



# L'Ivresse d'une Oasis

## EXTRAIT DE LA NOTE D'INTENTION DU FILM

[...] Ce film est un retour vers ma maison familiale qui fut tant convoitée par mon père et pourtant si vide de notre histoire. Cette maison renferme plein de symboles. Mais par-dessus tout elle nous oblige, mes sœurs et moi, à revenir auprès des nôtres. Un retour vers ma maison qui a aussi pour sens «revenir vers ma terre» comme le disent mes proches. La terre où furent ensevelis les placentas de mes aïeux à leur naissance. La terre où pullulaient leurs habitats traditionnels. La terre où mes ascendants couverts du linceul blanc funéraire furent enfouis. Seulement voilà, le rituel s'est rompu : mon père fut enterré ailleurs, dans la terre où je suis née. Là, il n'est plus possible de marquer son territoire en effectuant le cérémonial du placenta. Métaphoriquement, notre maison comme une pierre tombale nous rappelle à nos origines. Elle reprend le rôle du placenta comme une empreinte

de notre généalogie. En fin de compte, elle m'interroge quant à mon lien réel avec cette contrée lointaine puis avec mon héritage culturel pour lequel j'ai un sentiment d'amour et de haine. Car il m'oblige à suivre une destinée tracée selon les usages du pays, auxquels je n'adhère pas forcément. En dépit de cela, vais-je un jour m'y installer? [...]

Ce film comme une longue lettre vidéo sera adressé aux miens et à ceux qui comme moi veulent rompre avec le déracinement tout en gardant leur nature d'enfants d'expatriés. [...]

Comme par espoir, je garde dans l'esprit que «ma terre» est l'archipel des Comores : l'ensemble des quatre îles (Grande Comore, Anjouan, Mohéli et Mayotte) car finalement, ailleurs lorsque je me présente je dis que suis native de France mais aussi originaire des Comores en pointant du doigt sur un atlas quatre points microscopiques. [...]

D'un rêve individuel, j'emmènerai le film vers celui collectif pour aboutir à

*L'Ivresse d'une Oasis* qui désigne cette soif d'aboutir à une vie meilleure. Il met en évidence que la résignation nous pousse à vivre par procuration la vie de l'enfant prodige qui revient d'ailleurs. Très souvent, au final c'est la désillusion. À défaut d'une identité claire, par mimétisme, on tente tout pour fuir sa misère au péril de sa vie : partir vers un eldorado le plus proche, Mayotte, une sorte de mini-France qui a fermé ses frontières aux Comoriens des autres îles. S'en aller juste pour avoir également sa grande maison en dur (avec plusieurs options) à la hauteur de son fantasme.

*Hachimiya Ahamada*

### \* Filmographie :

*L'ivresse d'une Oasis* (88' - 2011)  
*La résidence Ylang Ylang* (20' - 2008)

Entretien avec

# Olivier Smolders

**La notion d'intime ou de cinéma de l'intime vous paraît-elle pertinente en ce qui concerne votre travail ? Si oui, de quelle intimité s'agit-il surtout ? De la vôtre, de celle des figures féminines que votre cinéma convoque régulièrement ?**

Si le cinéma de l'intime est un cinéma qui s'intéresse à la vie intérieure, à l'imaginaire, oui. S'il s'agit de partager les aléas de la vie réelle, l'intimité de la vie privée, non, pas du tout. De plus, si intimité il y a, ce n'est le plus souvent que la mienne, déformée, réécrite, recomposée. Je trouverais par ailleurs bien présomptueux le cinéaste qui prétendrait approcher la vie intérieure de celui ou de celle qu'il filme. L'intime n'est guère une affaire d'images. Filmer l'autre, c'est le plus souvent interroger sa propre vie intérieure. Ceci n'empêche pas que celui qui est filmé peut profiter de cette mise en scène pour s'interroger sur lui-même. Mais ces deux curiosités se croisent sur l'écran sans vraiment se rencontrer. Au spectateur de se débrouiller avec ce chassé-croisé, auquel il ajoute son propre imaginaire.

**Dans ce contexte, comment se pose la question du voyeurisme du spectateur ?**

Le cinéma est voyeur par nature. C'est même sa vocation première. Rien d'étonnant à ce qu'il spéculé sur l'envie de voir des scènes que la morale du temps réprovoque. Les censeurs, le plus souvent portés par des motivations ambiguës, essaient d'y mettre bon ordre mais interdire de voir c'est souvent révéler sa propre peur, son envie de voir et de fermer les yeux à la fois. En montrant les choses frontalement, on démontre le plus souvent qu'en définitive, il n'y a rien à voir. La peur vient de ce qu'on imagine et qui n'existe pas.

En réalité, la question du voyeurisme – en tant que problème éthique – se pose surtout dans le lien qui unit le filmeur et le filmé. De quel contrat plus ou moins tacite entre les parties sont issues les images d'un film ? Il y a des images apparemment innocentes qui sont en réalité le fruit d'une grande violence, comme ces documentaires qui exhibent des gens peu instruits pour monter en épingle leur pauvreté intellectuelle, leur racisme, leurs maladrotes de langage. Le coupable c'est le réalisateur qui ne respecte pas la personne filmée, en la trompant sur ses intentions. Mais au delà de ça, au nom de quoi condamner, entre adultes avertis et consentants, l'exhibitionnisme ou le voyeurisme ? À chacun de s'arranger avec ses peurs, ses préjugés, ses désirs, ses blocages, ses frasques. Qu'un film soit pudique ou impudique m'indiffère. Cela n'a généralement guère d'incidence sur sa qualité ou sa médiocrité.

**Si vos films s'inscrivent dans un cinéma intimiste, cela a-t-il un rapport avec l'économie dans laquelle vous avez dû travailler, et avec le format court de vos films ? Autrement dit, avez-vous jamais rêvé de tourner *Ben-Hur*, par exemple ?**

Faire des films courts et peu coûteux, c'est d'abord s'assurer une paix royale. Vous dépensez des montants peu importants (un court métrage de trente minutes coûte facilement dix fois moins cher qu'un long métrage d'une durée à peine trois supérieure). Vous n'intéressez que peu la presse, jamais le grand public, rarement les grands festivals. Vous êtes donc libre de mener vos expériences comme bon vous semble, sans déranger quiconque. C'est un luxe inouï de pouvoir prendre son temps, travailler dans l'artisanat, selon les disponibilités des uns et des autres, sans tambour ni trompette. Tourner *Ben-*

*Hur* serait donc un cauchemar ! Cela dit, en d'autres temps et d'autres lieux, il ne m'aurait pas déplu de mettre en chantier des projets plus longs, dans la mesure où ils auraient pu rester dans les territoires peu balisés que j'affectionne. Mais je suis bien trop fatigué pour envisager d'en faire un jour un combat. Par chance, mon ambition ne se mesure pas à la longueur des films ni à la lourdeur de la production.

**Vous sentez-vous appartenir à une génération de cinéastes qui ont dû tourner le dos à la dimension collective et fortement politisée du cinéma des années 1960 et 1970 ? Y a-t-il chez vous une forme de désenchantement ou simplement d'incrédulité quant au pouvoir du cinéma à évoquer voire à influencer la sphère politique ?**

À nouveau, c'est plus une question d'inclination personnelle qu'une opinion sur le bon usage qu'on peut avoir du cinéma. Je préfère la poésie à la politique, la pataphysique à la propagande, Bresson à Costa-Gavras. Ce n'est en aucune façon un désenchantement. Je consacre l'essentiel de mon temps à donner des cours à de jeunes adultes à Bruxelles et j'entends bien œuvrer à changer – en toute modestie – notre « pétrin quotidien ». Certains films militants d'aujourd'hui me paraissent très utiles. Mais en ce qui me concerne, le cinéma est ma récréation. Je revendique le droit d'y être désagréable, apolitique, rêveur, narcissique, obsessionnel, laconique et boudeur.

**Pensez-vous qu'il soit aujourd'hui de plus en plus difficile de faire des films à la première personne ? Et que le statut d'auteur solitaire et singulier soit plus difficile à incarner face au public ?**

Techniquement, c'est de plus en plus facile grâce à la démocratisation des outils et à Internet. Il y a même une surenchère dans l'exhibition de l'intime. Mais cela suffit-il à faire des auteurs ? Valéry écrivait avec humour : « Quand on ne sait plus que faire pour étonner et survivre, on se prostitue, on livre ses *pudenda*, on les offre aux regards. Après tout, il doit être assez agréable de se donner à soi-même, et de donner aux gens, par le seul fait de se déboutonner, la sensation de découvrir l'Amérique. Tout le monde sait bien ce qu'on verra ; mais il suffit d'ébaucher le geste, tout le monde est ému. »

En réalité, depuis Mekas, même les réalisateurs de métier semblent avoir exploré toutes les postures du JE. À tel point qu'au delà des anecdotes particulières, le JE filmé peut paraître enfermé dans des codes aussi réparables que ceux du cinéma classique de fiction. Mais cela n'empêche évidemment pas de voir éclore, dans ce genre, des films magnifiques, à commencer par les films intimes d'Alain Cavalier.

**Y a-t-il à votre sens encore une dimension subversive de l'irrationnel et de l'inconscient ? Et de la première personne ?**

L'irrationnel ou le recours à une imagerie psychanalytique n'ont jamais paru subversifs qu'à la bourgeoisie bien-pensante de l'entre-deux-guerres. C'était une subversion préconisée par les surréalistes pour lutter contre la patrie, la famille, la religion. Récupérés depuis et jusqu'à l'écœurement par la publicité, le cinéma fantastique et les clips musicaux, l'irrationnel et les concepts psychanalytiques sont devenus des tartes à la crème. Mais là aussi cela ne signifie pas que des artistes ne pourraient pas créer encore des œuvres fortes à partir d'eux. En réalité la subversion est d'abord une question d'écriture. Est subversif le texte – le film – qui déjoue les paradigmes mal/bien, beau/laid, moral/immoral, etc. La subversion – si tant est qu'il faille obligatoirement être subversif, ce dont je doute – passe par l'invention d'une nouvelle langue. Voyage au bout de la nuit de Céline. *Ulysse* de Joyce. *Le Louis II* de Syberberg. *Inland Empire* de Lynch. Mais aussi l'œuvre d'Ozu...

**Mort à Vignole nous semble représenter le point extrême d'une exploration à la fois réflexive et sensible de l'intime. Marque-t-il une étape importante dans votre œuvre ? Diriez-vous que vous y êtes passé de l'intimité de l'autre à la vôtre ? Et y avez-vous endossé la position de filmmaker que vous évoquiez jusque-là à l'état de personnage ?**

Malgré sa part autobiographique, *Mort à Vignole* ne me semble pas plus ou moins proche de l'intime que mes autres films. Bien qu'il semble installer comme principe la sincérité du locuteur, ce « je » est peut-être plus masqué que derrière une fic-

tion affichée comme telle. Pour cette raison, je n'ai pas eu, avec ce film, le sentiment d'être dans un autre territoire, même si force m'a été de constater que les spectateurs ne l'entendaient pas ainsi. Cela prouve surtout l'efficacité du dispositif. Pour le reste, JE est toujours un autre, tandis que TU reste indéchiffrable.

**Peut-on dire qu'avec Voyage autour de ma chambre vous êtes venu à bout de tous les alibis moraux qui servent souvent à justifier le cinéma et particulièrement le cinéma documentaire qui se doit traditionnellement de sortir de la bibliothèque et de rendre compte du vaste monde ?**

*Voyage autour de ma chambre* ne lutte pas vraiment contre le documentaire, le film de voyage ou d'investigation. Il interroge leur légitimité et leurs illusions mais ne propose finalement qu'une alternative assez paresseuse, régressive, ensommeillée. Un spectateur m'a déclaré après une projection : « Si vous êtes si bien dans votre chambre, pourquoi vous n'y restez pas ? » Cette mauvaise humeur me plaît car elle est symétrique à celle qui a fait naître le film. Je me souviens que mon frère Quentin dessinait, enfant, des bandes dessinées qui commençaient, dès la première case, par un personnage se couchant dans son lit en déclarant : « Enfin, mon lit ! » C'est assez à mon goût, au moment où l'on m'invite à découvrir le monde et à vivre des aventures. Nous avons dû avoir des ancêtres lémuriens.

**Petite anatomie de l'image évoque-t-il dans le sens de la question précédente ce qui reste une fois abattu Don Quichotte ? La pure gourmandise des formes ? La pure fascination ?**

Le chemin vers l'abstraction n'a de sens qu'à la condition qu'il continue à nous parler de l'homme, de ses passions, de ses peurs, de ses rêves, de sa solitude. Un pur jeu formel ne m'intéresserait pas, s'il n'était pas porteur d'émotions, à défaut d'être interprété comme une nouvelle lecture mystérieuse du réel. Au delà du plaisir qu'on peut tirer de la fragmentation des parties du corps – dans *Petite anatomie de l'image* –, puis de sa reconstruction selon des arcanes improbables, j'ai l'espoir que certains spectateurs y devineront un propos, une méditation mélancolique à la fois sur la richesse

étonnante des formes vivantes et sur le mystère de leurs métamorphoses.

**Vous semble-t-il encore possible de mettre en danger le spectateur sur le plan moral, dans un monde où le cynisme semble se surpasser ?**

Je n'ai pas le sentiment que le monde soit particulièrement cynique. Les valeurs se déplacent mais chacun reste le plus souvent arc-bouté sur ses principes, ses automatismes, ses croyances qu'il prend pour des vérités. Les arts en général, le cinéma en particulier, peuvent servir à troubler les certitudes. C'est une mise en danger constructive, marquant un goût réel pour la vie. « Pour avoir les idées propres, écrivait Picabia, il suffit d'en changer comme de chemise. » Proposition dangereuse. Mais assez libératoire en même temps. Au fond, il s'agit d'expérimenter cette folie : « Et si j'étais l'autre, qu'est ce que je penserais ? »

Propos recueillis par  
**Géraldine Cierzniewski  
et Patrick Talierno.**

# **VOYAGE AUTOUR DE MA CHAMBRE**

**OLIVIER SMOLDERS**

**(27' - 2008)**

Prenant pour cadre sa chambre, un cinéaste évoque les voyages et territoires, tantôt réels, tantôt fictifs, qui ont marqué ou pas son existence. Constitué de nombreuses images récoltées au fil du temps, ce film traite, entre autres, de la problématique de la temporalité et de la thématique du voyage.

# **PETITE ANATOMIE DE L'IMAGE**

**OLIVIER SMOLDERS**

**(22' - 2009)**

Dans ce court métrage, le cinéaste propose notamment une mise en abyme sur la question de la nudité à travers la captation de corps nus en cire visibles au Musée des cires anatomiques de Florence.

# MORT À VIGNOLE OU L'IMAGE ABSENTE

Parce qu'il a rendez-vous avec l'universel par les grandes étapes qui jalonnent aussi le film de famille: naissance et amour, mais aussi avec celles qu'on ne représente généralement pas dans ce cadre, le documentaire de l'intime se fait souvent film de deuil. Filmer la mort, c'est bien souvent tourner autour d'une image sacrilège et prendre le risque de précipiter la disparition qu'on voudrait empêcher. Chris Marker en veut pour exemples, évoqués dans *Level Five* (1996), les opérateurs qui filmèrent la chute d'un homme-chauve-souris du haut de la tour Eiffel et le sacrifice d'une femme sur l'île d'Okinawa, morts qui n'auraient peut-être pas eu lieu si elles n'avaient dû jusqu'au bout suivre la pente de leur mise en spectacle. La fonction d'embaumeur se trouve ainsi à la racine ethnographique du documentaire, qui donne d'emblée au cinéma la mission de montrer le monde d'avant le monde industriel et le destin de le voir disparaître au fur et à mesure qu'il le dévoile.

C'est dans le même paysage vénitien et le même noir et blanc silencieux où Guy Debord filma *In girum nocte et consumimur igni* (1978)<sup>1</sup>, qu'Olivier Smolders est allé filmer *Mort à Vignole* sorti en 1998. La ville de Mort à Venise bien sûr, la ville en sursis, baignant dans la métaphore du temps qui passe. Mais Smolders, au contraire de Debord, n'en cache rien. C'est un voyage touristique en famille, filmé en super 8 ou 16 mm noir et blanc, comme autrefois. Et l'autrefois s'ouvre et nous y tombons comme on sombre dans le ruissellement d'un carton de vieilles photographies où la curiosité pour les joies anciennes prend peu à peu le goût amer du perdu et du dérisoire. L'ambiguïté de ces traces, la fascination mélancolique qu'elles suscitent en nous, calmement interrogées par le cinéaste, pourraient s'enliser dans la pose métalangagière. Mais, précisément la qualité de *Mort à Vignole* et de tout documentaire de l'intime qui se respecte tient à l'équilibre entre le don de soi et la

pudeur qui fait d'un témoignage un objet intéressant pour les autres. Le film d'Olivier Smolders a, de ce point de vue, d'autant plus de force qu'il chemine lentement mais sûrement vers une image absente. Celle d'un enfant mort-né qu'il évoque en voix-off, à la limite, infranchissable, de son propos.

L'habitude de représenter les enfants morts à la naissance, le plus souvent sous forme d'anges pris dans des nuages intermédiaires (les limbes), était usuel du temps de la peinture comme art ménager des sociétés catholiques. La chute statistique de la mort infantile en Europe, le réalisme photographique, la vocation funeste du cinéma ont déserté cet espace de deuil. La mort, repoussée par le halo surexposé de la science laissant les cadavres dans l'ombre; les défunts ne lèguent en général plus de masques mortuaires ou de photos de leur dépouille. De l'être qui n'a pas survécu à sa mise au monde, ne pourrait donc éventuellement demeurer qu'une photo, un bout de film représentant son cadavre, fait par un proche. Le père et le cinéaste qui parle dans *Mort à Vignole* s'y est refusé un jour et se demande pourquoi. Pourquoi le film de famille enregistre toutes les cérémonies, sauf les enterrements? Pourquoi le corps du mort qu'ensevelit en priorité la mémoire n'est précisément pas celui qu'on filme?

Les images silencieuses de cadavres repêchés dans le formol, filmés dans une morgue, sont une forme de réponse. Avons-nous vraiment besoin de voir ça? Même propre, même embaumée, la mort n'est-elle pas toujours, sauf à passer par le feu, au bout du compte, cette faillite sidérante de la chair aimée?

Lorsque, ce point limite atteint par le film, le spectateur fait demi-tour encore plein d'effroi pour retourner au charme des images familiales d'autrefois et d'aujourd'hui, le deuil est fait. La capacité d'embaumement du cinéma a sa limite qui est, peut-être aussi la limite du documentaire de l'intime, s'il est vrai qu'un film qu'on fait non seulement à partir de soi mais à propos de soi doit avoir pour possibilité plus ou moins consciente de délivrer de quelque chose. L'image absente et finalement si peu admissible de cet enfant marque cette frontière où la fiction devient absolument nécessaire. On sait par exemple que, pour Kristof Kieslowski, cette nécessité, comme il l'a plusieurs

1. *Se placer hors du champ d'un art pour en dénoncer la fonction vampirique comme le fit Debord cinéaste ne condamne pas, comme on peut le constater aujourd'hui, à ne pas pouvoir le réintégrer plus tard lorsque ce qui n'était pas du cinéma le devient au plus haut point de reconnaissance. La mise en discours (bien française) de la prétention à être irréductiblement en dehors court toujours le risque de survivre à cette intégration et de peser à terme un peu lourd dans les gondoles vénitienes. Néanmoins, si Debord cinéaste atteint un peu de poésie, c'est bien avec ce film-ci.*

fois dit au cours d'interviews, s'est précisément révélée lorsqu'il a pris conscience en filmant *Premier amour* (1974) qu'il ne pouvait explorer plus avant l'intimité de ses personnages. En tant que documentariste militant, il avait fait de l'émergence de l'intimité un combat de plus en plus précis contre le totalitarisme soviétique. Cette recherche sur la solitude ne pouvait être poursuivie que par le moyen de la fiction.

*Mort à Vignole* est peut-être un film de deuil et un film terminal en ce qu'il déroule les filiations d'un individu jusqu'aux images d'une famille élargie et représente comme un dernier adieu à une structure sociale qui, en Europe, règle de moins en moins la succession d'individus aujourd'hui le plus souvent rendus, pour le meilleur et pour le pire, à la seule relation filiale et amoureuse. Il semble enfin que l'on puisse difficilement aller plus loin dans le registre du documentaire de l'intime, ne serait-ce que parce que la possibilité de faire reposer tout un film sur une image absente est désormais de moins en moins admissible. Ce qui advient peut-être maintenant, c'est à la

fois le rétrécissement du visible et le blocage de l'imaginaire collectif, rendu de plus en plus conformiste par la communication. Si le documentaire de l'intime est intrinséquement lié à la mort en tant qu'il prolonge le film familial là où il ne va pas, il ne peut subsister dans un monde désacralisé, où l'image ne jouirait plus d'aucun privilège dans le flux des marchandises. Comme il était peut-être le noyau dur de ce qu'on a pu appeler documentaire d'auteur, il emporte avec lui toute une manière de faire des films qui pourrait à terme devenir quelque peu anachronique.

**PATRICK TALIERCIO**



« Voyage autour de ma chambre », Olivier Smolders

# Boris Lehman, pourquoi filmez-vous?

Pourquoi je fais du cinéma ?

Je n'en sais trop rien, mais je pourrais peut-être essayer de raconter comment j'y suis arrivé. Mon père voulait que je sois médecin, mais je n'ai jamais pu supporter la vue du sang.

À l'école, d'avoir été obligé d'assister à la dissection d'une grenouille au cours de biologie, je suis devenu malade. Et lorsqu'un jour, j'ai vu de près une circoncision, je suis tombé dans les pommes. Peut-être m'étais-je déjà réfugié inconsciemment dans mes rêves. Quand j'ai commencé à jouer du piano, dès l'âge de cinq ans, ce fut une corvée. Ce n'est que plus tard que je me suis vraiment intéressé à la musique. Dessiner m'est venu à dix-sept ans, lorsque je travaillais avec mon père, dans les odeurs puantes des peaux de fourrure. Je n'aimais pas beaucoup lire. Comme Alice, je trouvais qu'il n'y avait pas assez d'images, et je ne me souviens pas qu'on m'ait jamais raconté des histoires avant de m'endormir. J'étais un enfant modèle, soumis et obéissant, mais révolté. Poil de Carotte était mon ami. Quand plus tard, j'ai commencé à sortir et rentrer tard, j'enlevais toujours mes chaussures pour ne pas faire de bruit – la chambre où je dormais, avec un de mes frères, était contiguë à celle de mes parents – et j'écrivais mes pensées dans un cahier à l'aide d'une lampe de poche, en me mettant à plat ventre sur mon lit. Je filme parce que je suis un voyeur. Parce que je vois ce que les autres ne voient pas. Parce que je passe là où personne ne passe. Parce que je veux montrer ce que je ne peux pas voir. Contre le réel difficile à atteindre, je me construis des espaces imaginaires.

Je filme pour répondre aux questions. Je filme pour oser, pour produire, pour provoquer, pour faire l'enfant que je ne fais pas. Faire du cinéma, comme le Pick-pocket de Bresson, pour arriver jusqu'à l'être aimé.

Filmer pour aimer et être aimé parce que la caméra vient se mettre entre l'autre et moi et qu'elle protège aussi bien l'un que l'autre, qu'elle désinhibe, qu'elle permet les audaces et les insultes, les tendresses

et les déclarations d'amour, parce qu'elle révèle l'invisible, le caché et l'enfoui, qu'elle permet tout, de rêver à haute voix, de rendre possible l'impossible.

Pourquoi je fais des films ?

Aujourd'hui je ne peux plus faire autrement mais ce n'est pas une drogue, c'est mon oxygène, ça me permet d'être moi, d'exister, oui, le cinéma est une thérapie. Ce n'est pas en vain que j'ai travaillé dix-sept ans dans un centre de santé mentale, animant un atelier de cinéma avec des malades mentaux.

Pourquoi je filme ?

1. Exorciser.
2. Mémoriser.
3. Me voir en regardant les autres.
4. Avoir une relation (un lien) au monde.
5. Être moi-même, exister, devenir quelqu'un, on n'est jamais sûr de l'être. On m'a dit bien souvent: «Boris, tu ne sais pas ce que tu veux.»

Je n'ai jamais eu aucun message à délivrer. Aucun discours à dire. Le cinéma pour moi n'a jamais été une question de sujet ni même de forme. (Les questions que se posent la plupart des cinéastes: Qu'est-ce que je vais bien filmer? Quel scénario, quelle histoire, quel livre, etc.? Et puis comment?)

Pour moi c'est simple, c'est une question de vie et de mort. Une façon de voir, une façon de vivre.

Filmer, vivre, filmer.

Je me suis d'ailleurs empêtré là-dedans au point que dans Babel je n'arrive plus à séparer mon film de ma vie. L'un est l'autre. Le cinéma est zen.

Pourquoi je filme ?

Cette question je ne me la suis jamais posée pour moi-même, alors que je me la pose continuellement pour les autres. Parce que pour moi la réponse est évidente. Je fais du cinéma. Je le fais parce que je le fais. Je le fais parce que je le suis. Et pourtant chaque fois que je vois le film d'un autre, je me demande: Pourquoi il fait du cinéma celui-là ?

Il y a un million de raisons d'en faire.

Bonnes ou mauvaises, peu importe. Il y a les cinéastes du dimanche et il y a les cinéastes de la semaine. Il y a les officiels et les marginaux, les grands et les petits,

les vrais et les faux, tous font des films, certains en vivent.

Dans quelle catégorie se mettre ?

Pour ma part, je suis cinéaste à plein temps, à 100 %.

Sans sécurité sociale et sans chômage. Sans droit d'auteur. Ni professeur ni fonctionnaire ni animateur ni journaliste ni photographe ni secrétaire, bien que je fasse souvent tout le travail de ceux-là. Je filme tout le temps et ça me prend beaucoup de temps, tout mon temps.

Même sans caméra je filme. Pas de répit pour un artiste. J'erre dans le cinéma comme un autiste, je tourne, tourne autour de moi-même jusqu'à ce que quelqu'un remarque mon trajet fou.

Sans cinéma, je mourrais, je deviendrais fou.

**Boris Lehman**

Ce texte est une réponse à la question «Pourquoi filmez-vous?» posée pour un numéro hors-série du journal Libération en mai 1987.

700 cinéastes du monde entier y ont répondu, deux Belges seulement: Chantal Akerman et Boris Lehman.



« Mes sept lieux », Boris Lehman  
Photo de Laurent d'Ursel

# FESTIVALS ET RENCONTRES

# RETOUR DU FID DE MARSEILLE

## LA FAIBLESSE CONSENSUELLE DU PRÉSENT

Critiquer un festival c'est donner son avis tout à la fois sur des films et sur le choix de les programmer ensemble dans un paysage donné. On ne peut le faire sans rappeler préalablement que les deux relèvent d'un courage d'autant plus méritoire que solidaire. Après douze ans d'existence, le FID Marseille a choisi de ne plus associer son ancien acronyme à un genre en perte de vitesse (n'entendez plus «Festival International du Documentaire» mais «Festival International De cinéma»). Tout en prétendant à une programmation exigeante, fondée sur des positions critiques affirmées (en finir avec le compassionnel judéo-chrétien fut par exemple le slogan proclamé en 2010), il affine d'année en année un subtil compromis entre fictions plus au moins hors circuit, documentaires conceptuels et chichiteux et cinéma engagé à l'état patrimonial. Sorti du lit du documentaire d'auteur où avait fini par s'embourber le festival *Vue sur les docs* (1990-1999) qui en constitue la préhistoire, le FID se cramponne aujourd'hui à quelques réalisateurs-trices fidélisé-e-s dont les films tombent chaque année fort à propos pour le meilleur ou pour le pire. Il compense en outre la morosité de la production européenne en allant piocher au plus loin un banal que la distance transfigure parfois. Après les premières années très axées sur l'expérimental et le film artiste, il a probablement fallu peu à peu ménager les institutions locales subsidiantes et un public un peu lassé de ne pas comprendre. Certes, la contribution du FID à l'opération de marketing urbain «*Marseille-Provence 2013 capitale européenne de la culture*»

consiste à disposer la sélection de cette édition autour de la rétrospective intégrale des œuvres filmées d'un Pier Paolo Pasolini qui ne portait pas spécialement la culture bourgeoise en son cœur. Mais c'est sous un intitulé («la force scandaleuse du passé») qui prête d'emblée aux interprétations les plus consensuelles, le passé n'étant jamais loin du patrimoine. Significativement, dans le hall du théâtre de *La Criée* où se déroule le gros du festival, on ne vend de Pier Paolo que ses textes littéraires. Les *Ecrits Corsaires* ou les *Lettres Luthériennes* sont nous dit-on, le premier jour du festival, en rupture de stock. Et le sont restés pour le reste de ces six jours de projection. Il ne s'agirait pas de pousser le scandale trop loin tout de même.

### ENQUÊTE PASOLINIENNE

Le choix de l'exhaustivité peut certes être interprété comme un non choix s'agissant d'un auteur aussi multiple et obsessionnel que Pasolini. Il aura néanmoins permis de découvrir quelques perles rares dont *12 décembre* qui est une co-réalisation signée en 1972 par Pasolini et un animateur du mouvement *Lotta continua* (1969-1976) du nom de Giovanni Bonfanti, traitant de l'attentat de la Piazza Fontana de Milan (12 décembre 1969) qui inaugure la période des années de plomb en Italie. Ce film est d'autant plus instructif que les parties réalisées par Pasolini s'en détachent assez clairement de

celles réalisées par Bonfanti. Tandis qu'en bon militant communiste, l'un compose une forme très italienne de dossier<sup>1</sup> constitué essentiellement de témoignages de témoins assis face caméra ; Pasolini, fidèle à la manière déjà expérimentée pour *Comizi d'amore* (1965), part donner la parole à l'homme et à la femme de la rue. Ce qui lui permet de dresser au-delà des faits particuliers un diagnostic plus général sur les raisons de l'agressivité de la bourgeoisie italienne contre la gauche prolétarienne via des pratiques fascistes résurgentes. Le rôle de chien de garde de l'extrême droite italienne dans le contexte de migration interne de la main d'œuvre du sud vers les industries du nord n'a malheureusement rien perdu de son intérêt dans l'Europe d'aujourd'hui. Paradoxalement, la partie pasolinienne qui semble délaisser une certaine efficacité militante en ne retranchant rien des contradictions de la parole spontanée et en préférant la mise en scène des corps à l'enregistrement du discours, demeure donc la plus convaincante. Et force est de constater que le caractère engagé d'une telle œuvre a pu décourager à tort le regard critique jusque à ce qu'un tel film puisse faire figure de

1. Francesco Rosi avait déjà donné à cette façon de présenter toutes les pièces d'une affaire ses lettres de noblesse dans des fictions telles que *Salvatore Giuliano* (1961) ou *Main basse sur la ville* (1963). Et l'on retrouve une permanence de ce genre dans *L'affaire Sofri* de Jean-Louis Comolli en 2001 ou *Carlo Giuliani, ragazzo* de Francesca Comencini en 2002. Il y a là une matrice narrative de la gauche italienne qui est probablement le signe du peu de prise qu'elle a sur un pouvoir exécutif gangrené. Le procès est alors instruit comme le dernier recours des bafoués.

valeur consacrée. La nudité n'était visible dans la peinture pompier du XIX<sup>ème</sup> que sous des prétextes mythologiques. Il en va de même semble-t-il du politique aujourd'hui, qui doit s'orner de tout un appareillage conceptuel et contourné pour justifier sa présence dans des festivals officiels ou accepter de mourir au présent pour être un jour visible à l'état de fossile<sup>2</sup>.

## LE POLITIQUE SOUS EMBALLAGE

*La question rom* par exemple -puisque'il faut bien en revenir à cette formulation dans la France d'aujourd'hui- a été abordée trois fois dans la sélection du FID 2013. *Les suppliantes* de Amélie Derlon Cordina (2013) est une adaptation de passages de la pièce du même nom d'Eschyle avec un acteur de théâtre en costume d'époque dans le rôle très bavard du roi Pélasge et six ou sept femmes rom dans le rôle laconique et figuratif des Danaïdes. L'exercice de l'anachronisme consistant à mettre en résonance le thème du rejet xénophobe évoqué dans la pièce originale avec l'actualité de la mise au ban européen des Rom est fait avec beaucoup de bonne volonté mais échoue. On a visiblement cédé à la tentation de prendre au sérieux la reconstitution et de *faire beau*, au point que, de ce lourd dispositif de mise en scène, n'émerge qu'une présence entravée des figures du présent. L'anachronisme tel que le pratiquait Pasolini, dans *L'Évangile selon Saint-Matthieu* (1964) par exemple, met le passé au service du présent et non l'inverse. Dans *Notre tempo* de Lorena Zilleruelo (2013), l'emballage est moins opaque mais guère moins instrumentalisant. Dans un improbable bord de rivière (improbable à force d'éclairage nocturne et de son non synchro), deux enfants roms dorment et jouent et se racontent en off. Le court-métrage se veut chapitré par des termes spontanément proposés par les acteurs. Malheureusement ce qui fonctionnerait peut-être dans une conversation ou un dispositif de son direct évoquant plutôt une rencontre que ce monologue d'une certaine froideur ; s'épuise assez vite dans des cadres lâches et frontaux du corps de ses enfants que l'on dirige de loin en train de danser et de claquer des doigts. S'effacer entière-

2. Cette comparaison lumineuse n'est pas de moi. Je l'emprunte à l'artiste Bendy Glu qui l'a probablement bricolée sur les bancs du Collège de France durant le séminaire Bourdieu sur Manet en l'an 2000.

ment face aux personnes qu'on filme ne revient pas toujours à leur donner la meilleure place. Le regard fasciné sur de jeunes corps muets a d'ailleurs traversé ce festival comme un mauvais présage sur le devenir d'un cinéma européen de vieux vampires. Le comble a peut-être été atteint avec *L'arrêt* de Gethan & Myles (2012) qui a le mérite de concentrer en quinze minutes fort ennuyeuses tout ce qui est détestable dans le documentaire tendance: formalisme para-publicitaire, fétichisme des corps auxquels une bande son paresseuse coupe la parole et un montage très vite lassant gèlent les mouvements. De jeunes marseillais des quartiers nord réduits au détail, au silence et à l'immobilité alors qu'ils sont en train de jouer à se jeter des rochers qui surplombent la mer... y aurait-il là quelque métaphore de la tendance à piquer comme des papillons, les restes de vie populaire d'une ville sacrée capitale le temps d'un endettement? Non, il s'agit seulement d'une réflexion abstraite et formaliste sur le temps, menée en atelier sur le vivier des personnes à encadrer par du socio-culturel dans les derniers bastions populaires d'une ville aux riantes périphéries.

## LE FOUND FOOTAGE ENCADRÉ

*Le pendule de Costel* de Pilar Arcila (2013) est donc le troisième des films faits sur, autour et avec des Roms et de loin celui qui s'en sort le moins mal. Costel est un jeune Rom de Roumanie qui manie fort bien la caméra pour montrer le quotidien d'un certain nombre de ses semblables, transhumant entre un petit village de Roumanie où il fait bon vivre mais avec rien et Marseille ou Lausanne où la possibilité de gagner un peu se paye au prix fort de l'exclusion. Les images vidéo que Costel a réalisées et finalement confiées à l'unique signataire du film en constituent la matière principale et la plus intéressante en ce qu'elles pourfendent avec fraîcheur un certain nombre d'idées reçues. Mais, dès lors, on est tenté de se demander à quoi servent par ailleurs les passages filmés en super 8 mm noir et blanc non synchro qui ouvrent et ponctuent le film dans le style déjà beaucoup imité de Sylvain George. On pourrait répondre un peu méchamment qu'ils donnent à peu de frais à la réalisatrice de quoi récolter les plus-values symboliques des



rushs de quelqu'un d'autre tout en rappelant l'écart qui sépare l'amateur du professionnel. L'intention, si telle elle avait été, ne serait guère judicieuse puisque la comparaison est tout à l'avantage du premier. En général, plusieurs films ont confirmé cette année une tendance à ce qu'on pourrait appeler le *found footage encadré* consistant à faire d'une matière filmée pour être diffusée à l'état brut (en famille ou sur Internet) la matière retravaillée d'un montage mixte avec des prises de vues faites dans le seul but du produit fini. Or, de même qu'il est difficile de mettre le passé au service du présent sans céder à la tentation de la belle forme, il n'est pas simple de neutraliser les effets de hiérarchie induit par le montage. Si nous parlons de *found footage encadré*, c'est que dans ce cas de figure, le réalisateur ou la réalisatrice



devient réellement le *cadre* au sens entrepreneurial, du travail de confection mais aussi de conception des opérateurs spontanés. Combien de films d'atelier ne se sont pas transformés en ce sens en purs et simples dispositifs d'exploitation, reversant au final la qualification d'auteurs aux seuls maîtres d'œuvre? Pour en revenir au *Pendule de Costel*, si le film n'est pas co-signé, il porte néanmoins, en son titre même, le nom de celui qui en est devenu à la fois le héros et l'opérateur principal. Le problème se trouve donc plutôt dans les effets (noir et blanc, pellicule...) qui marquent la signature de la réalisatrice à l'endroit où l'on aurait plutôt attendu qu'elle s'efface devant la pertinence de celui qui filme ce qu'il vit. Mais il faut également bien considérer qu'un véritable filtre empêchait a priori les images de Costel

(et tant d'autres) de pénétrer le cadre du FID sans l'alibis formaliste que leur procurent les images apprêtées de Pilar Arcila. En ce sens, ce qu'on appelle «*effets*» tient ici un rôle de clé ou de locomotive. Ils peuvent être la conséquence d'une nécessité liée au sujet (Alain Resnais choisissant la couleur pour certaines parties de *Nuit & Brouillard* par exemple) ou la conséquence d'une adaptation des artistes au champ très hiérarchisé de leur pratique. Ils constituent des signes de reconnaissance de la caste qui unie les producteurs et les récepteurs culturels au dessus de la mêlée. Si le documentaire contemporain devient passablement chichiteux et croule sous les effets, c'est donc aussi qu'il enregistre la perte en légitimité des cadres que sont les réalisateurs qui doivent surenchérir dans les preuves de bon goût,

c'est-à-dire du goût dominant, lors même qu'ils sont sensés témoigner du monde des dominés et quitte à présenter la chose comme une forme d'anoblissement des démunis.

## FILMS MILITANTS VALIDÉS PAR LA DISTANCE OU LA VALEUR AUTEUR

La tendance au found footage documentaire est donc à double tranchant. Bonne nouvelle pour les dominés à qui l'on reconnaît une capacité de production d'images et de sons sur leur propre vie. Mauvaise nouvelle en ce que cette extraction de valeur

n'échappe pas au régime général de l'exploitation capitaliste. Le montage occupe en l'occurrence la même fonction que la transformation au nord des matières premières pillées au sud. C'est donc avec un certain plaisir qu'on a vu *From gulf to gulf to gulf* de Shaina Anand et Ashok Sukumaran (2013) démontrer du cœur de l'Inde prolétarienne et d'un collectif d'artistes et de media activistes de Bombay que le processus pourrait tout à fait s'inverser et inspirer des modes de production participatifs où les concepteurs se mettraient réellement au service des travailleurs. Le collectif *CAMP*<sup>3</sup> regroupe toutes sortes de pratiques avec une philosophie joyeusement libertaire. C'est ainsi qu'une combinaison de termes est proposée sur le site du collectif pour interpréter à sa guise les quatre lettres de cet acronyme. Les réalisateurs et trices qui en sont issues, sont parti-e-s d'une observation comme on ne pouvait en faire que dans le monde globalisé de 2009: des bateaux en bois construits en Inde dans le golfe de Kutch embarquaient à Sharjah et à Dubai des denrées de première nécessité pour les vendre en Somalie, décrivant un trafic à la fois chargé de tout un historique régional et marqué par une précarité bien significative des temps courants. Après un long travail d'enquête et de mise en forme de photos et de sons pris dans les transmissions FM des bateaux, Shaina Anand et Ashok Sukumaran se sont intéressé-e-s aux images prises à bord par les marins sur leurs téléphones portables. Images éphémères, destinées à de simples échanges de souvenirs mais comportant déjà une sorte de montage vertical puisque toujours associées à des morceaux de musique. Les deux réalisateurs et trices confièrent ensuite pendant deux ans des caméras vidéos à l'équipage de deux bateaux, sur lesquels ils n'embarquèrent eux-mêmes jamais, se contentant de venir filmer dans les divers ports d'escale. Le partage des tâches et de la matière qui composent finalement le film est donc tout à la fois équilibré et justifié par le sujet même. Dans le mouvement de la traversée: les images des marins qui rendent, pour les connaître parfaitement, le quotidien et l'extraordinaire de la navigation. Ces images sont ponctuées par ces courts clips musicaux pré-montés sur des téléphones portables et conservés dans leur intégrité. Puis les escales sont filmées sans esbroufes sur pied avec la fixité qui fait aussi le confort du plancher

3. <http://computer.org/index.php>

des vaches. D'une matière qu'on pourrait trouver ingrate car relativement pauvre en événements, se dégage peu à peu une poésie inédite et captivante qui ne laisse d'ailleurs aucun doute sur la relation de confiance nouée entre les marins et les futurs monteurs, parfois interpellés par les opérateurs au cours de la prise de vue. *From gulf to gulf to gulf* a donc pleinement mérité de figurer au palmarès du FID de cette année. Il présente une réalité lointaine mais débarrassée des filtres de l'exotisme et de la traduction de classe qui l'emballent ordinairement. On se prend à rêver de festivals en Inde qui puissent présenter à la curiosité du public des travaux d'une telle qualité sur le travail des manœuvres maliens de Bouygues par exemple. Mais il faut croire que la structure en castes de la société française empêche pour le moment que de tels films soient réalisés et a fortiori regardés. Autre film récompensé à juste titre par le jury du FID, *Holy field holy war* de Lech Kowalski (2013) est une enquête de type pasolinien au moins dans la forme de sa narration. Au centre d'un champ: un puits d'extraction qu'il n'est permis de filmer qu'à la condition de ne pas dire où il se trouve. Nous sommes en Pologne, «quelque part» donc. Le film va consister à tourner autour de ce point d'impact (un puits d'extraction de gaz de schiste en fait) pour montrer tout à la fois la détérioration du rapport à leur environnement immédiat des paysans convaincus par les vendeurs de pesticides et les épandeurs de lisier porcin, que leur réaction à l'arrivée de ce nouveau coup de force. De la prospection provoquant des effondrements de terrain et des fissures dans les habitations, au percement du premier puits, en passant par la réunion «de concertation» où se révèle que rien n'a été fait dans les règles; la violence de l'extraction est donc parfaitement rendue. La séquence de confrontation entre un envoyé de la société étasunienne, venu présenter des diagrammes et des normes absolument illusoire à des paysans déjà instruits par la dévastation de leurs champs, est très belle en ce qu'elle met aussi en scène la complicité prétendument impuissante des pouvoirs publics. Kowalski a déjà réalisé une douzaine de films depuis *The boot factory* (2000) que les spectateurs bruxellois auront pu voir au Nova lors de la programmation *Punk's not deaf* il y a près d'un an. C'est donc un auteur reconnu auquel il semble maintenant autorisé d'aborder frontalement un sujet explicitement politique et militant sans avoir à s'embarrasser de tout

un appareil conceptuel ou d'effets superflus donnant au critique matière à bavardage. Poser la question de savoir pourquoi de tels films ne sont pas plus nombreux dans la programmation du FID, c'est y répondre, tout en mesurant bien qu'un tel constat met aussi bien en cause les préventions d'un festival contre certaines formes que la difficulté de les trouver réellement réunies dans la production actuelle.

## ZOMBISME POLITIQUE ET SAINT- SULPICIANISME

*Instructions pour une prise d'armes* de Laurent Krief (2013) confirme cette tendance déjà notée à l'exploitation des corps jeunes observés en entomologiste. Il s'agit ici de trois adolescents torsés nus, musclés et noirs de peau, traversant d'un pas décidé les barrières qui enclosent une coulée verte parisienne. Ils y pénètrent pour se retrouver pris comme des insectes dans des rais de lumière poussiéreux où les dirige visiblement le réalisateur. Là encore, le son non synchro contribue à réduire ces apparitions à leur seule forme sculpturale. On pense au clip réalisé par Romain Costa-Gavras pour le groupe *Justice* en 2008. Même fascination pour de jeunes figures prolétariennes suivies dans leur cheminement urbain... le ridicule en plus. Car c'est bien cette fois-ci la musique de... Richard Wagner (1813-1883) qui domine ces corps magnifiés. Le fait est trop énorme pour ne pas contenir quelque part sans doute une dimension critique... Mais où? Qu'est-ce que le titre d'un texte d'Auguste Blanqui vient d'ailleurs décidément faire là? A ces premiers détournements confinant au contre-sens, suivra un passage d'*Une saison en enfer* de Rimbaud, dont le terme «nègre» a manifestement été pris en son sens le plus littéral. Nos héros wagnériens devenus sauvageons de banlieue, fuyant ou traversant leur école en tout sens en reprenant les mots de Rimbaud, finiront avachis à écouter docilement la lecture d'un texte du philosophe néo-stalinien Alain Badiou. Entre temps, un long travelling voituré tourné au Liban servira de support paresseux à de très vagues réflexions sur le soulèvement syrien. La position ambivalente de l'homme qui les énonce, pris entre la condamnation du régime El-Assad et la crainte de la déflagration régionale d'un conflit où interviendrait réellement

l'occident, n'empêchera pas le film de finir à nouveau sur Wagner baignant les corps d'adolescents de peau noire, blanche et jaune, toujours torsés nus, dans des portraits au ralenti évoquant vaguement une publicité pour *Benetton* revue par un communicant quelque peu passéiste. On pense à Syberberg, à ce cinéma d'une immense nostalgie pour les totalitarismes qui ne semble avoir ici pour seul alibi que le jeu-nisme du soulèvement qui vient. Mais l'énonciation d'un discours critique sous forme de symptôme, la fameuse contorsion du médecin malade qui dénonce le fascisme dans une esthétique fasciste, ne sauverait pas encore ce type de films de la complaisance au beau, au joli qui fait si souvent le mauvais cinéma. En regard, la programmation de *Celestial Wives of the meadow mari* de Alexey Fedorchenko (2012) en ouverture de ce festival « pasolinien » sonnait déjà comme un contre-sens assez navrant sur le caractère mystique de l'œuvre du cinéaste italien. Portrait d'un coin reculé de Russie où la superstition régit encore dans un archaïsme troublant les nombreuses relations sexuelles. Certes. Mais que d'effets pour le montrer ! si loin de la sobriété rossellinienne et pasolinienne s'agissant des manifestations du sacré. Combien *Los ultimos cristeros* de Matias Meyer (2012) nous emmène lui aussi, dans son style pesamment inspiré du western, loin de l'anti saint-sulpicianisme de *La Ricotta* (1963).

## A BORD D'UNE UTOPIE PORTATIVE DANS UN MOYEN-ORIENT AU BORD DU GOUFFRE

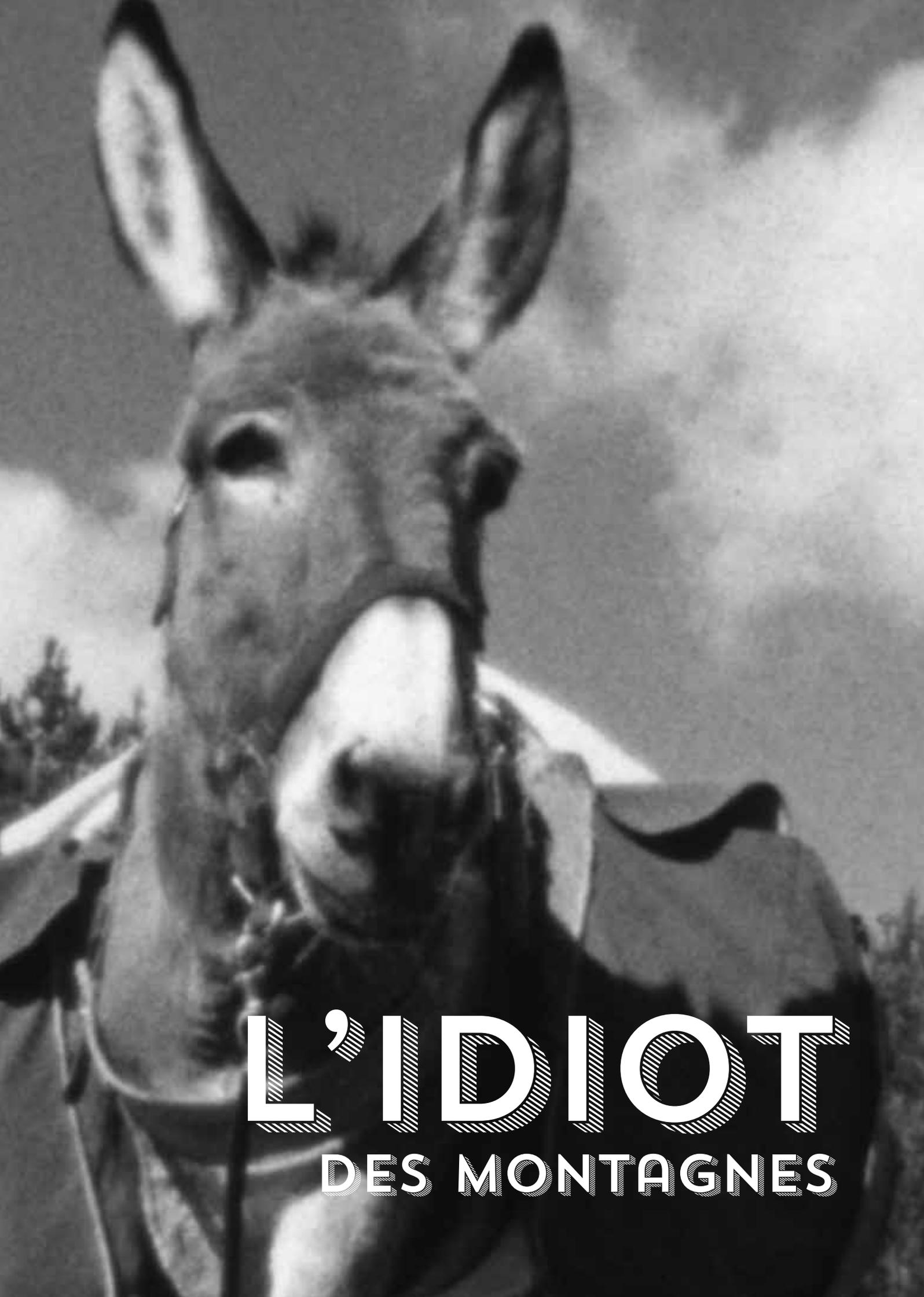
Autre point de fixation bien légitime de l'attention des cinéastes, cette année, le Moyen-Orient sert de cadre à de nombreux films de la sélection dont nous ne citerons que trois exemples. *Ramallah* de Flavie Pinatel (2013) est un propos très instructif sur la ville colonisée par l'argent. Entourée de camps misérables gérés par l'ONU, Ramallah croule sous les projets immobiliers et vit une effervescence qui laisse croire à la prospérité de ses habitants. Occasion de rappeler que le conflit d'Israël-Palestine ne confronte pas des identités ou des croyances mais bien des classes sociales. Malheureusement, le film de Flavie Pinatel est un peu court et se contente d'opposer au discours d'au-

to-promotion municipal une collecte d'images souvent belle mais un tout petit peu trop sommaire. Il manque précisément l'art de l'enquête pasolinienne que nous évoquions plus haut et que caractérise tout à la fois le temps passé, la proximité, le corps à corps dont on a manifestement pas voulu, ou pas pu, prendre souvent le risque ici. *Traversée* de Valérie Jouve (2012) est ce qu'on aura pu trouver de plus paresseux dans ce festival. Travelling voituré à travers les routes de la Palestine ponctué d'images gelées sans grand intérêt, le diaporama est vaguement justifié par la présence de la fille de la réalisatrice et d'un marionnettiste au volant, jouant une esquisse de fiction dont on peine à déceler la symbolique. Le plus probable est que cette riche esquisse (tout est filmé en pellicule), vite faite selon l'aveu de la réalisatrice, l'a été précisément pour pouvoir être projetée au FID dont elle risque de ne pas beaucoup sortir. La dernière œuvre d'Avi Mograbi s'appelle *Dans un jardin je suis entré* (2013) et décevra peut-être un peu les adeptes de ses précédents films un rien plus combatifs. Il semble que le réalisateur mesure cette fois-ci la distance parcourue et considère aussi combien le conflit Palestine-Israël est chaque jour un peu plus englouti dans la recomposition régionale en cours. Ce qui semble à jamais perdu, c'est par exemple la possibilité d'être à la fois juif et arabe comme l'étaient peut-être de (pas si) lointains aïeux du Liban, tout à la fois appelés par Israël et solidaires des Palestiniens. Comme les fameuses *appunti* de Pasolini<sup>4</sup>, le film est un projet de film, un repérage composé d'abord de conversations mêlant avec délice et malice l'arabe et l'hébreu, avec Ali, un ami arabe israélien du réalisateur. On parle du passé, des racines mêlées mais aussi de la difficulté de faire couple à travers les identités divisées. Puis le film devient ballade, portrait, dont les moments de suspens, où se joue très quotidiennement l'intimité complexe, devenue si fragile ; sont portés par une musique, dont le réalisateur semble depuis son précédent film (*Z32*), de plus en plus apprécier la qualité de langue tierce, de passe-frontière précisément. Sans le personnage de Jasmine, l'ado-

4. Pasolini a réalisé plusieurs films qu'on pourrait qualifier de films de repérages généralement appelés *appunti* (« notes » en italien) pour préparer des œuvres finalement réalisées ou pas : *Repérages en Palestine pour l'Évangile selon Saint-Matthieu* (1965), *Notes pour un film sur l'Inde* (1968), *Notes pour une Orestie africaine* (1970)

nable petite fille de sept ou huit ans, que l'ami Ali a eu avec une femme juive, et qui accompagne les deux compères dans leur déambulation nostalgique, il manquerait probablement au film ce qui le projette dans le présent et l'avenir ; les difficultés du bilinguisme d'un enfant, dépositaire d'un double héritage dans un monde de murs étanches. Là, tout au moins, l'enfant a sa place et son personnage et ne reste pas l'objet d'une fascination muette. Si l'on peut sortir de ce film à la fois charmé et un peu mélancolique, c'est qu'il représente en somme une sorte d'utopie portative, d'idéal réalisé à échelle personnelle, ce qui est toujours tout à la fois réconfortant sur la flamme persistante et bien triste face au vent qui se lève.

**Patrick Taliercio**



**L'IDIOT**  
**DES MONTAGNES**

Un très beau film découvert lors de sa première projection, au festival Filmer à tout prix en novembre dernier : *Rond est le monde* d'Olivier Dekegel. Un film simple et généreux, qui fait songer à ce que disait László Moholy-Nagy à propos de la photographie : « Peindre avec la lumière ».

Rencontre avec Olivier Dekegel au lendemain de la projection pour parler de moines, de pellicule et de Fatty Arbuckle.

**Il y a deux ou trois ans, quand tu travaillais encore à la Cinémathèque royale, tu m'as parlé d'un voyage que tu comptais faire seul en compagnie d'un âne, et de ton idée de faire un film à partir de l'histoire de saint François d'Assise. Il y a le film de Rossellini, *Les Onze Fioretti de François d'Assise* qui te trottait en tête. J'y ai repensé en voyant ton film et je me suis demandé comment, à partir de cette idée première, tu l'avais tourné.**

C'est purement une source d'inspiration, je me disais : quel film ferait un de ces moines ? Mais je parle vraiment des premiers moines, pas des franciscains d'aujourd'hui, je parle des moines que l'on voit dans le film de Rossellini qui est mon film préféré, avec leur naïveté, leur idiotie comme contagieuse... On a tous ça en nous. Dans le film il y a une petite musique à l'harmonica. Avant de partir, pendant des nuits, je m'allongeais et je la laissais tourner en boucle, je laissais les images venir comme ça, en essayant de tirer de moi-même cette simplicité, cette naïveté qu'on a tous en nous. C'est donc purement une source d'inspiration mais il y en a d'autres, il y a des choses beaucoup plus profanes comme Nasr Eddin Hodja avec son âne, comme *L'Idiot* de Dostoïevski, comme *L'Homme sans qualités* de Musil. La question était : quel film ferait ce personnage qui « sanctifie » le monde de son regard ?

**Ce qui est curieux est que dans ton film, le moine, c'est toi.**

Oui, c'est moi. Mais ce moi est aussi un « personnage ». Ce n'est pas uniquement Olivier Dekegel, c'est une certaine forme de moi qui se met en scène de telle manière. Les quelques autoportraits où je me filme avec l'âne participent à ce double truc entre la caméra et moi, et la création d'un « personnage ». Parce que finalement, le film est une fiction avec un rapport documentaire au monde. Ce n'est pas un personnage très développé, il n'a pas de psychologie ; c'est une forme. Même dans le dernier plan où il va vers le fond, c'est la forme qui m'intéresse, la forme de ce corps, mais de là à dire que c'est un journal intime et que c'est moi,

non. C'est une partie de moi, une sorte de parabole que j'ai voulu faire à partir de cette vision du monde, que l'on peut dire « franciscaine » et à laquelle j'adhère totalement. C'était plus un travail de trouver cette autre partie de moi, *en moi*.

**Ton film est un « émerveillement » premier du monde, sauf que tu n'es pas un nouveau-né, ni un idiot, que tu es lucide de ton geste.**

Je ne joue pas à l'idiot, mais je cherche en moi ce que j'ai de cet idiot et comment, par le regard, le transmettre. Autant le film sur les Gnawas était complètement hystérique, autant ici je voulais trouver une manière de rendre les choses très douces, de les envelopper de lumière. Par exemple, j'ai utilisé un prisme qui diffracte la lumière, de sorte que la lumière englobe ce qui est filmé, une lumière qui « sanctifie » en quelque sorte.

**Tu parles de filmer comme un moine, donc dans une certaine idée de mysticisme et tu fais cela en employant des cristaux comme si tu cherchais à appliquer matériellement ton idée de « sainteté ». Dans ton film il y a sans cesse ce va-et-vient entre le cinéaste lucide de sa technique, de l'histoire du cinéma, et le cinéaste qui cherche à être émerveillé pour la première fois par le monde.**

C'est effectivement cette position d'entre-deux : le cinéaste lucide et ce « personnage ».

**Peux-tu parler des portraits de visages que l'on voit à plusieurs moments du film ?**

Même si je fais aussi le portrait d'un ver de terre, d'une pomme, d'un nuage, les portraits d'hommes et de femmes sont traités de manière différente, plus frontalement. Tu parlais de mysticisme : j'ai longtemps gardé avec moi une phrase de Goethe : « L'œil s'adapte de sorte que la lumière intérieure rencontre la lumière extérieure. » Et si l'on peut voir une certaine forme de mysticisme dans le film c'est en ce sens. C'est cette lumière intérieure que j'essaie de projeter sur le monde et c'est cette lumière intérieure que me renvoient les portraits du film. Ça m'a rappelé les primitifs flamands, avec ces portraits très frontaux. Quand tu regardes bien la lumière dans ces portraits, tu vois qu'elle vient du visage : c'est le visage, la lumière intérieure, qui éclaire la toile. J'ai choisi de traiter de la même manière les visages. Ça, c'est l'approche intellectuelle, mais je pense qu'il faut laisser le film aussi fragile qu'il est. Toutefois, aucun parti pris formel n'est gratuit, il n'y a pas d'esthétique pour de la pure esthétique.

**Un certain repos**

Oui, avec ces portraits, le flux du film s'arrête un peu, tu es dans autre chose un instant, puis tu repars dans le flux. C'est aussi tout simplement les personnes que j'ai rencontrées au cours de mon voyage et je voulais qu'elles soient dans le film. Il fallait des hommes. Une autre chose qui m'a persuadé de les filmer de cette manière-là est que je ne voulais pas les filmer au travail pour ne pas tomber dans une espèce de documentaire sur des bergers ou sur des agriculteurs, où l'on se demanderait si on est en France, ce qu'ils font, etc. L'homme au même niveau que la pomme, le ver de terre, le nuage. Le monde est rond, moi je me trouve au milieu et tout est à égale distance, sans rapports de nivellement. On ne peut pas parler d'un film « anthropocentriste », il ne met pas l'homme en avant.

**À propos de la musique qu'on entend à certains moments.**

Au départ elle n'était pas prévue pour le film. Je l'avais trouvée pour un autre projet qui ne s'est finalement pas concrétisé. Elle m'a accompagné durant tout le processus et elle a fini dans le film. C'est une musique chamannique mais je ne sais pas d'où elle vient ni qui l'a faite. J'ai moi-même improvisé les autres parties à l'harmonica, comme s'il s'agissait d'un « commentaire ». Du coup il n'y avait plus besoin de voix, ce qui m'arrangeait beaucoup. J'avais l'impression que cet harmonica parlait, accompagnait le regard dans une certaine douceur.

**En voyant le film, je me demandais quel « canevas » tu suivais.**

Dans le film, il y a tous les animaux que saint François aimait, mis à part le renard, car il était impossible de les filmer la nuit avec une caméra super-8. Je me suis imposé des petites contraintes de ce genre : il fallait que tout ça soit dedans. À part cela, le voyage, le tournage étaient improvisés, rien n'était écrit.

**Mais tu as quand même constitué un dossier pour demander de l'argent.**

C'était très général, deux pages d'intentions, il y avait un descriptif du voyage qui s'est finalement révélé tout à fait différent. Je savais que je partirais de la fonte des neiges et que je finirais à la tombée des premières neiges : les quatre saisons, c'est tout ce que je savais. Si, il y a une scène qui était écrite avant le tournage, celle de la rencontre entre les deux ânes. Je voulais que ce soit le climax du film.

**Pourquoi cette rencontre ?**

Deux ânes qui se rencontrent, il n'y a rien de plus idiot ! L'âne porte bien ce nom d'idiot car il le porte de manière

très noble. L'âne est un animal extraordinaire, d'une très grande humilité... Il peut aller jusqu'à la mort pour son maître. Il y a quelque chose d'idiot dans cet acte-là mais de beaucoup plus grand aussi que la vision pragmatique de la plupart des hommes. L'âne n'est pas mon double dans le film mais il incarne les qualités de l'idiotie. J'ai aussi choisi l'âne parce que c'est la monture de celui qui va en paix, là où le cheval est la monture du guerrier, du conquérant. Il y a le monde rond, tel que je l'imaginai, et le monde des cartes topographiques qui servent à quadriller et à conquérir.

### **Il y a à la fois une forte proximité entre toi et l'âne qui t'accompagne et beaucoup de distance quand tu le filmes.**

C'est pour ça qu'il n'est pas mon double. Il y a un plan où je le laisse dans la forêt sous la pluie, je recule, je recule et puis finalement il se remet en route de lui-même et marche pour me rejoindre. C'est pour moi l'image du rapport documentaire, qui est un rapport à l'autre: tu lui laisses sa liberté, et c'est un jeu entre celui qui est filmé et celui qui le filme. Je voulais que le film reste porté par mon regard et non par celui de l'âne, comme c'est le cas dans *Au hasard Balthazar* par exemple. Bresson montre le monde vu par le regard de l'âne, un âne confronté aux péchés des hommes. Moi je voulais que le film reste le témoignage de mon regard. Maintenant, qu'il y ait un lien entre les deux regards, celui de l'âne et le mien, oui, mais je n'ai pas voulu insister. En ce sens, l'âne n'est pas un double mais un intermédiaire entre mon regard et le monde.

### **Ton film se détache de la vague actuelle de «films à sujet».**

Je m'en fous, du sujet. L'important à mes yeux, c'est comment on traite le sujet, tous les sujets sont bons. On a tendance à oublier que le premier sujet du cinéma est le monde. Passer à travers lui et le filmer. C'est un peu ce que faisaient les opérateurs Lumière.

### **Tu as filmé en super-8 au moment où plusieurs laboratoires mettaient la clef sous la porte.**

2013 a été une année de trop pour le super-8: pendant le tournage, deux caméras m'ont lâché, j'ai eu un problème au développement, au télécinéma... En gros, les gens lâchent le super-8. Kodak a cessé la production de pellicule quand j'étais aux deux tiers du tournage et ça se voit à un moment du film que je trouve moins riche en matière. Et c'était d'autant plus dur que Kodak n'avait rien annoncé. J'ai souvent pensé pendant le tournage que j'aurais dû le faire en vi-

déo. Mais ce film était clairement pensé en pellicule: le grain, les couleurs... Je connais les rapports de colorimétrie et quand je monte je crée de l'harmonie ou de la disharmonie dans le choix des plans que je juxtapose.

### **Comptes-tu absolument continuer à travailler avec de la pellicule ?**

Non. Mais il faut que je trouve une autre manière d'écrire en vidéo. Ce n'est pas évident quand tu veux faire de l'impressionnisme... Mais il y a toujours moyen. Il faut trouver la caméra, la colorimétrie qui conviennent. En tout cas, c'est bien la fin de la pellicule. Fuji a arrêté la production, Kodak annonce une faillite tous les deux mois, c'est devenu hors de prix, les caméras, développeuses, tireuses ne fonctionnent plus comme il faudrait... Comme dit Peter Kubelka: «It's an unfriendly takeover.» (c'est une occupation hostile) Les deux supports auraient très bien pu vivre de pair mais au lieu de ça, l'un a complètement écrasé l'autre. Faire de la vidéo qui prétend être de la pellicule ne m'intéresse pas non plus. Ma génération a grandi avec le 16 mm et on nous a balancé la vidéo: pour certains le passage se fait de manière totalement naturelle, tandis que pour d'autres ça coince complètement.

### **Dans ton film tu prends les éléments d'une histoire référencée (les animaux de saint François) mais on a l'impression que tu te retiens de faire un récit avec ces éléments. On ne voit jamais ton visage, la séparation avec l'âne est à peine montrée.**

Ce film-ci est complètement linéaire, il suit les saisons, il n'y a pas de retour en arrière, pas de déconstruction. Il fallait donc, pour compléter la trame linéaire trouver un plan de fin, et c'est ce que j'ai fait en tournant le plan où je m'éloigne dans la neige. Pendant le tournage, la grande question était: comment lâcher cet âne? J'ai cherché longtemps et je n'ai pas trouvé. Je ne voulais pas être trop narratif ni trop explicatif. J'avais pensé le ramener à son propriétaire, filmer le propriétaire avec son âne et m'éloigner d'eux... mais je ne l'ai jamais senti, ça me semblait très fabriqué. Et comme la pellicule commençait à manquer, je ne l'ai pas tourné.

Au montage j'ai pris le plan de l'âne sous la pluie qui me semble le plus touchant: la pluie qui tombe sur l'objectif, c'est un peu mes larmes à moi. Ce plan est à la fois beau et triste, car quand tu quittes un âne après avoir passé avec lui un bon moment, c'est triste! Une autre source d'inspiration était *Voyage avec*

*un âne dans les Cévennes* de Stevenson. Au départ, Stevenson est très brutal avec son âne, qu'il ne supporte pas, et à la fin, quand il est temps de le quitter, il pleure. Un âne a besoin de beaucoup plus d'attention qu'un chat. Après avoir marché un jour il ne sait plus où il est et se repose entièrement sur toi. Tu es son centre.

### **As-tu travaillé entièrement seul ?**

Oui. Je prenais le son entre les moments où je filmais. En gros, j'assume seul toutes les étapes de la fabrication du film, j'ai simplement fait appel à un ami pour le mixage. Je pré-monte toujours seul mais ensuite je fais venir un monteur, on prend deux semaines ensemble et on termine le travail. C'est un moment indispensable dans le processus d'un film. Certains cinéastes, comme Jonas Mekas par exemple, ne font jamais venir de monteur dans leur salle de montage, ils font tout seuls. Mais c'est assez rare.

### **Ton film a quelque chose de particulier car il ressemble moins aux films «journal filmé» que ceux de certains cinéastes des années trente, comme Moholy-Nagy.**

Moi je n'ai jamais tenu de journal intime. Boris Lehman ne pourrait pas faire sans. J'aime beaucoup ça mais je n'en ai jamais ressenti le besoin. Je reste persuadé que plus tu es personnel, plus tu es universel. À mes yeux, le cinéma a connu sa période la plus riche jusqu'aux années trente. Quand tu vois Fatty Arbuckle qui regarde la caméra et lui fait signe d'aller voir ailleurs quand il doit mettre son pantalon, tout ça Hollywood l'a gommé. Après on dit que la modernité c'est le regard caméra des années cinquante, alors que non, ça y était déjà. C'est ça les pionniers.

### **À quand un film en vidéo à la manière des années 1903 ?**

Un plan fixe de la sortie des usines Lumière en vidéo, mais sans sortie! Il serait triste à faire celui-là, un peu testamentaire... (rires)

Conversation enregistrée  
et transcrite par  
**Ian Menoyot.**

# FILMER À TOUT PRIX 2013

## SÉANCE SPÉCIALE DÉDIÉE AU SPORT

Du 4 au 17 novembre derniers à Bruxelles, entre Bozar, Cinematek et Flagey, s'est tenue la biennale du festival Filmer à Tout Prix. Organisé depuis 1998, l'événement a cette année suscité un bel engouement, consacrant notamment un hommage au cinéma des Roms et une rétrospective à Alexandre Sokourov. Je m'attarderai sur cette journée un peu spéciale, où le sport a été mis en lumière, à travers le regard d'éminents cinéastes. De Louis Malle (Vive le Tour, 1962, 18', cyclisme) à Maurice Pialat (Pehlivan, 1963, 13', lutte) en passant par Jean Vigo (Taris, roi de l'eau, 1931, 10', natation) ou Jacques Tati (Forza Bastia ou l'île en fête, 1978, 27', football).

Mais incontestablement, le clou de cette journée scindée en deux temps fut la découverte d'une œuvre assez méconnue de Werner Herzog (La Grande Extase du sculpteur sur bois Steiner, 1973, 47', saut à ski). Quelques mois après avoir obtenu une reconnaissance internationale avec Aguirre, la colère de Dieu, ce pionnier du nouveau cinéma allemand dressa le portrait d'un ami, Walter Steiner, une ancienne légende du vol à ski. Une discipline qu'aurait longtemps rêvé de pratiquer le cinéaste – également ancien footballeur – avant qu'un accident dramatique survenu à un proche ne lui ôte brusquement ce rêve de la tête. Les raisons de cette orientation parallèle ? Selon Herzog, «le saut à ski est quelque chose d'aussi esthétique, noble et artistique que l'écriture, le cinéma ou le théâtre». Symboliquement, l'un ou l'autre permettrait à l'homme de fuir une vie monotone

et triste, en vue d'atteindre une sorte d'extase. C'est du moins ce que le film tend à nous expliquer.

Illustre champion populaire à son époque, ce géant bonhomme suisse de vingt-deux ans voguait de record en record, tutoyant des concurrents souvent relégués au rang de figurants. À un point tel qu'il avait pris l'habitude de dépasser les zones d'atterrissage, pourtant suffisamment larges. Ironie du sort, dans une compétition en Yougoslavie, la caméra d'Herzog était là, lorsqu'au terme d'une chute qui aurait pu être fatale, le sportif poussa une gueulante face à des organisateurs sans scrupules, avides de records, pour contenter un public de plus en plus nombreux à le suivre, lui réclamant des exploits insensés de sa part. Sauf que, paradoxalement, le but de Steiner n'était pas sauter chaque fois plus loin, mais d'atteindre un stade de plénitude. Une chose à ses yeux uniquement accessible tout là-haut, dans les airs.

Histoire de capter cela au mieux, Herzog a filmé au ralenti les sauts de Steiner, à 400 images/seconde. Avec une belle musique, le résultat est forcément spectaculaire, certains plans carrément mémorables. Construit comme un film à suspense dans lequel règne une extrême intensité, cette Grande Extase nous montre par ailleurs le personnage principal chez lui, seul, presque triste, avec un air détaché en toute circonstance. Véritable artisan, il fabriquait lui-même ses skis et sculptait, à ses heures perdues, des figurines en bois, chacune représentant le vol. Dans un entretien, il raconte à Herzog cette histoire d'un corbeau blessé que, petit, il avait recueilli. Guéri, l'animal fut plus tard rejeté par les siens

car trop nourri, il n'était plus capable de voler. Une métaphore évidente de sa carrière, tel un gladiateur malheureux contraint de satisfaire des spectateurs parfois au péril de sa vie. On l'aura également compris, le réalisateur – qui, pour l'anecdote, joue dans le film un rôle de journaliste-commentateur – a trouvé en Steiner une sorte de prolongement. Cinéma et sport n'ayant, sur un plan philosophique, jamais semblé aussi proches dans leur démarche.

Au même moment, on apprend qu'Alfonso Cuarón, le réalisateur mexicain, s'inspira de ce moyen métrage pour le moins marginal dans l'élaboration de Gravity, quarante ans plus tard. «En filmant Steiner, Herzog a démontré qu'à partir d'un scénario simpliste d'apparence, on pouvait atteindre quelque chose de beaucoup plus grand. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai décidé d'écrire Gravity», a concédé Cuarón pendant la récente promotion de son thriller spatial. Si l'histoire du cinéma est elle aussi un éternel recommencement, dans ce cas-ci, personne ne s'en plaindra.

**David Hainaut**





n'en aient finalement produit que deux durant cette période. Il était d'autant plus difficile d'agrèger des personnes que le processus se voulait d'emblée ouvert tant sur ses fins que sur son fonctionnement : pas de sujet prédéfini, pas de cadre de travail rigide.

Plutôt que d'utiliser les cartes mentales comme la matière d'une expertise surplombante, ils décident d'en revenir à leur utilisation première (en se référant à Kevin Lynch, l'urbaniste américain initiateur du procédé dans les années 1960) au début du processus de travail pour faire se rencontrer les participants. Chaque participant choisi et contacté par les deux animateurs de l'atelier, est donc rencontré lors d'un entretien individuel ou d'une rencontre à plusieurs et la carte mentale, vision subjective et individuelle de Bruxelles, est l'aboutissement d'un questionnement sur les lieux-clés et la perception que la personne a de sa ville et de son quartier.

## PHASE DE RECHERCHE

Le travail de recherche pouvait paraître un peu chaotique, nous confie Gwen. Pour *Flagey* par exemple, la dizaine de cartes mentales produites ne représentent jamais le canal de Bruxelles, ou le représentent comme le début d'une sorte de *Terra Incognita*. On envisage même un moment la possibilité de faire un film sur l'exploration de cette partie de Bruxelles pour finalement décider de se recentrer sur *Flagey*. Des petits groupes se forment sur des centres d'intérêt assez libres (l'un va prendre du son, l'autre plu-

tôt des images, l'un plutôt chez les gens, l'autre dans l'espace public...). Si bien que la matière ramenée peut d'abord sembler très hétéroclite. Pendant le montage de *Flagey*, l'idée de produire un film unitaire ne fut d'ailleurs pas d'emblée évidente. On commença par monter de petites capsules, des séquences, et le film est donc né d'un travail de recherche permanent plutôt que d'une écriture préalable. Concrètement, de façon un peu plus structurée pour *Le Grand Nord* que pour *Flagey*, chaque sous-groupe parti d'une idée plus ou moins précise prédominait la matière filmée qu'il avait envie de soumettre au collectif. Lequel après discussion décidait de l'inclusion de telle ou telle séquence dans un ours<sup>2</sup> sur lequel un groupe plus restreint commençait le travail de finalisation du montage final toujours en interaction avec l'ensemble des participants.

## LA QUESTION DE LA FORME

Pour les animateurs dont le nombre s'est élargi à trois (Gwen, Axel et Ccil Michel) au fur et à mesure des projets, ne pas se montrer trop directifs sur le contenu implique néanmoins de mener peu à peu les participants à prendre confiance dans la forme qu'ils vont produire, sans s'autocensurer au nom des canons télévisuels ou du modèle du long métrage de fiction. D'où des discus-

2. On appelle « Ours » l'état primitif d'un montage résultant d'un dégrossissage de la matière filmée, sous la forme d'une sélection large des plans ou des séquences à retenir, dans un souci souvent encore très relatif de leur chronologie.

sions récurrentes sur la possibilité d'exploiter le matériau que les participants eux-mêmes auraient parfois tendance à considérer comme raté ou hors-cadre. Il a fallu, reconnaît Gwen, faire admettre comme admissibles, le flou, le bougé et les chutes qui témoignent du processus de travail. Pour certains participants, le doute sur la valeur de leur œuvre n'a réellement commencé à s'estomper qu'à la première projection en salle.

L'entretien avec Dominique Janne<sup>3</sup> dans *Flagey*, par exemple, a donné lieu à beaucoup de préparation. On avait été, raconte Gwen, jusqu'à jouer la scène pour que l'équipe soit rodée. Puis rendez-vous a été pris et Axel et Gwen ont laissé les participants faire leur expérience. Mais Dominique Janne est arrivé avec trois heures de retard et s'est installé devant une grande baie vitrée, ce qui n'avait pas été prévu. Sans penser à nettoyer la lentille et à mettre la caméra au niveau de l'homme assis, nos interviewers commencent à cuisiner un client particulièrement habile à contourner les questions. Ce qui au bout du compte donne une image en contre-jour, sale et en contre-plongée de quelqu'un qui évite les sujets épineux. Si le but avait été d'inclure cette séquence dans un reportage télé, explique Gwen, c'était objectivement raté. Mais de notre point de vue, c'était une forme improbable qui avait clairement son intérêt, comme peuvent en avoir tous les accidents dans le cadre d'un atelier de recherche et non de stricte formation. En l'occurrence, ça nous a montré que certains participants n'avaient pas osé intervenir en cours de prise de vue parce qu'ils n'avaient pas encore pris conscience que la matière allait être coupée et montée. Ce fut une leçon pour mieux préparer tout le monde dès le départ à cette notion pour *Le Grand Nord* dont le montage a d'ailleurs été mieux organisé et donc d'autant plus collectif.

## ADAPTATIONS DU DISPOSITIF AUX PERSONNES ET AUX LIEUX

Quatre personnes sur douze dans le travail sur *Flagey* venaient d'institutions en santé mentale du quartier. Il a fallu trouver une façon de fonctionner autour de ces personnes pour faire avec leur timidité ou leur impatience. Plutôt que de les perdre parce qu'elles n'arrivaient pas à participer au travail collectif, on a cherché la meilleure manière de les suivre dans leurs envies. L'une a filmé

3. Entrepreneur touche-à-tout qui a notamment racheté et fait customiser de nombreux commerces sur et autour de la place *Flagey*.

avec son téléphone portable et a donc apporté au montage final des images tirées de cette forme de prise de vue ainsi que des compositions musicales. Élisabeth a voulu filmer le cinéma Le Styx, ce qui a produit une séquence qui n'est pas intégrée dans le montage final mais apparaît, en guise de bonus, dans le DVD du film. Un autre a voulu filmer autour de la statue de Tjil Uilenspiegel de Charles de Coster, ce qui donne une des plus belles séquences du film. Enfin, au début de *Flagey*, on se penche sur la carte mentale particulièrement intéressante que Karl a bien voulu redessiner et commenter devant la caméra. C'est d'ailleurs la seule fois que la forme de la carte mentale est intervenue au-delà du processus de préparation.

Au début du processus sur *Flagey*, toutes les cartes mentales convergent vers la place. Alors que lorsqu'on a commencé à travailler dans le quartier Nord, chacun en avait une représentation complètement différente. Il a fallu beaucoup plus découper l'espace. Certains des participants voulaient se concentrer sur la gare du Nord qui, quoi qu'il en soit, est un lieu incontournable du quartier et qui les a amenés à s'intéresser aux navetteurs et donc aux bureaux alentour ; d'autres étaient plus tentés par l'espace public et donc plutôt par la place Gaucheret ; beaucoup ont voulu travailler sur la prostitution mais se sont vite heurtés à la très grande difficulté du sujet dont il reste cependant des traces dans le film. En somme, puisque chacun avait une idée différente du quartier, l'axe choisi en commun a été justement d'en faire ressortir le caractère un peu indéfinissable et contrasté. Au final, même si l'on est encore loin de la complexité réelle des lieux, cette dimension multiple ressort quand même assez bien, estime Gwen. Mais le montage a donc posé un monde de questions quant à la sur- ou sous-représentation de tel ou tel aspect, de telle ou telle communauté socioculturelle par exemple.

## LAISSER S'EXPRIMER LES DIVERGENCES

L'idée générale était de laisser exister les divergences de points de vue sur les lieux. Dans *Flagey*, on trouve à la fois l'idée que la nouvelle place qui vient d'être livrée au public est horrible, ratée, froide et en même temps l'idée qu'au premier rayon de soleil, la population se la réapproprie – qui n'est pas obligatoirement la plus bourgeoise malgré le standing des nouveaux commerces, sur lequel on entend aussi des avis di-

vergents. On trouve le même dilemme dans *Le Grand Nord* non seulement sur la question de sa définition même mais aussi sur celle de savoir si c'est un quartier vivant ou mort, où une femme peut ou non trouver des endroits de convivialité, etc. Ce qui donne d'ailleurs lieu à une séquence très étonnante où Safu démontre que parce qu'elle n'a pas les mêmes horaires et les mêmes usages que sa voisine Moniek, qui est aussi sa propriétaire, elle ne peut pas avoir la même perception du quartier Nord. On a l'impression que cette superposition de points de vue est très élaborée alors que cela s'est fait presque par hasard. Ces deux personnes avaient été interrogées séparément et se sont trouvées au même endroit ce jour-là.

On a pourtant décidé de remanier *Le Grand Nord* après la première projection parce que certains pouvaient lui trouver des connotations « racistes » du fait qu'on avait laissé s'exprimer certaines opinions au détriment d'autres. Il y a donc vraiment, dans ce genre de travail, un équilibre dur à trouver, a fortiori dans la mesure où la définition même du quartier reste floue.

## LES PROJETS QUI ONT SUIVI ET CONTINUENT

Beaucoup de choses sont déterminées par les sources de financement, malheureusement. En général, les Ateliers urbains ne veulent pas entrer dans une démarche de commande où ils pourraient être directement associés aux autorités qui sont partie prenante dans la transformation d'un quartier.

Au printemps dernier, ils ont organisé au Pianofabriek quatre mois d'exposition alimentés par de courts ateliers d'écriture, de prise de son, de fabrication d'affiches, de collages, de prises de vue vidéo, Super-8 et photos qui constituent le troisième volet de leur recherche sur les quartiers de Bruxelles. A suivi, cet été, un atelier sur le déménagement des prisons de Saint-Gilles avec des habitants de Saint-Gilles et de Haren mêlés à des travailleurs d'Inter-Environnement Bruxelles qui souhaitent se former à la vidéo. Travail beaucoup plus bref, dans un cadre de travail plus contraint et qui a abouti à un film finalement beaucoup plus classique dans la forme quoique toujours très riche dans son contenu. Il fera l'objet de projections début 2014.

Ces deux derniers ateliers ont d'ailleurs essaimé avec pour l'un un atelier en cours visant à la production d'un journal à propos du mobilier urbain, pour l'autre un atelier de

production d'affiches à propos de la prison.

Enfin, les Ateliers urbains viennent de se poser dans la cité de logement social des Goujons à Cureghem (Anderlecht). Cette cité construite à la fin des années 1960 était, à l'époque, le must des HLM. Mais le désinvestissement a peu à peu laissé un bâtiment relativement énergivore vieillir et se dégrader. Les balcons menaçant de s'effondrer, on en condamne l'accès aujourd'hui pour deux ans. L'idée est de partir de ça, des questions que ça pose aux habitants. C'est un travail beaucoup plus inscrit dans un périmètre, qui permet aux animateurs des Ateliers d'aller au





# LIEUX DE CINEMA

## ÉDITORIAL

Il existe des lieux où l'on montre des films et ces lieux ne sont pas des salles de cinéma.

Il s'agit de squats, galeries d'art, brasseries désaffectées, anciens cabarets, béguinages...

Des espaces dont l'activité première a cessé et qui se transforment le temps d'une projection ou d'une programmation.

Ces lieux existent grâce à l'initiative de collectifs et de bénévoles. Certains sont subsidiés, tous subsistent sans souci de rentabilité. Ils ont en commun la recherche d'une alternative

aux programmations courantes et l'attention portée à la diversité des supports de projection. Tous prennent des risques et organisent des projections souvent remarquables par leurs singularités: présence du réalisateur, bar associatif sur place, conditions de projection «maison», soupe ou petit déjeuner... Autant de contingences propices à la rencontre et aux échanges en dépit des moyens dérisoires dont les organisateurs disposent. Il faut se réjouir de trouver de tels lieux à Bruxelles et alentour car certains films peinent à exister dans les réseaux de distribution classiques et ne trouvent d'autre refuge que la circulation sur Internet.

Les discussions ici transcrites témoignent du fonctionnement de quelques-uns de ces lieux. Il y est question des conditions de projection, parfois rudimentaires, des séances qui associent le film à d'autres événements comme un concert, un thème ou une actualité, et des intentions de programmation. Ces propos devraient d'ailleurs nourrir une réflexion approfondie sur les choix des films et sur ce que signifie programmer.

Dossier réalisé par  
**Ian Menoyot et Celia Dessardo**  
avec la collaboration de  
**Juliette Achard**

# À PROPOS DE KINO CLIMATES ET D'UN RETOUR AUX CINÉ-CLUBS: Rencontre avec Katia Rossini

## Comment est né le réseau Kino Climates?

Quand j'ai démarré le Nova, c'était avec l'expérience des différentes salles et programmations que j'avais fréquentées et découvertes quand je faisais mes études de cinéma. En devenant programmatrice j'en suis arrivée à un certain moment à me demander ce qui restait de ce réseau de salles de cinéma que j'avais connu. En dehors du Nova, de Bruxelles, quels sont les autres cinémas indépendants en Europe? J'ai eu la chance de poursuivre ce questionnement avec le festival de Rotterdam. Avec eux, nous avons décidé d'organiser en 2010 une rencontre qui se voulait un état des lieux des salles de cinéma indépendantes en Europe. Il s'agissait de faire une sorte de cartographie. Nous avons réuni entre trente et quarante cinémas indépendants.

## Qu'entendiez-vous par cinéma indépendant?

J'ai voulu expliquer le concept d'indépendance non seulement par le prisme de l'économie (comment une salle survit et se finance ou s'autofinance) mais aussi par le prisme de la programmation. J'appelle «lieux de cinéma indépendants», les lieux qui programment les films librement, sans être soumis aux diktats des maisons de distribution commerciales, et qui développent à travers leur programmation une réflexion autour du cinéma d'aujourd'hui.

## Qu'a révélé cette rencontre?

Elle nous a permis de constater qu'il y avait énormément de similitudes entre tous ces lieux qui ne se connaissent pas. La plupart est gérée comme le Nova dans un esprit collectif et associatif. Les salles sont également un lieu de vie et de discussion autour du cinéma, avec un bar ou un café. Pratiquement tous déve-



loppent beaucoup d'activités parallèles, en organisant des rencontres avec les réalisateurs, producteurs, techniciens de cinéma, des ateliers, des séances spécifiques pour un certain type de public ciblé... Certaines salles sont liées à des petites maisons de production.

L'inventivité pour récupérer un espace et en faire une salle de projection est débordante. Dans certains cas une vieille salle de cinéma a pu être récupérée, dans d'autres cas ce sont des salles qui ont été imaginées dans des espaces au départ destinées à autre chose: l'auditorium d'un ancien bâtiment universitaire, un bâtiment industriel réaménagé... Finalement, tous ces lieux avaient des points communs, sans que cela soit prévu au départ. Suite à cette rencontre à Rotterdam qui s'inscrivait dans le cadre de l'édition du festival en 2010, nous avons organisé des rencontres avec des professionnels (producteurs, distributeurs, diffuseurs) pour penser ensemble la réalité de petites salles de cinéma.

## Y a-t-il également des similitudes au niveau du financement?

S'il est vrai qu'il y a quelques similitudes le constat est surtout que chaque lieu de cinéma a développé son propre mode de financement. Pour comprendre cela, il faut analyser la politique culturelle qui s'opère dans chaque ville, région, pays concernés. Chaque salle existe en fonction du contexte dans lequel elle s'insère. Certains lieux obtiennent des subsides, d'autres sont financés par des fondations, d'autres s'autofinancent complètement, d'autres fonctionnent par la vente de cartes de membres... Nous nous sommes rendu compte qu'il pouvait y avoir beaucoup de différences entre l'Europe du Nord et l'Europe de l'Est par exemple. On pourrait dessiner une sorte de géopolitique des pratiques cinématographiques, qui se reflète d'ailleurs également dans les modes de production.

Tous ces lieux existent aussi pour essayer de promouvoir un cinéma qui passe au travers des mailles de la distribution classique et qui n'arrive pas à trouver une place sur les écrans classiques. De fait, ce sont souvent des lieux de cinéma qui ont un rapport très étroit avec toute une plate-forme de réalisateurs locaux. Ces lieux sont souvent des «laboratoires d'idées» et de pratiques cinématographiques.

C'est très différent de ce qui se passe pour une salle de cinéma classique qui fait sa programmation en fonction des films qui sont proposés par les distributeurs. Les lieux de cinéma indépendants programment plus ou moins ce qu'ils veulent: un film de la distribution classique, une compilation de courts métrages provenant d'un atelier, des documentaires ou des films expérimentaux... Certains de ces cinémas programment des films plus commerciaux parce qu'ils ont besoin de faire des entrées et puis, en parallèle, ils programment des films plus pointus et plus difficiles. Chacun invente sa programmation comme il le souhaite.

Pour tout le monde, il y a le risque de tomber dans une réalité «ghettoisée». Il y a eu pas mal de discussions sur les manières d'attirer un public différent, d'interagir avec la presse, les médias... C'est ça qui est riche quand on se retrouve, il y a une mise en commun de connaissances et de questionnements. Par exemple, tu peux te retrouver à te poser exactement les mêmes questions que des salles qui ont émergé dans l'Ex-Yougoslavie!

Chaque soir, au festival de Rotterdam, était programmé un grand mélange de films et de performances issus de toutes les propositions de tous ces lieux de cinéma. Il y a eu un tel enthousiasme qu'après une semaine de rencontres nous nous sommes dit qu'il fallait absolument que quelque chose naisse et c'est comme ça que nous avons décidé de créer un réseau qui a gardé le nom que nous avons donné à la rencontre: Kino Climates.

## Que s'est-il passé depuis 2010?

Nous essayons d'organiser une rencontre par an, chaque fois dans un pays différent. De nouvelles salles ont intégré le réseau, d'autres ont fermé leurs portes. Nous allons essayer d'obtenir des subventions européennes pour financer des projets en commun.

Le réseau subventionné permettrait à de petits producteurs et réalisateurs de faire circuler leurs films autrement que dans le réseau des salles de cinéma plus classiques.

Ce réseau est encore en phase de construction, il est à inventer. Il y a un refus de la part de toutes les salles de se retrouver dans une organisation pyramidale très classique avec président, secrétaire et trésorier. Tous préfèrent que les décisions se prennent de façon collégiale et que les rencontres se fassent en fonction des envies des uns et des autres. Ce qui complique un peu les demandes de financement. Mais il a été décidé que si l'on demandait un financement européen, ce ne serait pas pour partager la cagnotte entre tous les cinémas mais pour financer les projets qu'on aurait ensemble et les rencontres. Plusieurs personnes ont envie qu'il y ait une publication papier une fois par an. Quoiqu'il en soit, depuis 2010, se développent des échanges qui n'existaient pas auparavant. Nous avons aussi le projet que des gens d'un cinéma puissent aller travailler dans un cinéma d'un autre pays et qu'un cinéma qui ait besoin d'aide puisse faire appel au réseau.

## Quelle visibilité les festivals donnent-ils aux films indépendants?

L'économie du cinéma a changé ces dernières années: avec la fermeture de beaucoup de salles de cinéma, les festivals, dont le nombre ne fait que grandir, sont devenus des lieux de diffusion pour les films non commerciaux qui trouvaient auparavant leur place dans des salles. Le problème, c'est qu'un festival ne peut offrir qu'une projection événementielle. Certains films méritent d'être montrés autrement et autre part. Il serait donc important de mettre en place des partenariats avec les festivals, du moins certains. Les salles de cinéma indépendantes peuvent être un prolongement au réseau des festivals.

## Tu développes actuellement un nouveau projet concernant la diffusion en Belgique. Peux-tu nous en parler?

Depuis un an je travaille à un projet de site Internet pour réunir les ciné-clubs belges francophones puis néerlandophones parce que je me rends compte qu'en Belgique, il y a une sorte de retour au ciné-club. Le concept du ciné-club paraît de prime abord désuet, et pourtant c'est un mode de diffusion qui est

à nouveau de plus en plus répandu. La définition qu'on pourrait donner d'un ciné-club est celle d'une association, la plupart du temps sans but lucratif, qui développe une réflexion autour de questions de société et de culture à travers le cinéma. Généralement cela reste un rendez-vous ponctuel, nomade ou ancré dans un lieu, et d'une grande flexibilité. Ce site donnerait une visibilité aux différents ciné-clubs existant en Belgique en offrant une sorte de carte d'identité pour chacun d'entre eux avec un agenda... Dans un second temps, on pourrait aussi y mettre en lignes des infos pour aider des associations à organiser des rendez-vous de projections dans des villages et des villes où il n'y a pas beaucoup d'écrans pour des films non commerciaux. Même à Bruxelles, il manque des écrans mais la salle de cinéma classique demande à être réinventée parce que ça ne fonctionne plus. C'est une réalité: les gens regardent beaucoup de films chez eux. Mais il n'y a rien à faire, quand tu as la possibilité de voir le film sur grand écran et que la projection est de bonne qualité, c'est autre chose. C'est ça qui manque. À partir de cette cartographie, un petit producteur, un réalisateur aura tous les contacts pour diffuser son film dans ce réseau associatif et non commercial. On pourrait même imaginer un stock de matériel de projection qui puisse servir à tout le monde...

<http://www.kino-climates.org/>  
<http://www.cine-clubs.be>  
(à partir du printemps prochain)

# LE CINÉRADE:

## Rencontre avec Myrko et Lionel

C'est l'histoire de deux copains, qui, venant de Metz, ont débarqué un peu par hasard à Bruxelles en 2011, qui s'installent au Gesù, un squat situé en face du Botanique, et décident de reprendre le ciné-club.

«C'est l'activité la plus simple pour faire vivre un lieu, nous raconte Myrko, il suffit d'un vidéo-projecteur, de bières et de bonnes idées de films. Ça donne Le Cinérade.»

Le premier film qu'ils projettent est *On the Bowery*, de Lionel Rogosin. Ils s'en souviennent bien parce qu'ils avait imprimé des flyers qu'ils étaient allés distribuer à Matongé à la sortie

du métro, espérant faire venir tout Bruxelles «puisque c'était gratuit»... Mais finalement ne sont venus que quelques amis!

Au début, ils projettent surtout des films indépendants des années 1950 et 1960, puis ils se mettent à projeter des films en résonance avec ce qui se passe dans le squat. «On était animés par le plaisir de se réunir pour voir des films ensemble sur grand écran. Le fait de vivre en collectivité faisait naître des discussions de façon très spontanée après le film et pendant les jours qui suivaient.» D'autres personnes se greffent au projet, pro-

posant des films ou filant des coups de main. La communication se fait par le bouche à oreille. Les affiches et les programmes, dessinés par Julie Joseph, ont beaucoup de succès.

«Quelquefois il y avait vingt personnes, parfois zéro. Avec la vente des bières, si on se faisait cinquante euros par mois à deux on était contents! Mais ça marchait de mieux en mieux... jusqu'à la Grande Trêve de l'hiver 2011. Le Cinérade du Gesù s'est terminé quand l'électricité a été coupée!» Quand ils s'installent dans les locaux d'une ancienne parfumerie, un squat qu'ils ouvrent porte de Ninove, le Cinérade reprend tout de suite avec à son bord les compères Lionel, Alexis et Paul. L'organisation s'améliore: les projections ont lieu tous les mardis avec des concerts et des repas libanais à prix libre. Une trentaine de spectateurs assistent à chaque séance. «Maintenant, l'enjeu c'est de garder le projet vivant: s'il s'agit seulement d'appuyer sur la touche Play, ça ne nous amuse pas beaucoup... Nous avons projeté *Fitzcarraldo* dans une église, organisé des accompagnements des films muets en *live* par des musiciens... Notre souhait est aussi de servir de plate-forme à des films faits par des jeunes réalisateurs qui n'ont pas envie ou pas la possibilité d'utiliser le circuit classique de diffusion. Claudio Paziienza, Boris Lehman, Farzad Mouloudi sont venus présenter leurs films. Nous avons annoncé que Jafar Panahi, le grand réalisateur iranien, était de passage à Bruxelles pour signer de nouveaux contrats de production, et que s'il avait un peu de temps il passerait présenter son film au Cinérade. C'est Olivier qui a joué Panahi. On s'est bien marrés! Au Cinérade on est là pour se faire plaisir. Là, on se demande ce qu'on va inventer de nouveau.»

POLLYWOOD PRESENTS

# LA SOLITUDE DU COUREUR DE FOND

1962 TONY RICHARDSON

MERCREDI 16 NOV

## CINÉRADE DU GÉSÙ

2, RUE TRAVERSIÈRE  
1210 BRUXELLES (M) BOTANIQUE

DUVERTURE DU BAR 19H30  
SCÉANCE 21H00

DONATION APPROXIMATIVE 1€



# LES CHEVREUILS:

## Conversation avec Flore Bleiberg, Mariette Michaud et Jérôme Zahno

**Le point de départ, m'aviez-vous dit, était de trouver un dispositif de projection de films similaire à celui des concerts de musique.**

**Flore:** Je vais à beaucoup de concerts et je trouve qu'il s'y passe quelque chose de très vivant. Ça me manquait que ça ne soit pas équivalent dans le cinéma, alors que j'envisage le cinéma de la même façon: se réunir pour créer ensemble, comme un groupe de rock qui fait un album. Des gens se réunissent, font trois morceaux dans leur garage, et déjà ils ont envie de partager, que des gens écoutent et dansent, même si ce n'est pas un album qui va faire des tubes. À un moment donné, ce qui me manquait m'a semblé évident. Je pense qu'en ce qui concerne le cinéma, beaucoup de gens se rendent compte qu'il y a un manque en termes de possibilités de voir des choses différentes, de découvrir, et d'avoir un rapport immédiat à cet art. Dans le milieu du cinéma, il n'y a pas cette habitude d'être autonome, de montrer ses films.

**À ton avis, qu'est-ce qui génère le manque de lieux de diffusion ?**

**Flore:** Il n'y a pas seulement un manque dans la diffusion. La diffusion fait partie de la création des films. Si je fais des films toute seule dans mon coin sans les montrer à quiconque, ce n'est pas faire des films. Il faut montrer ses films, qu'ils

circulent. C'est pareil pour tous les milieux artistiques: la création est vivante et il faut des lieux pour montrer ce qui se fait, pour échanger. Ça fait partie de la création globale d'une œuvre.

**On a l'impression que souvent on doit «gagner» l'accès à ces lieux de projection.**

**Flore:** J'en n'ai rien à foutre de ces gens qui doivent me donner l'autorisation de faire un film. C'est surtout ça qui m'emmerde: tout est déjà cloisonné. En musique il y a ce truc alternatif assumé; même si tu ne gagnes pas ta vie et que ta diffusion est limitée, t'es vivant. C'est un choix politique: exiger un rapport à ton art qui est autonome, qui se passe d'intermédiaire ou de hiérarchie. Si tu n'es plus dans l'expérimentation et que tu as quelque chose à vendre, à ce moment-là, ça a du sens d'entrer dans le système, parce que tu as besoin de lui. Pour moi, c'est une question plus globale, c'est toute une attitude vis-à-vis des médias et du pouvoir en général: c'est refuser de prendre ce qui t'est donné à penser, donné à dire.

**C'est donc dans la musique et les lieux de concert que vous avez puisé l'idée des Chevreuils. Quels sont ces lieux de concerts ?**

**Mariette:** J'ai découvert ça à Bruxelles. Les gens prennent vraiment possession

de certains lieux, en autogestion: tu accueilles un groupe, tu l'héberges chez toi, tu fais tout sans gagner de sous, tu te démerdes juste pour les défrayer et leur donner de l'argent s'il y a moyen. C'est une idée de liberté, tu ne dois pas attendre d'autorisation pour faire les choses. Tu prends un lieu, tu l'investis et tu te débrouilles.

**Flore:** Chaque soir on a entre cinquante et septante personnes. Quand tu as un bon retour, tu te dis que ça a du sens de le faire.

**Mariette:** C'est important qu'il y ait des gens pour qu'il y ait une valorisation. Notre idée était que, comme pour les concerts, on ne prendrait pas d'argent pour nous et qu'on donnerait le maximum aux cinéastes. L'idée est qu'ils soient là comme les musiciens, qu'ils aient une vraie présence, présentent le film et le lancent.

**Flore:** La plupart des réalisateurs sont même surpris d'être payés.

**Mais l'économie du cinéma n'est pas celle de la musique.**

**Flore:** Aujourd'hui tu peux faire un film comme tu joues d'un instrument. Il y a quelque chose de jouissif à se dire qu'on n'a besoin de personne pour créer. C'est réactif: j'ai une situation devant moi, j'ai envie de faire un film; une semaine après il existe. Il y a bien sûr la diffusion Internet qui est possible mais c'est très différent de programmer pour des gens.

**Mariette:** Moi j'investis mon argent là-dessus d'une manière qui ne me dérange pas. Tu peux très bien t'auto-financer sans te ruiner : acheter un peu de pellicule, un ampli... Je ne le vois pas comme quelque chose qui me prive. C'est comme pour t'acheter à bouffer.

**Flore:** Mais tu ne peux pas faire un film avec des hélicoptères.

**Mariette:** Bien sûr. On a des envies qui s'adaptent à nos moyens.

**Jérôme:** J'ai l'impression que Hollywood c'est un cinéma qui montre à chaque seconde les millions qu'il a à chaque plan. À la limite le film ne parle que de ça : du nombre de millions qu'ils ont.

**Flore:** Mais ils ont des millions de dollars parce qu'ils ont des millions de spectateurs aussi...

**Jérôme:** Ils ont une stratégie d'occupation des salles. Ils disent : « Si on occupe un maximum les salles, les gens finiront par n'aimer que nos films. » C'est des vrais vendeurs qui réfléchissent : « Il faut qu'on vende un maximum en diffusant un maximum. » Ils seraient presque prêts à perdre beaucoup d'argent si tout d'un coup ils voyaient qu'ils perdaient pied : ils diffuseraient les films gratuitement pour ne pas perdre le marché.

Lors d'un passage à la Cinémathèque royale, Philippe Garrel disait que dans les années septante il y avait tout un réseau de salles parallèles dans lesquelles il pouvait notamment montrer ses films, et qu'il y avait tout un public pour cette diffusion parallèle. Mais je pense aussi qu'un courant mainstream a toujours existé. Mises à part quelques périodes de l'histoire comme celle de la Nouvelle Vague, où il y a eu plus de diversité, j'ai l'impression qu'il n'y a jamais eu d'époque dorée où l'on voyait des choses très différentes.

**Flore:** Moi je trouve que la curiosité s'est amoindrie. J'entends que le cinéma c'est terminé, que ce n'est plus ce qui intéresse le public, que c'est vieux, mort.

### Il y a même un certain mépris.

**Flore:** Quelque part c'est aussi de vouloir garder le cinéma vivant que de le diffuser.

**C'est un peu ce qui se passe aux Chevreuils: cette petite salle, cet entassement de gens, font qu'on regarde autrement le projecteur, l'écran, les films.**

**Flore:** Nous trouvons intéressant de présenter le principe de la soirée au public : pourquoi on a choisi ces films – plutôt qu'animer un débat sur les films. Tel film a été produit de telle façon, il a eu telle aventure, etc. J'aimerais mettre ça plus en avant, même brièvement. Dire pourquoi le film se trouve là et parler de la part de production.

**Jérôme:** Il y a une volonté que ce soit un lieu alternatif mais avec une ligne

de programmation, des films qui nous plaisent et pas le tout-venant.

**Flore:** On veut soutenir et montrer les films faits hors système.

**Jérôme:** Avec l'espoir que ça crée une esthétique, un mouvement.

### Dans votre programmation, il y a une cohérence entre la forme et la manière dont les films ont été produits.

**Flore:** Cette scène musicale dont on s'inspire c'est une scène musicale expérimentale, souvent low-fi. Dans le choix des films interviennent à la fois la manière dont ils ont été produits et leur contenu. On cherche des expériences, des découvertes, des choses inattendues qui sortent des canevas de production et qui, par nécessité ou par choix, innovent. À Bruxelles, il y a quand même pas mal de personnes qui s'acharnent à faire des films de cette manière-là et ces gens ne se connaissent pas nécessairement. Il y avait aussi l'envie, en programmant des films très différents, de réunir les réalisateurs de ces différents groupes. La notion de plaisir est importante dans nos soirées : on a choisi de ne pas chercher de salle de cinéma parce que dans une salle de cinéma, tu vois le film, tu sors et puis c'est terminé. Les soirées Chevreuils c'est aussi un espace de discussion, avec un bar... L'espace de projection n'est pas déterminé : on change les projections de mur, il y a une volonté d'éclater l'espace, de ne pas le limiter.

### Quel est le lieu dont vous disposez actuellement ?

**Mariette:** C'est une salle qu'on a trouvée par Aurélie – qui était au départ avec les Chevreuils et qui est partie au Québec –, elle avait des relations qui lui ont proposé cet endroit. Ça fait un an. On ne sait pas si on va y rester mais pour le moment c'est quand même pas mal. On paie le chauffage et un loyer symbolique. On nous donne les clés et puis on est complètement autonomes.

**Flore:** Ce qui nous empêchait de faire ça dans un lieu déjà géré par un groupe, c'est que pour pouvoir payer les réalisateurs c'était important pour nous d'avoir les revenus de l'entrée et du bar. Si tu vas dans un lieu qui est déjà géré par d'autres gens, ils veulent bien que tu prennes l'entrée mais pas le bar, parce qu'ils bossent là et que le bar est un bon revenu. Il fallait aussi que ce soit assez grand parce qu'on voulait qu'il y ait du monde.

### Quelle est la fréquence des projections ?

**Mariette:** Tous les deux ou trois mois. Avec au résultat cinq en un an. Une des

choses importantes pour nous est de respecter les formats que les réalisateurs veulent. Je suis projectionniste au Nova et cela m'a donné des connaissances qui me permettent ça. Souvent le Nova nous prête du matériel : l'écran, la sono, le projecteur 35 mm... Les ciné-clubs qui proposent des DVD, ça nous fait un peu chier, ça ne donne pas envie d'y aller. Et bien que nos projections vidéo ne soient pas magnifiques, s'il y a des films en pellicule on trouvera toujours une solution pour les projeter.

### Vous n'organisez pas de débat après les projections.

**Jérôme:** J'avais assisté à des films-débats à l'Usine à Vapeur : ils faisaient ça bien. Mais ce n'est pas quelque chose que j'aurais envie de faire aux Chevreuils. J'ai l'impression que si les choses doivent se dire elles se disent d'elles mêmes.

**Mariette:** C'est comme les concerts, les gens ne parlent pas après. Mais si le groupe t'a plu, si tu as des questions tu peux toujours aller leur parler après.

### Montrer les choses collectivement vous semble-t-il important ?

**Mariette:** Des fois je me dis : « À quoi bon ? Tout est visible sur Internet, pourquoi les projeter ? » Des fois j'aimerais que les choses soient plus invisibles ! Mais c'est autre chose de les montrer en salle, le contexte est différent.

**Jérôme:** Je trouve que la vision est différente quand on les voit projetés aux Chevreuils, on voit d'autres choses comparé au moment où c'est vu sur Internet. La salle c'est quand même quelque chose : quand tu ne ris pas, que le public rit tu vois les choses autrement et inversement. Une vision collective ça a quand même une autre dimension que la page Internet.

**Flore:** Le deuxième espace est aussi important : le bar à côté de la salle de projection. Moi ce que j'aime bien aux Chevreuils c'est la possibilité de choisir son mur : il n'y a pas de lieu établi, fixe pour projeter le film. On peut dire que ça ne ressemble pas à une salle de cinéma mais par là même on peut voir des choses qui ne ressemblent pas au « cinéma ».

<http://leschevreuils.wordpress.com/>

# LA VIDÉOTHÈQUE NOMADE :

## Rencontre avec Philippe de l'asbl 68 septante

Rencontre avec Philippe, de l'asbl 68 Septante, à propos de la Vidéotheque Nomade

### À Bruxelles, aujourd'hui, mis à part le Nova, il paraît difficile de trouver des salles indépendantes.

Si l'on se contente de la relation classique à l'image, c'est-à-dire un écran, une salle, des fauteuils, c'est vrai... mais il existe beaucoup d'endroits qui ne sont pas des cinémas où l'on diffuse des images. Certains cafés ont des «ciné-clubs», il y a aussi des ateliers de production qui organisent régulièrement des projections (AJC!, CVB, Graphoui, Gsara) ou des espaces gérés par des électrons libres comme l'équipe des Chevreuils ou celle de KinoB ou quelques asbl telles que Court Mais Trash qui diffusent à Bruxelles et à Liège.

Dans le paysage de la diffusion alternative, il y a des initiatives mais ça pourrait être plus bouillonnant et malheureusement ça reste peu visible aux yeux du «grand public». À mon sens, il n'y a vraiment pas de politique culturelle qui aille dans le sens d'une volonté affichée en ce qui concerne la vie d'un film (court ou long) après ses sélections en festival ou ses diffusions télévisées dans le meilleur des cas.

### En quoi consiste l'asbl 68 Septante ?

Notre démarche se distingue d'une salle par son nomadisme. Nous projetons des films dans toutes sortes de lieux, institutionnels et indépendants : bibliothèque ou médiathèque, café, centre culturel, galerie, librairie, etc., mais aussi chez l'habitant ou dans l'espace public. Nous projetons des films issus d'un catalogue que nous constituons depuis 2008, la Vidéotheque Nomade. À travers nos différents projets, ce qui est capital à nos

yeux est l'accompagnement des films. Un film, fragile de surcroît, a besoin d'accompagnement. Après la projection, c'est chouette si le réalisateur est là pour discuter, créer non seulement un temps de rencontre mais aussi du lien social. C'est pourquoi, dans nos projets de diffusion et particulièrement avec la Vidéotheque Nomade, nous privilégions un travail local. Pour nous, c'est beaucoup plus intéressant d'être dix fois à la rencontre des publics dans dix lieux différents plutôt que de constituer un public plus conséquent, une fois dans un seul lieu. Notre nomadisme permet d'aller à la rencontre de publics parfois moins curieux ou qui n'ont pas forcément accès à des propositions culturelles indépendantes. Il nous semble que nous réactivons alors des liens, trop souvent cassés, entre artistes et publics, et plus généralement, en toute humilité, que nous en créons entre les différentes personnes pouvant assister à l'une de nos séances.

### La Vidéotheque Nomade est une collection contemporaine, c'est sa particularité.

L'asbl a été créée fin 2003, mais a commencé à travailler dans la diffusion de films longs et courts en 2005 au café Central puis aux Ateliers Mommen en 2006-2007. Le projet de la Vidéotheque Nomade est apparu quant à lui en 2008. Depuis 2008, nous avons donc constitué une archive audiovisuelle de plus de 250 films belges et étrangers. Cette collection n'est pas restreinte au cinéma indépendant, il y a aussi des films subventionnés, produits, ou des films d'école. Il n'y a pas de sélection formelle mais une volonté de regrouper des films plutôt contemporains, pas forcément dans le champ de la fiction. Il y a un inté-

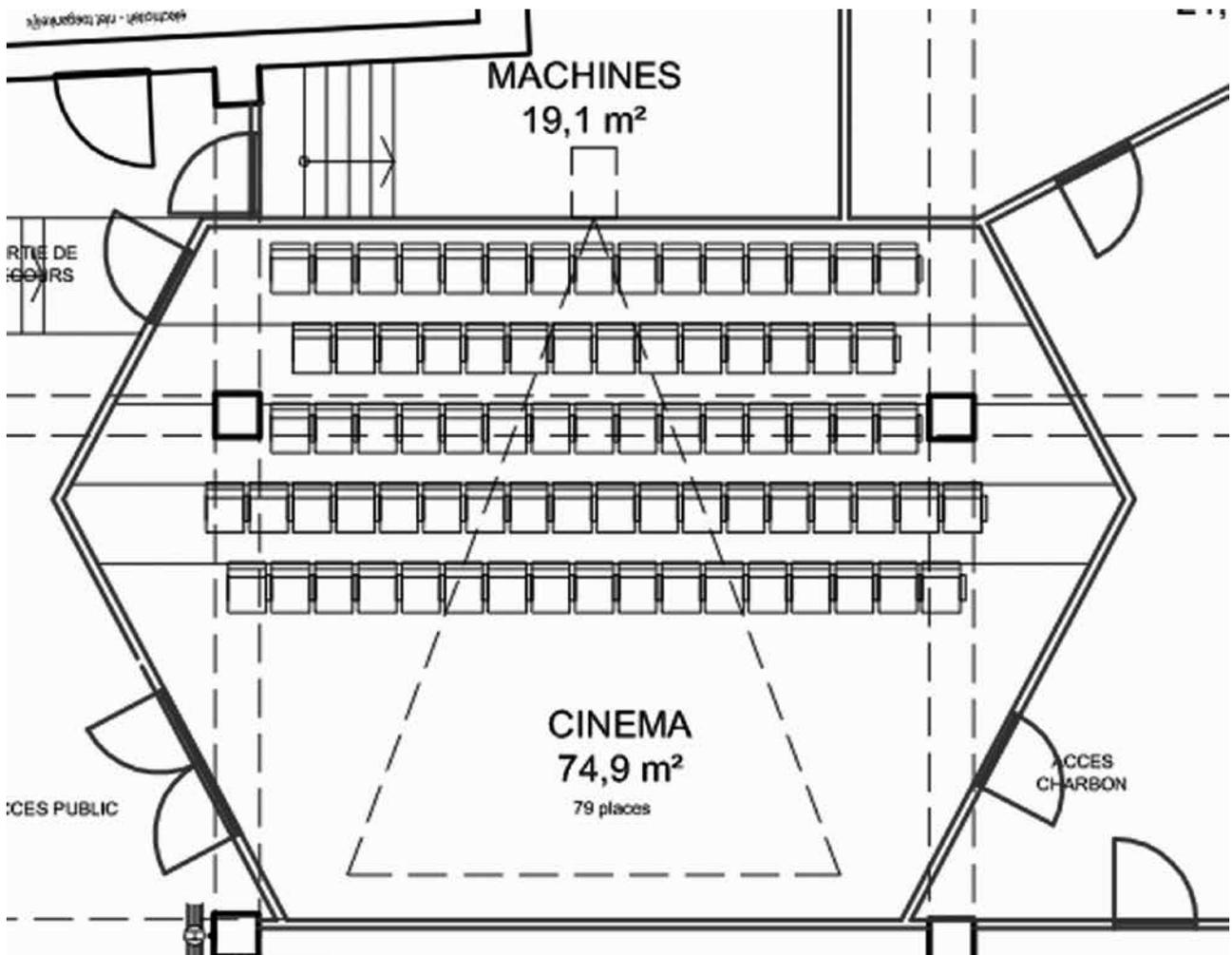
rêt fort pour les objets filmiques qui sortent des sentiers battus.

### Quand on est réalisateur et que l'on cherche à diffuser un film en dehors des grands circuits, on a parfois accès à une salle indépendante mais il ne trouve pas d'écho par la suite chez les autres lieux. Il y a peu de circulation.

C'est bien là que notre projet intervient car nous tentons de faire circuler au mieux, et avec nos faibles moyens (humains et financiers) des films qu'il nous paraît intéressant, voire pertinent de faire partager à d'autres. Grâce notre projet Vidéotheque Nomade, par exemple, les films courts que nous collectons depuis 2008 peuvent continuer d'être vus dans le cadre des rendez-vous réguliers que nous proposons aux publics bruxellois. De plus en plus de programmeurs ou de curateurs viennent nous rendre visite. Ainsi, des films peu ou pas soutenus parce que leur vie en festival est terminée ou encore parce qu'ils n'ont pas bénéficié d'une édition DVD continuent d'exister.

[www.la-videotheque-nomade.net](http://www.la-videotheque-nomade.net)  
[www.6870.be](http://www.6870.be)





## CHARBON STUDIO: Rencontre avec Michaël Cinquin

On ne présente plus Michaël Cinquin dans le milieu du cinéma belge! Pour ceux qui ne le connaîtraient pas, rappelons néanmoins qu'il est l'étalonneur-fondateur de Charbon Studio, créé en 2010 à Ixelles, rue de la Tulipe, et installé également à La Hulpe depuis 2011. Dès le début, Michaël avait envie de créer bien plus qu'un studio d'étalonnage, et aujourd'hui le projet prend forme: «À Charbon je vois passer des films formidables et je suis désolé de voir le peu de diffusion dont ils bénéficient par la suite et, souvent, la mauvaise qualité de leurs projections. Au cinéma, l'émotion vient des sensations: la qualité d'une projection est essentielle pour qu'un film puisse toucher le public. Mon envie depuis quelques années est de faire autour de Charbon, le soir venu, un lieu

de diffusion et de vie pour les films, car comme studio d'étalonnage nous avons le matériel et les compétences pour faire des projections excellentes.» L'idée de Michaël est de créer un espace où le studio d'étalonnage aurait une salle de cinéma, un lieu pour boire un verre, discuter... La programmation serait ouverte à d'autres acteurs (associations existantes ou à créer) dans le cadre de conventions, partenariats ou amitiés. L'idée est de projeter les films de qualité qui sont peu diffusés, et que de mauvaises conditions de projection empêchent de trouver leur public. «Toutes les projections se feraient en DCP (Digital Cinema Package, le meilleur format de projection numérique). Je transformerais à mes frais et comme vitrine du savoir-faire de Charbon tous

les autres supports moins performants (DVD, Blu-ray, beta). Aujourd'hui, je m'interroge d'ailleurs sur la nécessité de faire payer les séances. Il faut savoir que la recette de cent entrées à trois euros est inférieure à ce que rapporte à Charbon la vente d'un mastering DVD à un client. Ça n'incite pas beaucoup à faire payer les séances!» «Nous avons déjà commencé à travailler avec un architecte pour dessiner les plans, le contrat de quartier de Bockstael est très intéressé. Mais il faut encore que Charbon grandisse pour qu'il puisse se permettre d'ouvrir ses portes!»

# LE CINÉMA OFFOFF:

## Rencontre avec Sofie Verdoodt

### Quels sont les débuts du cinéma OFFoff?

Cela a commencé avec l'arrivée à Gand de Sven Thomson, un programmeur de films danois qui avait créé à Copenhague une plate-forme pour le cinéma expérimental, et avec qui nous avons organisé une première nuit du cinéma expérimental. Cette soirée a eu beaucoup de succès et dans la foulée nous avons fondé le cinéma au béguinage Notre-Dame Ter Hoyen en 2003. Nous avons fêté le dixième anniversaire du OFFoff en octobre. Avant, c'était une infirmerie, ici. Nous sommes arrivés au béguinage par l'intermédiaire d'une organisation qui s'occupait d'ateliers pour artistes.

Depuis le début, nous programmons au OFFoff des films classiques, des films d'avant-garde et des nouvelles productions expérimentales. Nous présentons aussi des films muets avec de la musique contemporaine, des performances, et nous organisons des ateliers pour des enfants qui apprennent à travailler avec le matériel analogique ainsi que des soirées pour montrer le travail des jeunes cinéastes. À travers toutes nos activités, nous soutenons une certaine contre-culture.

Nous nous intéressons aux expérimentations de différentes époques: depuis la première avant-garde jusqu'à aujourd'hui. Nous aimons associer des films plus anciens à des films contemporains, pour montrer les filiations et les inspirations.

### Quelle est la fréquence des séances?

Tous les lundis. Nous projetons un ou plusieurs films, chacun faisant l'objet d'une présentation. C'est souvent moi qui les présente. On organise aussi d'autres projections ponctuelles en semaine ou le week-end. Nous fermons pendant les vacances.

### Est-ce que le OFFoff a un lien avec la production de films?

Oui. Au OFFoff, nous essayons d'être un laboratoire pour les jeunes cinéastes, un lieu où ils peuvent expérimenter. «The Young and Beautiful», par exemple, ce sont des séances où nous invitons les jeunes réalisateurs à présenter leur films et ceux qui les inspirent, et à parler de leur travail. Il



y aussi un *free podium* auquel tout le monde peut participer.

La diffusion des films expérimentaux est difficile. Les jeunes cinéastes demandent de l'argent au VAF (fonds flamand d'aide à la production audiovisuelle) puis s'en remettent aux festivals... Mais je trouve que l'accès aux festivals internationaux devient de plus en plus difficile. Au OFFoff nous travaillons à diffuser les films que nous aimons, même s'ils n'ont pas d'argent. Sur ce point, je trouve que le festival Courtisane, à Gand, joue un rôle important car il offre encore une réelle ouverture aux propositions des jeunes cinéastes.

Internet est très utile pour présenter les films à l'étranger. C'est plus utile aujourd'hui que le DVD, je pense. Le problème d'Internet, c'est qu'on entend aussi des étudiants en art dire: «Je n'ai pas d'argent donc je vais voir le film sur Youtube.» Pour lutter contre cela, pour inviter les jeunes au cinéma, on met l'accent sur l'organisation d'événements avec des présentations, une fête, de la musique *live*...

### Quelle est l'alternative aux salles de cinéma commerciales, en Flandre?

À Gand, il y a trois cinémas officiels, le festival Courtisane, le KASK cinéma, le Film-Plateau (ciné-club de l'université), des initiatives périodiques, le OFFoff... C'est beaucoup pour une petite ville! Il y a des subventions pour des espaces culturels, du coup il existe de nombreuses petites associations qui montrent des films, organisent des expositions, des performances, des concerts... Le OFFoff en fait partie. Il y a aussi des musées et des organisations qui n'ont pas de salle mais qui présentent des programmes en tournée dans différents lieux. Le OFFoff travaille en partenariat avec l'académie des Beaux-Arts. Il y a par ailleurs beaucoup d'événements *pop-up* qui sont là pour une période très courte, organisés par des personnes différentes dans des lieux variés. L'été, par exemple, il y a beaucoup de projections en plein air.



## Se dirige-t-on vers une fin des salles de cinéma au sens classique du terme ou vers une division entre grands multiplexes d'un côté et salles d'organisations culturelles de l'autre ?

Les gens voient des films chez eux avec un home-cinema, sur un très bon ordinateur, avec Internet... J'ai peur que les petits cinémas disparaissent. Peut-être que les centres culturels peuvent programmer un cinéma entre les films commerciaux et la marge. Je préfère penser que ça ne va pas disparaître: j'ai l'impression que la génération qui vient après la mienne a moins envie d'aller au cinéma, parce qu'ils disposent de l'équipement pour voir les films chez eux dans de bonnes conditions. Pour attirer le public, on développe l'aspect social, les accompagnements musicaux en *live*, des fêtes, des concepts interdisciplinaires, parce que les gens qui paient en veulent plus pour leur argent.

Je pense que la grande question est celle-ci: est-ce que c'est un cinéma qui gagne de l'argent ou est-ce que c'est un cinéma *non-profit*, une plateforme culturelle ?

Je pense que les cinémas seront transformés en un espace «total» car le concept de voir des films s'est transformé dramatiquement et on doit trouver des solutions comme par exemple être un espace audiovisuel. Les vrais cinémas, je pense que ça va disparaître. On va développer d'autres circuits.

Le festival international du film de Flandre-Gand est un événement très important pour la dynamique d'ensemble, car le marché du film est une plate-forme pour la circulation de nombreux films. À cette occasion, le OFFoff et d'autres petites salles de la ville s'associent au festival pour la programmation.

À Courtrai, il y a le Buda Scoop qui organise des fêtes, des expos, des événements. À Bruges, le cinéma Lumière. Ce sont des cinémas alternatifs qui prolongent la vie des films après les circuits des festivals car ils reçoivent des films de Cannes ou de la Berlinale.

### Qu'en est-il des salles «art et essai» à Gand ?

Les salles art et essai de Gand sont le Sphinx et le Studio Skoop: ces salles sont libres dans leur programmation grâce aux subventions qu'elles reçoivent de la ville mais elles ont beaucoup de difficultés pour survivre. Aujourd'hui, elles développent des événements extérieurs pour rentrer dans leurs frais.

Le OFFoff est subsidié par le Kunsten-decreet en tant qu'espace culturel. C'est pour cela que nous ne sommes pas un vrai cinéma avec une programmation quotidienne. Nous avons une salle équipée pour tous les formats mais avec un fonctionnement hebdo-

madaire. Ce n'est pas le seul élément de notre organisation: à côté, nous avons des projets d'éducation socio-artistique, des soirées...

Mais la difficulté que connaissent les salles de cinéma pour survivre est telle que l'on préfère rester un «espace d'art». Si nous voulons grandir, il faudrait se tourner vers les événements *live*.

### Quel est l'avantage d'avoir rejoint le réseau Kino Climates ?

Le partage d'informations que permet Kino Climates est formidable. On a pu se rendre compte que toutes les salles alternatives d'Europe avaient les mêmes besoins et les mêmes problèmes. Le réseau nous permet de partager les informations et les stratégies pour chercher de l'argent. Grâce au réseau, nous pouvons organiser des tournées de cinéastes, faire circuler des programmations et des copies d'un cinéma à l'autre... Mais c'est un processus à long terme parce que tout le monde est déjà très occupé avec sa propre organisation !

De mon côté, je voudrais créer un programme regroupant des films de jeunes cinéastes de Gand pour le faire circuler dans le réseau des salles de Kino Climates. Nous avons déposé un dossier de demande de subsides pour l'année prochaine.

<http://www.offoff.be>

# AVEC LES CONTRIBUTIONS DE

## **HACHIMIYA AHAMADA**

est une réalisatrice franco-comorienne née à Dunkerque. Diplômée en réalisation à l'INSAS.

## **FLORENCE AIGNER**

est une artiste audio-visuelle basée à Bruxelles. Ses créations se penchent sur des thèmes liés à la mémoire, à la notion de chez soi et à la culture matérielle de personnes en exil ('Homes Sweet Home', 'Retour de Babel', 'Coin de vies',...). Membre de Polymorfils depuis 2006, elle a collaboré au film 'Surya' et coréalisé le film 'disorient' avec Laurent Van Lancker.

[www.florenceaigner.net](http://www.florenceaigner.net)  
[www.polymorfils.be](http://www.polymorfils.be)

## **GÉRALDINE CIERZNIEWSKI**

est licenciée en philologie classique et en cinéma, doctorante en cinéma et passionnée par le court métrage...

## **CELIA DESSARDO**

est une réalisatrice française qui vit à Bruxelles. Elle a réalisé un premier film « Toute la nuit ».

## **MARION E. DURU**

est comédienne, psychomotricienne et photographe. Son travail photographique est très intérieur. A travers sa démarche, elle tente d'exprimer les sensations qu'elle éprouve en lien avec son vécu.

## **JULIEN ENGLEBERT**

est étudiant réalisateur à l'INSAS, journaliste et supporter de l'Union Saint-Gilloise.

## **MAITÉ GANDARIAS**

Réaliste, dans le concret. J'aime la vie simple et suis émue par les petites choses. D'ailleurs, ce sont les choses simples qui m'intéressent le plus sur le point photographique - j'aime à les retirer de l'ordinaire, de l'inaïperçu et capter le moment que le monde extérieur n'a pas perçu.

## **FRÉDÉRIC GUILLAUME**

est cinéaste, musicien et animateur d'atelier vidéo. Il fait des films pour être aimé et pour tenter d'être lui. Il se demande si il continuera lorsque il sera sûr de l'être.

[www.vimeo.com/fredguillaume](http://www.vimeo.com/fredguillaume)

## **DAVID HAINAUT**

34 ans. Journaliste depuis 2006 et Président de l'Union de la Presse Cinématographique Belge (UPCB) depuis 2012, ce cinéphage visionnant un film par jour s'est notamment spécialisé dans la couverture de tournages. Fana d'ouvrages biographiques, régulièrement juré de festivals, collabore entre autres pour Be TV, Cinergie, La Libre et le Moustique, et est par ailleurs membre du comité de sélection de courts-métrages de Wallonie-Bruxelles Images.

## **CLÉMENCE HÉBERT**

Cinéaste formée à l'INSAS, consacre son premier long métrage, « le bateau du père » (2010) au deuil de son père mort dans des circonstances tragiques. Elle travaille actuellement sur plusieurs films autour de la folie.

## **DENIS JUZIAK**

Lisez l'article et vous saurez qui je suis.

## **JENNIFER LAVALLÉ**

est licenciée en philologie romane. Chercheuse, documentaliste et monteuse.

## **BORIS LEHMAN**

est un cinéaste belge, né à Lausanne en 1944. Vit et travaille principalement à Bruxelles, en Belgique. A produit et réalisé près de 400 films.

## **IAN MENOYOT**

Cinéaste.

## **ELODIE MERTZ**

est 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.

## **PERRINE MICHEL**

vit d'images et de sons ; pour et par le cinéma. Elle en mange, elle en boit, elle en explore, elle en digère, elle en fabrique, elle en transmet.  
<http://www.perrinemichel.com>

## **PATRICK TALIERCIO**

Fantôme d'opéra à mi-temps.

## **AYA TANAKA**

née à Tokyo en 1974, est cinéaste. Elle a étudié la psychologie à l'université de Liège puis le cinéma à l'Université de Bruxelles.

## **CHARLES TATUM, JR**

<http://susauvieuxmonde.canalblog.com>

## **ERIC PAUWELS**

est écrivain, cinéaste et l'un des animateurs du Sic.

Suite à des études de théâtre, il s'intéresse à ses origines, le rite sacré. Il part donc en Asie du Sud-Est pour filmer en long plan-séquence les danses sacrées. Disciple de Jean Renoir et de Jean Rouch (dont il a été l'élève à la Sorbonne), il est l'auteur de documentaires ethnographiques de films sur la danse contemporaine, puis de documentaires de plus en plus personnels.

## **CLAUDIO PAZIENZA**

Licencié en Ethnologie j'ai approché le cinéma en fréquentant la Cinémathèque Royale et par le biais d'une Beaulieu Sup. 8. Mes films sont le fruit de recherches, de commandes détournées, de rencontres, d'errements, d'états d'âme, d'impasses, d'intuitions, d'impossibles deuils. Une ethnologie de l'invisible.

## **BRAHIM WAABACH**

est comédien, né à Lyon en 1969. Il vit en Belgique depuis ses études d'arts dramatiques. Actuellement, il termine son premier film documentaire. Pour lui, le cinéma passe d'abord par le franchissement d'une fenêtre, menant ainsi les hommes d'un bout à l'autre du voyage.

# CINÉMA DE L'INTIME, UN MONDE EN JE ET EN TOI

A L'OCCASION DE LA SORTIE DE CE NUMÉRO CONSACRÉ AU CINÉMA DE L'INTIME, LE P'TIT CINÉ EN COLLABORATION AVEC L'ARENBERG CINÉMAS NOMADES PROPOSE EN FÉVRIER À LA CINEMATHEQUE, UNE PROGRAMMATION DE FILMS (AUTO)BIOGRAPHIQUES.

Il y a des films qui échappent aux conventions et qui inventent leur propre figure. Mais précisément parce que les distances n'y sont pas réglées d'avance, elles nécessitent d'être explorées, en disant JE, en disant TOI et en mettant le spectateur dans la confiance. La distance délimite aussi le cadre qui par nature définit l'obsène et l'effleure aussi bien souvent. Lorsque le cinéaste n'obéit pas seulement à la nécessité d'incarner des personnages, il va chercher sa motivation très profondément dans les cœurs et les consciences. Faire le portrait d'un être cher par exemple, le relier à l'idée du monde, est souvent une façon de conjurer sa perte. Ce qui, dans le deuil mis à l'écran, sépare alors un film d'une simple thérapie publique, c'est la place que le cinéaste laisse au spectateur. Il y a des films qui nous parlent pour ainsi dire par-dessus l'épaule du cinéaste. C'est pourquoi le TOI a deux visages. Il est figure absolument singulière pour le cinéaste qui le filme et figure représentative de quelque chose pour nous qui le regardons. Koumiko telle que la filme Chris Marker est absolument Koumiko pour lui, elle est absolument japonaise pour nous et tout l'art de Marker est de mettre le doigt sur cette magie du portrait qui multiplie les pains, qui transforme l'unique en représentation pour tous. Ainsi, alors qu'il semble toucher aux plus extrêmes limites de l'intime, le cinéaste atteint parfois le plus universel reflet du monde. C'est le paradoxe de la projection qui veut que nous ne voyons souvent jamais mieux qu'à travers des distances inédites.

(Patrick Taliercio)

## **DU VERBE AIMER**

DE MARY JIMENEZ,  
BELGIQUE-PEROU, 1984

## **IRÈNE**

D'ALAIN CAVALIER,  
FRANCE, 2009

## **LES VACANCES DU CINÉASTE**

DE JOHAN VAN DER KEUKEN,  
PAYS-BAS, 1974

## **MORT À VIGNOLE**

D'OLIVIER SMOLDERS,  
BELGIQUE, 1998

## **NICK'S MOVIE (LIGHTNING OVER WATER)**

DE WIM WENDERS  
ET NICHOLAS RAY,  
RFA-SUÈDE, 1980

## **FRONTLINE: SIX O'CLOCK NEWS**

DE ROSS MCELWEE,  
USA, 1997

## **LES FILMS RÊVÉS**

D'ERIC PAUWELS,  
BELGIQUE, 2009

## **OUTSIDE IN**

DE STEPHEN DWOSKIN,  
UK RFA- PAYS-BAS, 1981

## **ULYSSE**

D'AGNÈS VARDA,  
FRANCE, 1983

## **LE MYSTÈRE KOUMIKO**

DE CHRIS MARKER, 1965

## **LES GLANEURS ET LA GLANEUSE**

D'AGNÈS VARDA,  
FRANCE, 2000

## **EAU DOUCE, EAU SALÉE**

D'AYA TANAKA,  
BELGIQUE, 2012

## **NEWS FROM HOME**

DE CHANTAL AKERMAN,  
BELGIQUE-FRANCE-RFA, 1976

## **LAME DE FOND**

DE PERRINE MICHEL,  
FRANCE-BELGIQUE, 2013

Dire je \* Eric Pauwels \* Claudio Paziienza  
\* Alain Cavalier \* Dominique Cabrera \*  
Olivier Smolders \* Boris Lehman \*  
FID Marseille \* Filmer à tout  
prix \* Olivier Dekegel \*  
Les Ateliers urbains  
\* Lieux de cinéma  
\* Etc.

Prix : 7 €  
ISSN 2295-1571