca

« FLIGHT » de Robert Zemeckis
« De la subversion dans l'air »

Une chambre d'hôtel à proximité d'un aéroport. Le réveil affiche 7h du matin et s'anime au son d' « Alcohol » du groupe de rock canadien Barenaked Ladies. « Would, you please forgive me ? For a while I cannot love myself… », des paroles pieuses aussitôt oubliées quand émerge du lit défait, une beauté sud-américaine entièrement dévêtue. Le téléphone s'emballe à son tour, un homme (Denzel Washington) se réveille avec une grosse gueule de bois, un « Christ » bien peu cérémonieux au coin des lèvres. L'homme allume une cigarette et décroche son téléphone la bouche encore pâteuse. La beauté s'étire devant la caméra en plan large, la courbe de ses seins et de ses fesses détaillée sous toutes les coutures sans égard pour l'objectif. L'homme raccroche, échange sa cigarette contre une bouffée de cannabis avant de s'enfiler une bonne ligne de coke.
Feelin Alright de Joe Cocker retentit soudain sur la bande son, alors que l'homme s'avance au ralenti, d'un pas assuré, vers la caméra, l'uniforme de pilote de ligne sur ses épaules, tel un héros des temps modernes.

Pour la critique française institutionnelle, toute la force de ces premières minutes résiderait dans l'aspect « subversif » de la représentation de la nudité et de la consommation de drogues à l'écran. Flight est réduit à un objet de société, une amorce de débat sur la légalisation des drogues. Une pratique commune dans la presse de cinéma où le spectacle hollywoodien est obligatoirement subordonné à son sujet et non à ses qualités cinématographiques propres. Cette idée de « subversion » érigée en seul critère qualitatif de l'œuvre témoigne d'une méfiance envers la fiction, suspecte de faire le jeu d'un ultralibéralisme aliénant, de nous éloigner du réel. Au-delà d'une vision anachronique où le sexe, la violence et la drogue seraient encore subversifs alors que depuis trente ans cette sainte trinité s'affiche partout, des plateaux télés aux livres de Catherine Millet, cette rhétorique critique oublie que la transgression au cinéma est avant tout une question de point de vue et de mise en scène. Derrière ses atours de prétendant aux oscars et de drame adulte et sérieux sur l'addiction Flight est un vrai film de cinéaste, ne condamnant jamais son héros et jouant habilement avec notre identification face à un être humain contradictoire et complexe.
L'œil amusé, on admire la composition alcoolisée de l'oscarisé Denzel Washington et la mise en scène ludique, sensitive et sensorielle de Zemeckis. Aucun misérabilisme mais un jeu complice avec le spectateur, le programme régressif « sexe, drogue et rock'n roll » fonctionne à plein régime. Zemeckis diffère la séquence tant attendue du crash aérien et joue avec les attentes du spectateur en dévoilant l'envers rocambolesque du décor. Ce n'est que lorsque le personnage se sentira lui-même fautif, pris au piège avec son mensonge et son addiction que le cinéaste dévoilera l'étendue du mal qui le ronge. Si cette rédemption prend la forme d'une invocation religieuse avec un « God help me » énoncé à demi-mots (à l'image du « Christ » de la séquence d'ouverture), sa signification est avant tout celle d'une lutte morale du personnage et non d'un discours moralisateur omniscient. Le pilote refuse de mentir en salissant la mémoire d'une des hôtesses disparues et accepte sa condamnation tout en retrouvant sa dignité.
Sans surprise cette utilisation du sacré est considérée comme une soumission à la morale américaine par la même presse qui avait défendu le caractère subversif de son introduction.

Flight est ramené à sa logique industrielle et non à l'expression artistique de son réalisateur, une vision amnésique et révisionniste de la politique des auteurs qui dénie désormais ce statut à tout réalisateur aux commandes d'un film dit « de divertissement ».

Ce dévoiement participe d'une même pensée unique, d'un formatage des esprits où défenseurs et détracteurs s'entendent sur un même critère critique, celui d'un cinéma d'auteur naturaliste et vertueux opposé à cinéma industriel supposé répétitif, formaté et propagandiste. Au-delà de cette opposition élitiste et binaire, cette dérive témoigne d'une dangereuse habitude de la critique à se reposer sur ses certitudes au lieu de se concentrer sur le matériau filmique étudié.
A contrario de ce dogmatisme, la subversion est, aujourd'hui, peut être plus à rechercher dans des réalisations qui questionnent les notions de spiritualité et de croyance face à une vision du monde désenchantée, fataliste et consensuelle.

Manuel Haas

«WADJDA» ou l'art subtil de

Avec Wadjda, un premier long métrage d'exception, la réalisatrice saoudienne Haifaa Al-Mansour réussit à bousculer le carcan traditionnel de la monarchie ultraconservatrice de son pays.

Une réussite inédite

Faire ce film il y a cinq ans aurait probablement été une entreprise impossible. Les femmes comme le cinéma ont un champ d'action quasi inexistant en Arabie Saoudite. Les salles de projection sont interdites et presqu'aucun film n'a vu le jour au sein du royaume. Quant aux femmes, elles sont placées dès leur naissance sous l'autorité d'un homme, leur «gardien», et ne peuvent agir sans l'aval de celui-ci. Pays appliquant la stricte séparation des sexes, l'Arabie Saoudite est aussi le seul endroit au monde où les femmes n'ont pas le droit de conduire.

Au vue de ces contraintes sévères, laisser une femme non seulement travailler avec des hommes mais, qui plus est, les diriger, de même que lui donner l'autorisation de créer, relevait il y a peu de l'hérésie la plus complète. Or le vent de liberté qui souffla sur le Printemps arabe s'est étendu jusqu'à l'Arabie Saoudite. Bien que la monarchie islamique fit part de son soutien aux régimes totalitaires au pouvoir, elle ne put passer outre les revendications d'émancipation de la jeunesse arabe. Depuis, le Roi Abdallah a diminué le pouvoir de la police religieuse et accordé le droit de vote aux femmes à partir de 2015. Les citoyennes du royaume, elles, commencent aussi à se révolter. Un exemple significatif en est la campagne Woman2drive lancée par des féministes influentes en juin 2011 qui incitent les femmes à conduire malgré l'interdit.

C'est donc au sein d'un contexte en mouvement qu'Haifaa Al-Mansour entre en jeu. Elle tourne ainsi le premier film de fiction jamais réalisé par une femme dans son pays. Bien sûr, l'équipe du tournage fut confrontée à de nombreux obstacles. Il fallait tourner très tôt le matin quand les rues étaient désertes, et souvent Al-Mansour était tenue de diriger les acteurs de son camion par talkie-walkie pour prévenir les réprobations. Mais le film a relevé son pari: entièrement tourné à Ryad et co-produit par un éminent Prince du pays, il s'inscrit au plus près de la réalité de la culture saoudienne jusqu'alors assez méconnue.

L'histoire d'une gamine au vélo

Tout part d'une prémisse narrative simple: Wadjda, une petite fille d'une dizaine d'année, est prête à tout pour faire la course à vélo avec son ami Abdallah. Elle n'a plus qu'une idée en tête: acheter la bicyclette qui lui plaît tant.

e la subversion sans heurts

Commence alors une recherche très organisée pour réunir l'argent nécessaire à l'achat de l'objet de ses rêves. C'est au fil de cette quête effrénée, qui semble très innocente à nos yeux d'occidentaux, qu'Haifaa Al-Mansour double son propos d'une radiographie de la condition féminine. Car sa jeune héroïne oublie que chez elle, une fille n'a pas le droit de faire du vélo.

Beaucoup plus qu'un simple moyen de transport, le vélo devient ici un symbole de liberté et d'émancipation. On ne peut s'empêcher de penser au Voleur de Bicyclette devant ce film plein de tendresse. Chez son aîné italien De Sicca, le protagoniste ne pouvait, sans vélo, ni travailler ni survivre. Chez la réalisatrice saoudienne, sans vélo, Wadjda ne peut accéder à sa réalisation personnelle.
Construit tel un récit initiatique, Wadjda est aussi l'histoire d'une fillette propulsée dans la peau d'une femme, du jour au lendemain. L'abaya noire lui couvrira bientôt le corps plus encore. A l'école et à la maison, la petite fille effrontée découvre soudainement la vie qui l'attend: les premières unions des filles de son âge, la douleur de sa mère quand son mari prend une seconde épouse, l'humiliation sociale que subissent celles qui désobéissent.

Ce portrait délicat du quotidien des Saoudiennes tire sa force d'un scénario tout en pudeur et très bien ficelé. Haifaa Al-Mansour ne tombe dans aucun stéréotype et n'attaque jamais de front le machisme ambiant de son pays. L'innocence de l'enfance lui permet de dénoncer à visage découvert en se gardant de toute opposition brutale. Le père n'est pas l'incarnation inhumaine du patriarche punitif; il semble apprécier sa fille bien qu'il ne la reconnaîtra jamais comme son héritière.

L'écueil du manichéisme est aussi évité grâce au choix d'acteurs tous triés sur le volet. La mère rayonne de grâce et de générosité malgré la souffrance qu'elle subit, l'institutrice joue parfaitement le rôle de la femme frustrée, le marchand de jouets, celui du vieil homme bienveillant. Et puis, le succès de Wadjda tient en grande partie à la performance de sa jeune actrice, d'ailleurs récompensée au festival du film international de Dubaïi. La fraîcheur et la sincérité de Waad Mohammed nous amène irrémédiablement à nous attacher à ce petit être débordant de vitalité. On ne résiste pas non plus à Abdallah, dont l'amitié pour sa jeune voisine dépasse toutes les frontières de la société conservatrice. On nourrit l'espoir qu'il gardera un peu de sa candeur par la suite!

Jamais fataliste, ce film aux plans magnifiques toujours parfaitement cadrés, est un éclat de lumière dans un pays à la condition féminine pourtant très sombre encore.

La force performative du cinéma

A l'heure où les Femen défendent haut et fort les droits de la femme, les Saoudiennes se battent également, à leur manière. Ce n'est pas parce que leur contestation n'est pas aussi provocatrice que celle de leurs homologues ukrainiennes qu'elle n'en est pas moins subversive. Le film d'Haifaa Al-Mansour est certes classique dans sa forme mais il est une charge puissante contre le patriarcat. Et son pouvoir de contestation vient d'être couronné ces derniers jours: les femmes ont désormais obtenu le droit de rouler en bicyclette! Bien sûr, les contraintes sont multiples (elles doivent être accompagnées d'un homme, habillées décemment, ne peuvent utiliser un vélo que pour se divertir et non comme moyen de locomotion) mais c'est un petit pas de plus vers l'égalité des sexes. Merci Haifaa Al-Mansour de continuer à croire que le cinéma a le pouvoir de faire bouger les choses.

Edith Mahieux

CINEMA SUBVERSIF ?

C'est quoi les films subversifs d'après vous ?

« Les premiers titres qui me viennent sont: « Les idiots» de Lars von Trier ou « Festen» de Thomas Vinterberg. Ces deux films sont merveilleusement subversifs dans leur thème ainsi que dans leur traitement, extraordinaire par le contexte de leur production : le dogme.
Un vrai bon Bertrand Blier: « Tenue de Soirée», délicieusement subversif avec probablement le meilleur rôle de Depardieu, qui nous fait oublier ses déboires et sa connerie d'aujourd'hui pour le meilleur d'un grand acteur.
« Les Valseuses», évidemment, avec ses répliques cultes, (« on est pas bien ici ? Paisibles, décontractés du gland, on bandera quand on aura envie de bander»), faisant l'apologie d'une vie au jour le jour et de la fainéantise, dans un monde ultra capitaliste où règne la productivité à tout crin, il est bon de revoir des films de cet acabit !

« Tetsuo» de Shinya Tsukamoto, un film complètement déjanté, le premier film, très expérimental, de ce qu'on appellera par la suite le mouvement « cyber punk». Un film totalement fétichiste qui, avec très peu de moyens, nous fait ressentir le croisement entre l'homme et la machine. Une expérience physique en soi !

Comment ne pas citer Pasolini et son « Salo et les 120 jours de Sodome» qui, lui aussi, devient une expérience particulièrement physique qui nous fais ressentir le poids du fascisme en quelques minutes. On en ressort avec les tripes nouées.

Aller un dernier, « Toxic Avengers », de Lloyd Kaufman, ou l'avènement d'un balayeur qui après avoir été mis en contact avec des déchets radioactifs mutera pour se transformer en super héros : Toxic.
Il s'efforcera de faire le bien en démontant littéralement ses détracteurs à mains nues à grands renforts d'effets gores dans un monde complètement manichéen.
On retrouve ici l'esprit des super héros Marvel et autres DC. Aux chiottes Batman et Superman. Un gros pan de la culture américaine qui se le prend profond...pour le meilleur de la contre-culture punk.
Toxic deviendra l'idole de toute une frange du cinéma indépendant et subversif américain des eighties en devenant le fer de lance de la maison de production, devenu mythique, Troma Entertainement.
Cette bande de joyeux dégénérés passionnés de cinéma frappe encore de nos jours avec des films aussi pétés que Poultrygeist: Night of the chicken Dead qui raconte comment un fast food américain (Chicken Bunker) s'est implanté sur un ancien cimetière indien. Tout un programme…
Enfin, je citerai : Punishment Park de Watkins - Jean Rouch et « Les maîtres fous» - « Déliverance » de John Boorman – « Affreux sales et méchants » d'Ettore Scola – « C'est arrivé près de chez vous», « Kids » de Larry Clark ou encore « Funny Games » de Hanneke. bref la liste est longue, longue, mais qu'est ce qu'elle est bonne ! »

Baptiste Janon
Réalisateur

Dans « La monstrueuse parade» (« Freaks») de Tod Browning Hans fait partie de la troupe des phénomènes de ce cirque exhibant une cohorte de monstres.
Dès les premières images, il échange des serments d'amour avec sa fiancée, naine comme lui... mais c'est à la belle acrobate, évoluant dans les hauteurs, comme un inaccessible oiseau de paradis, qu'il lance des regards éperdus d'admiration.

Tout de suite, j'ai l'impression de sentir le poids d'un miroir morbide qui annonce déjà le pire. Les vrais monstres ne sont pas tant les créatures hors norme que la belle équilibriste et son amant...
Un éloge de la différence ? Une critique d'une société où le hors-norme n'a pas de place ? Une apologie de la vengeance ?
Je ne sais pas. Peut-être un peu de tout cela mais certainement bien plus que cela !
Un refrain lancinant « one of us ! one of us !» dont j'ai l'impression qu'il résonne encore dans ma tête, quelque part entre rêve et cauchemar... l'essence même d'une fascination.

Roxane Ca'Zorzi
Conteuse cinéphile.

« British sounds » (1969) du groupe Dziga Vertov. Après « La Chinoise » et « Deux ou trois choses que je sais d'elle », Godard rompt pour dix ans avec le circuit « commercial» du cinéma de l'époque et prend le maquis avec le groupe « Dziga Vertov» constitué de Jean-Pierre GORIN et de Jean-Henri ROGER. Leur première réalisa-

tion signée sous le nom du groupe est British sounds, commande d'un syndicat anglais qui 44 ans après a gardé toute sa subversion. Le film s'ouvre sur un magnifique plan séquence qui suit une chaîne dans une usine de la British Motors sur une voix off faisant l'état des lieux de la lutte révolutionnaire en Angleterre. Le constat s'ouvre à d'autres luttes notamment celles des femmes sur des propos et des images qui aujourd'hui restent aussi fortes que controversées. Un premier «film tract» ultra radical, immontrable aujourd'hui et parfaitement politiquement incorrect.
«Les nouveaux chiens de garde» (2012) de Gilles Balbastre et Yannick Kergoat d'après le livre du même nom de Serge Halimi. Plus subversif dans son contenu que dans sa forme, le film démontre brillamment la collusion entre les media et le pouvoir politique et comment en appartenant au même club fermé, les représentants des uns défendent les représentants de l'autre.
Grâce à des animations souvent très drôles, le film démonte le mécanisme de cette collusion et notre regard sur les journalistes vedettes, déjà passablement méfiant, s'en trouve définitivement changé.

«La commune» de Peter Watkins (2000). Fidèle à son style mariant documentaire et fiction pour des sujets antérieurs à la naissance du cinéma même, Watkins montre à travers les «media» contemporains de la commune (1871), l'antagonisme entre les aspirations révolutionnaires des communards et la société bourgeoise qui bascule lentement dans le soutien pour le maintien de l'ordre établi et des injustices sociales. Ovniesque et incontournable.

François Ducat
Réalisateur

El Topo de Alejandro Jodorowsky
Un mélange entre western méditatif et surréalisme panique qui ose tout... et surtout relire les mythes bibliques et la religion en tournant en dérision toute notion de sacré sur un ton provocateur et des images choquantes: perversion et corruption de l'église, personnages sans morale, hommes et femmes se livrant à des pratiques sauvages, matérialisme poussé à l'extrême...

Stéphanie Paillet
Réalisatrice

Les chiens de garde: un documentaire percutant sur les liens qui existent entre la presse et le pouvoir.
A l'aide d'archives du monde des médias en France depuis les années 70, on voit apparaître la connivence qu'il y a entre certains journalistes, économistes, politiciens et patrons de la finance.
D'autant plus pertinent dans la situation économique et politique d'aujourd'hui.
Dans un autre genre La grande bouffe de Marco Ferreri
Affreux sales et méchants d'Ettore Scola, tous les 2 drôles et dérangeants
Et Themroc...

Pascale Retebez
Animatrice

Une œuvre subversive: l'œuvre des Marx Brothers
Il y a le comique de situation, le comique de répétition et, le plus souvent hélas, le comique… à la con. Les Marx Brothers pratiquent, eux, le comique de destruction.
Dans chacun de leurs films, il y a au minimum une scène où toutes les conventions sociales sont pulvérisées, contenant en germe l'idée que l'on ne peut construire un nouveau système qu'en se débarrassant de l'ancien et que seul compte le plaisir pris dans «l'ici et maintenant» tant le lendemain peut être incertain. Antonin Artaud dans «Le théâtre et son double» parle à leur sujet «d'un hymne à l'anarchie et à la révolte intégrale», le plus étonnant étant que plus de septante ans après leurs sorties, ces films n'ont rien perdu de leurs qualités subversives. Ils furent souvent copiés mais jamais égalés.
And women.

Benoît Hesbois
Banalyste hasardeux
de la première heure

Un homme médiocre en cette période de prétendus surhommes (Angelo Caperna)
Le non événement est-il cinématographique? A quoi sert la beauté si elle n'est pas porteuse de jouissance partagée? Quelle place pour un homme médiocre en cette période de prétendus surhommes, nous demande Angelo Caperna dans son documentaire au titre éponyme?
A partir d'une anecdote – un historien de l'art italien, Ranuccio Bianchi Bandinelli, réquisitionné par Mussolini en 1938 pour servir de guide à Hitler lors de sa visite de Rome et de Florence et les questionnements de celui-ci sur sa propre capacité à arrêter le cours de l'Histoire – le cinéaste propose un film qui fait un pas de côté et bouscule les lois du genre. Et si la subversion se cachait aujourd'hui dans notre capacité à savoir regarder?

Pauline David
Coordinatrice du P'tit Ciné

Le mot «subversion» recèle à mes yeux quelque chose comme l'image d'un volcan si tranquille qu'on en oublierait que, sous ses pentes verdoyantes et paisibles, il peut cracher le feu et la mort, et mettre tout sens dessus dessous. Les films de Luis Bunuel, période française, tels «Cet obscur objet du désir», «Le charme discret de la bourgeoisie» ou «Le fantôme de la liberté» sont de cet ordre. On y mange proprement. On s'y habille bourgeoisement. On y respecte les codes de la bonne société. Oui, mais derrière cela un détail vient scier les fondations sur lesquelles repose cette bien-pensance.
Tel une termite dans une poutre porteuse, le facteur de perturbation, invisible, grandit au chaud dans nos rêves de spectateurs et continue à agir pendant des années. On ne peut plus êtres sûrs de rien. C'est ça la subversion, c'est l'art de péter silencieusement. Dans tous les emplois qu'on voudra donner au terme.

Anne Levy-Morelle
Cinéaste

Pour moi LE film subversif au sens le plus pur du terme, ce serait n'importe quel film projeté à l'envers. De sorte que le contenu comme le contenant serait à la fois renversé et renversant...

Aurélien Doyen

Les auteurs

Déborah Benarrosch
Coordinatrice de projet chez Cinédit asbl

Thierry De Meersman
Eclairagiste, opérateur de prise de vue de profession.
Que ce soit avec un magnétophone, une caméra ou un stylo, il est engagé depuis quelques années dans une myriade de réflexions concernant entre autre : les grandes grèves de l'hiver 60-61 en Belgique; le mouvement de l'autonomie ouvrière en Italie durant les années 60'-70'; la crise de 2001 en Argentine, ainsi que le mouvement de Mai 68 et les expériences Medvedkine.

Aurélien Doyen
Né dans un laboratoire à la suite d'une erreur de dosage, le petit Aurélien parcourt le monde avec l'idée obsédante d'un jour le conquérir. Fasciné par un plan de cinéma, un homme bloqué par un rayon laser qui détecte les mouvements, il n'aura de cesse de vouloir retrouver cette image. Plus tard il se lancera timidement dans l'art vidéo jusqu'à mêler adroitement son énergie créative et sa passion cinéphilique. On dit maintenant qu'il erre du côté de l'université, dans la section cinéma, mais rares sont ceux qui ont eut la chance de l'apercevoir...

Victoria Forget
Etudiante à l'Ihecs en Animation Socioculturelle et Education Permanente.

Xavier Garcia Bardon
Programmateur cinéma au BOZAR, historien, il enseigne à l'Ecole de Recherche Graphique et travaille sur une thèse de doctorat consacrée au festival EXPRMNTL de Knokke

Caroline Genart
Coordinatrice de projet chez Cinédit asbl

Noël Godin
Réalisateur, agitateur anarcho-humoriste, critique cinémaboule, maître-patissier, empêcheur de tourner en rond, docteur ès honoris causa en subversion carabinée.

Manuel Haas
Biberonnée au cinéma populaire, ma cinéphilie ne connaît pas de frontières et se décline sans distinction de genre. Le cinéma est une religion mais les querelles de chapelles ne m'intéressent guère. Du moment que les films bénéficient d'une réelle mise en scène, je prends autant mon pied devant un blockbuster que devant un film d'auteur nombriliste Monteur image, je suis également rédacteur au site de critique cinématographique Le passeur critique.

Jennifer Lavallé
Licenciée en philologie romane. Recherchiste, documentaliste et monteuse.

Edith Mahieux
Passionnée d'écriture, je suis tombée amoureuse du langage cinématographique. C'est pourquoi j'ai choisi de faire un Master en Elicit et que je suis aujourd'hui jeune journaliste de cinéma. (la plupart de mes articles sont à lire sur cinergie.be)

Elodie Mertz
Licenciée en langues et littératures romanes, Elodie n'en a pas que pour les bouquins. C'est également une mordue de bons films et de culture(s), toujours prête à découvrir de nouvelles choses. Elle aime écrire sur rien et sur tout, surtout.

Patrick Taliercio
Chômeur à ses heures. Vidéaste à celles des autres.

Benjamin Thomas
Benjamin Thomas n'aime pas Alain Delon et pourtant, il parle comme lui à la 3ème personne. Il aime les documentaires, les idées nouvelles, le café, la littérature, marcher, courir, écrire. Il n'aime pas la télé et rester trop longtemps assis. Souvent agité, et partant de droite à gauche, il termine ses études en écriture cinématographique à Bruxelles. Après, il ne sait pas... pour l'instant il occupe son temps libre, s'il en a, avec le Smala.

Livia Tinca
Née en 1987 à Bucarest, a un background en philosophie et finit en 2011 le Master Interuniversitaire (ULB – UCL – ULg) en Philosophie des Sciences de l'Université Libre de Bruxelles. Au présent, étudiante au Master en Analyse et Écriture Cinématographiques de l'Université Libre de Bruxelles (ELICIT), elle essaie d'explorer les liens entre philosophie et cinéma dans ses analyses de film, publiées sur le site www.action-cut.com

Et Baptiste Janon, Roxane Ca'Zorzi, François Ducat, Stéphanie Paillet, Pascale Rebetez, Benoît Hesbois, Pauline David & Anne Levy-Morelle

La machine à viande est cassée

Réalisation : Guy Pirotte.
Collaboration : Anne-Judith van Loock, Geneviève Antoine, Cécile Baldwin, Danielle Narcisse, Jean-Michel Teheux.
Co-collaboration : Marianne Demuytder, Corinne Gere, Jojo Groswasser, Michel Majoros, France Weiler.
Décor sonore : Georges Deppe.
Mixage : Lucien Van Cutsem, (studio l'Equipe).
Studio d'animation : Robert Wolski.
Montage négatif : Joseph Dassy.
Production : Guy Pirotte. Ministère de la Culture.
Laboratoire : Dassonville.
Pellicule Eastmancolor.
20 minutes / couleur / Belgique / 1972-74.

La Machine à viande est cassée fut l'une des grandes révélations du dernier festival national du film belge. Il ne fut guère remarqué, car les critiques ne prêtent généralement attention qu'aux longs et parfois courts-métrages de fiction. **La Machine à viande est cassée** n'est qu'un film d'animation. Son auteur, Guy Pirotte, est né à Liège en 1944. Il a suivi des études à l'ENSAAV (La Cambre) dans la section de « cinématographie expérimentale d'animation » où il a réalisé une quinzaine de films dont, en 1968, **It's a long way from home** et en 1969, **Si les bœufs savaient peindre**, qui obtint un prix au festival de La Louvière. En 1971, Guy Pirotte participe à la réalisation du film de Gérald Frydman, **Scarabus**. En 1972, il entame la réalisation de **La Machine à viande est cassée**, qu'il met deux ans à terminer.

La Machine à viande est cassée étonne d'abord par son brio formel : on est littéralement hypnotisé par les images qui vibrent, comme prises dans un mouvement perpétuel, qu'un son terriblement affirmé rend davantage étonnant. Mais au fur et à mesure qu'on se trouve plongé dans cet univers merveilleux, on est confronté au contenu, qui, d'un thème général, le fascisme, éclate en mille facettes, sans jamais devenir didactique ou démagogique.

La Machine à viande est cassée, d'une durée inhabituelle - 20 minutes - a demandé deux années de travail : 5.000 dessins peints à l'émail sur papier, où dominent les rouges, les bleus et le blanc. Au lieu de les superposer, par transparence, sur cellos, comme cela se pratique généralement dans l'animation traditionnelle, Guy Pirotte les a animés successivement selon certaines combinaisons, afin de reconstituer l'image entière, décomposée pour la circonstance en plusieurs parties. Ces images ou parties d'images, il les a parfois séparées d'images blanches. Ainsi l'image complète, avec son mouvement, donne l'impression de scintiller, de se mélanger de curieuse façon à d'autres parfois.

Le son, qui mêle l'hymne national américain, déformé ou saturé, à un continuum strident, a été produit à l'aide d'un petit « ensemble » expérimental qu'on vend dans le commerce, sorte de nécessaire électronique simplifié.

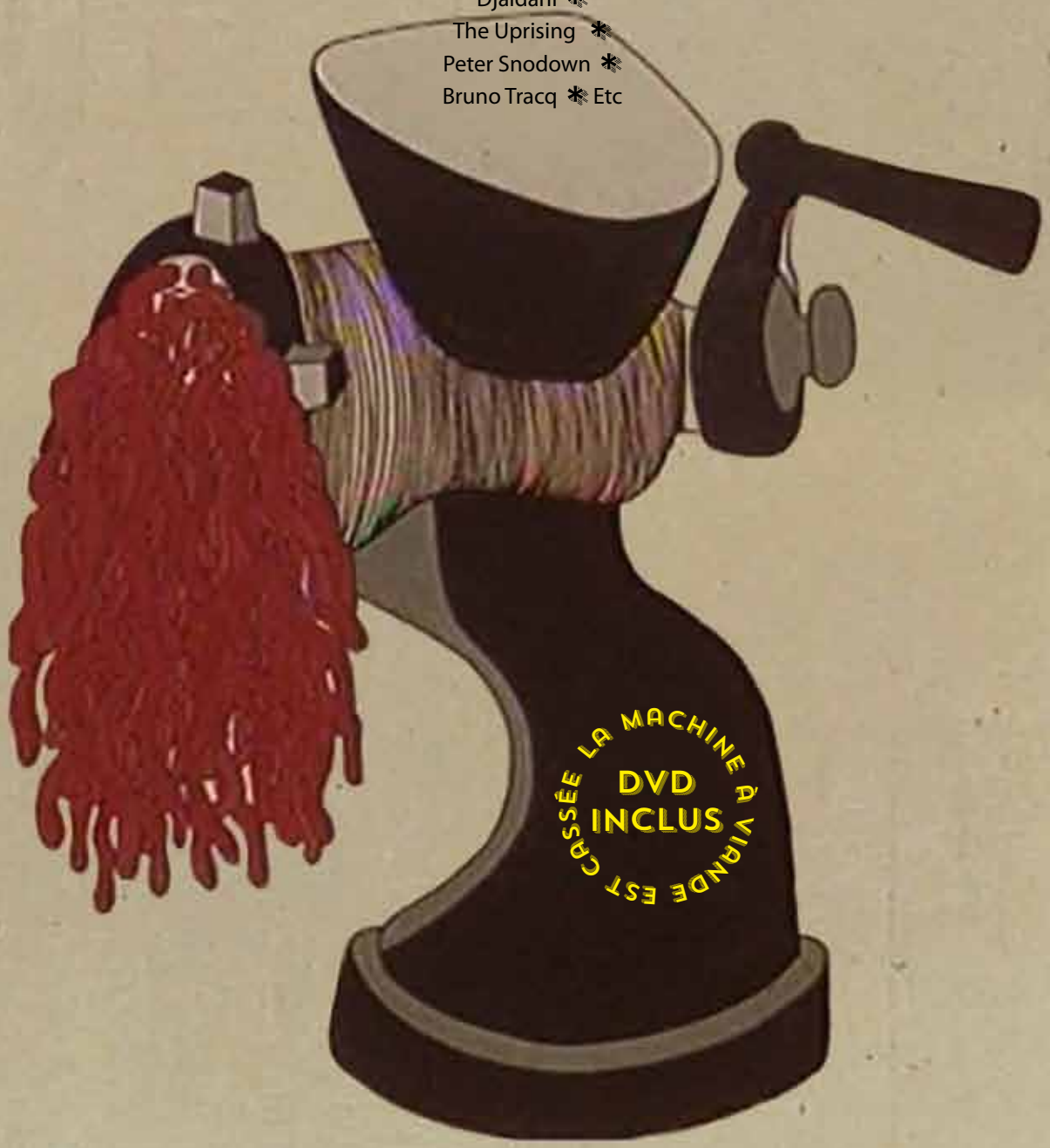
D'emblée, le réalisateur (qu'on ne voit pas, mais qui agit par la magie de l'animation) arrache le cordon ombilical d'une poupée aux yeux rouges, qui représente un monde qui va mourir. Pour survivre, les individus qui se trouvaient à l'intérieur, sortent du nombril et s'échappent en bateau. Et nous voici introduit dans un labyrinthe de murs, de portes, de barreaux où s'engendrent des machines exterminatrices, bien qu'elles ne soient, en apparence, que des objets familiers : un aspirateur, une machine à coudre, une boîte à sardines, une souricière, une machine à viande. Plusieurs actions s'enchaînent et s'emboîtent les unes dans les autres, où de petits personnages, écrasés, aspirés, garottés, asphyxiés, percés de balles, sont sans cesse soumis à des forces violentes, qui sont celles de l'impérialisme, souligné quelquefois par la présence des drapeaux américain et espagnol. Ni dieu ni maître, écrivent-ils, en attendant le jour de la délivrance, signifiée par un oiseau et un soleil s'échappant d'une boîte à conserve enfin ouverte, confirmée par le chant de l'unité populaire chilienne, sur lequel finit le film.

En dehors de quelques exemples célèbres tels **La Main**, de Trnka et les films de Borowczyk, en particulier **Renaissance**, **Le Jeu des Anges** et **Le Théâtre de Monsieur et Madame Kabal**, rarement un dessin animé n'était parvenu à suggérer aussi clairement un message puissant.

Boris Lehman

Clés pour le spectacle – Nov 1974 – Boris Lehman

✱ Cinéma Undergound belge ✱ Noël Godin ✱ Knokke EXPRMNTL ✱ Groupes Medvedkine ✱ Mutins de Pangée ✱ Zin TV ✱ Filmer le travail ✱ Régis Sauder ✱ Celia Dessardo ✱ Nouvelle Vague ✱ Djinn Carrénnard ✱ Vincent Macaigne ✱ Xavier Dolan ✱ Rachid Djaïdani ✱ The Uprising ✱ Peter Snodown ✱ Bruno Tracq ✱ Etc



Prix : 7 €
ISSN 2295-1571

Avec le soutien de : FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES