

# SMALACINÉMA

(REVUE)

DVD OFFERT  
LA SECONDE  
FUGUE  
D'ARTHUR  
RIMBAUD  
UN FILM DE PATRICK TALIERCIO

PETIT A PETIT,  
APPRENDRE A VOIR,  
ENTENDRE, PENSER

N° 4

JUIN 2015



ARENBERG  
cinémas nomades

SMALA  
Cinéma

SMALACINÉMA (BREVET)

# La seconde fugue d'Arthur Rimbaud

Un film de  
Patrick Taliercio

**La seconde fugue d'Arthur Rimbaud**  
**Mini DV couleur / 1h35**  
**Réalisation : Patrick Taliercio**  
**Prise de son et mixage : Origan Cannella**  
**Production : Melody Imbach**  
**Tous droits réservés : Shonagon films a.s.b.l / CBA / 2015**

**Synopsis :**

Cinq des plus célèbres sonnets du poète Arthur Rimbaud (1854-1891) ont probablement été écrits au cours de sa seconde fugue, de Charleville-Mézières jusqu'à Charleroi, en octobre 1870, alors qu'il avait seize ans. J'ai suivi son parcours pour confronter les poèmes au paysage contemporain et à ses habitants. Il en est ressorti un portrait de la vallée de la Meuse et du pays carolo résonnant étrangement avec les émerveillements, les nostalgies et les désastres traversés par Rimbaud.

SHÖNAGON  
FILMS



# sommaire

## Avant-Propos

---

Pratique (Théorie de la) p. 5

## Transmissions

---

**LIGNE RÉALITÉ** p. 9

### MÉMOIRES FERTILES...

Jorge Léon p. 17

Ronnie Ramirez - Un cours de cinéma p. 18

Rogier Van Eck - La ligne cinéma réalité ? p.22

Frédéric Fichet p. 23

Mathias Gokalp p. 24

Fransi de Villar Dille - Vu d'ici p. 25

Cécile Verstaeten p. 26

Julien Englebert - L'exercice réalité p. 27

Kita Bauchet - Souvenirs p. 28

Maxime Coton - La découverte de la réalité p. 29

Olivier Auverlau et Yanara Guayasamin p. 31

Paola Stevenne p. 33

Christophe Wagner p. 34

Marie Famulicki p. 35

Benjamin Durand  
Apprentissage cinématographique  
en terre bolivarienne p. 36

Elsa Doniol-Valcroze p. 40

**CLAIRE SIMON, DE L'ÉCOLE AU BOIS  
(RENCONTRE)** p. 41

**EDUCATION POPULAIRE ET CINÉMA**  
Penser « Petit à petit » de Jean Rouch p. 49

**APERÇU SUR LE  
CINÉMA SOCIAL ANGLAIS** p. 55

---

## VARIA

---

De communs manifestes  
10<sup>ème</sup> Semaine asymétrique, Marseille p. 61

Freedom  
Rencontre avec Sharunas Bartas p. 64

Les « Métamorphoses » de Christophe Honoré p. 66

L'éternelle retouche du même p. 68

Edité par l'Arenberg-Cinémas Nomades (CINÉDIT asbl),  
la **SMALACINÉMA** (REVUE) – format numérique et/ou papier –  
tente de paraître au rythme de deux numéros par an.

A ceux qui nous demandent : quelle est votre « ligne éditoriale » ?  
Nous répondons : elle sera celle qui se dégagera de la volonté de ceux qui la font.

Ils partageront avec nous une pensée critique sur l'image et le monde,  
un désir de Beau, la volonté de s'opposer à la pensée marchande qui ravage tous les domaines de la vie.

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

**Coordination éditoriale :**

Caroline Genart en collaboration avec Deborah Benarrosh et Axel Comeliau

**Graphisme, maquette et mise en page :**

LN,  
[www.ln-graphics.be](http://www.ln-graphics.be)

**Relectures et corrections :**

Merci à Charles Tatum, Jr

**Editeur responsable :**

Thierry ABEL

**Impression :**

Actual Print  
sur du papier exclusivement recyclé

**Distribution / Ventes :**

Cinédit asbl – 02/511 65 15

CINÉDIT asbl  
2, Place Van Meenen  
1060 Bruxelles  
Tel: 02/511 65 15  
Fax : 02/502 52 85  
[info@cinedit.be](mailto:info@cinedit.be)  
[www.arenberg.be](http://www.arenberg.be)

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

# PRATIQUE (THÉORIE DE LA)

Le cinéma d'aujourd'hui, dans l'immense nombre de ses films, fait lever une nouvelle dimension de l'expérience cinématographique. Non seulement la quantité de films en circulation augmente partout, non seulement la pratique du cinéma devient pour ainsi dire générale et commune, ouverte à chacun et chacune (le cyclone Sandy qui s'est abattu sur New York en 2012 a été filmé par des centaines de caméras de surveillances et des milliers d'amateurs), non seulement tout est filmé, sera filmé, a été filmé, le monde ainsi recouvert d'un voile de cinéma, mais le geste de filmer accompli par des milliers et des milliers d'enfants, d'hommes et de femmes, celui de jouer dans un film, celui de monter, ces gestes tricotent une pratique de l'image comme jamais il n'en a été dans nos cultures. Pratiquer, c'est d'une certaine façon – ou ce devrait être – passer au tamis critique ce que l'on fait, ce que les autres font, ne font pas ; exercer son esprit, critiquer ce que l'on voit et que l'on entend ; entrer, bref, dans un rapport actif aux représentations. Nous décrivons ici une sorte d'utopie. Il est à craindre tout au contraire, que l'impatience de *passer à l'acte* (de filmer, d'être filmé, etc.) n'emporte tout. Comme si le spectateur n'en pouvait plus de ne pas être acteur, ou filmeur, ou participant d'un tournage... Dans un moment historique où la plupart d'entre nous ne sont plus acteurs de grand-chose, et en tout cas pas beaucoup de la *chose politique*, il n'est pas absurde de se demander si le désir de passer à l'acte de tout urgence ne vient pas nous consoler d'une certaine impuissance. Nous pouvons appuyer sur quantité de touches, zapette, téléphone, caméra, ordinateur, etc., mais non pas commander aux programmes de télévisions ou aux calculs de marchands. La télécommande Sony

passé entre nos mains mais l'entité Sony nous est inaccessible. Comme si les représentations n'étaient plus ce par quoi, spectateurs, nous pourrions tenter de saisir quelque chose de notre place dans le monde, mais une vieille peau dont il faudrait se débarrasser pour passer enfin de l'état de spectateur inerte à celui d'acteur agissant ?

Pour Guy Debord, nous le savons, *la place du spectateur* reste une place d'aliénation et de facticité. Faut-il pour autant vouloir que le spectateur devienne acteur *pour de vrai* ? Peut-être les situationnistes n'ont-ils pas aperçu que s'inscrire, fût-ce fugitivement, dans un processus de représentation, c'est déjà changer le monde, au sens le plus simple, le dédoubler, le déboîter. D'un côté, une *passion du réel* qui multiplie les passages à l'acte, peut-être en pure perte ; de l'autre, une place entière échafaudée d'imaginaire mais qui se faufile, pour cela même, dans la vie réelle des hommes et des femmes réels. Le désir-besoin d'action, de passage à l'acte, jouer, filmer, montrer (plutôt que regarder) est tenu pour un *rapport fictif au monde*. La modeste, l'invisible place du spectateur occupe dans la représentation et qui est tenue, elle, pour « passive », change pourtant quelque chose dans le tableau d'ensemble. Il importe peu que ce changement soit observé, reconnu, moins encore qu'il soit validé. Il est affectif, il est réel. Comme la rivière creuse son lit sans que nul ne s'en aperçoive, comme l'oiseau tisse la forêt à l'insu de tous, le geste de nouer quelque fil supplémentaire à la résille d'images et de sons qui couvre, une partie du monde n'est pas, ne peut pas être sans effet, aperçu ou non. Le passage à l'acte, lui, est nécessairement spectaculaire. Et souvent, il n'a pas d'autre raison. Il s'agit plus de se montrer filmant que de filmer. *Jouer ce rôle* : comme le disait Sabzian en 1990 dans

*Close-up* d'Abbas Kiarostami, le film-phare, jouer le rôle d'un réalisateur était plus difficile et plus intéressant que de *jouer un acteur* ...

Le spectateur, depuis sa zone d'ombre, depuis son hors-champ, dans sa réserve même, agit sur le monde filmé. S'il est vrai que nul ne filme impunément, nul non plus ne voit impunément la chose filmée : nécessité d'une pensée, d'une théorie de la pratique. Nous tenons qu'être spectateur est une pratique, ouverte, comme toute pratique, sur une pensée théorique. Le spectateur est l'être de l'après-coup. Il revient au film. Le reprend, le refait. Cet après-coup est le temps de la critique, entendue positivement, comme *désire de désirer* l'œuvre qui revient d'elle-même vers nous. La pratique de la caméra et du son ouvre directement à un questionnement théorique : où placer la caméra, quelle(s) focale(s) employer, à quelle distance filmer, enregistrer le son, bouger ou pas, comment cadrer plusieurs personnes, etc., toutes ces questions très pratiques ont évidemment des incidences théoriques, portent effet et se combinent à l'insu souvent des cinéastes pour finir par déterminer une ou des significations. Le meilleur chemin vers la théorie du cinéma est donc la pratique. Celle qu'il vaudrait mieux enseigner dans les écoles et les universités plutôt des bouts d'histoire du cinéma dont les professeurs eux-mêmes ne savent pas comment ils s'emboîtent.

Jean-Louis Comolli  
Vincent Sorrel

## Cinéma, mode d'emploi

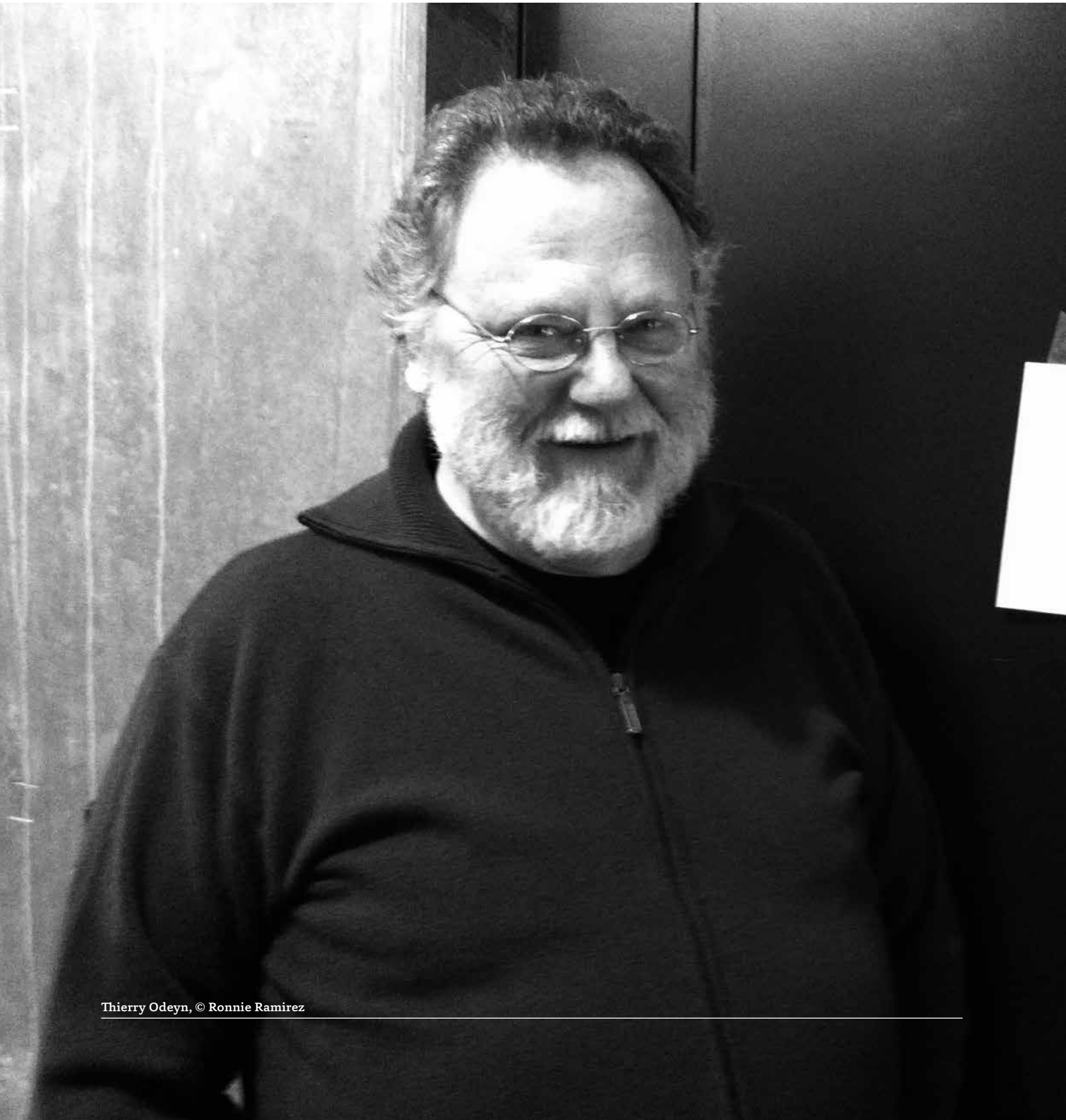
*De l'argentique au numérique*, pages 334, 335, 336, 337, © Éditions Verdier, 2015



*Transmissions*



l i g n e





# réalité

2012, l'INSAS (Institut national supérieur des arts du spectacle) fête ses cinquante ans.

Mars 2012, le festival Cinéma du réel à Paris programme un hommage à une des pédagogies porteuses de l'école : *la ligne réalité*. Sont invités ses fondateurs : Michel Khleifi, Thierry Odeyn et Éric Pauwels ainsi que deux anciens étudiants aujourd'hui cinéastes : Michel Cauléa et Alessandro Comodin.

Voici des fragments du débat public où la pédagogie enseignée à Bruxelles a été exposée.

**Javier Packer-Comyn.** Bienvenue à toutes et tous.

Cette année nous fêtons les cinquante ans de l'INSAS.

Il y aura demain des projections de films réalisés par d'anciens étudiants de cette école.

Notamment le film *C4*, un film sur mai 68, tourné en octobre 67 en Belgique. Les Belges aiment bien dire qu'ils ont fait les choses avant.

Cet anniversaire est aussi l'occasion de faire un voyage à travers la *ligne réalité* qui est un des axes qui définit l'identité de cette école.

**Thierry Odeyn.** Tout d'abord la *ligne réalité* n'a pas introduit le documentaire à l'INSAS, celui-ci préexistait à notre travail de pédagogue. Si nous enseignons aujourd'hui à l'INSAS, nous en sommes aussi tous les trois, Michel Khleifi, Éric Pauwels et moi-même d'anciens étudiants, et quelque part la synthèse de ce qu'elle nous a donné, se retrouve dans la méthode qui va vous être exposée. Historiquement, comment les choses se sont-elles passées ?

En 1980, Michel Khleifi réalise un premier long-métrage : *La Mémoire fertile*. L'accueil est assez mitigé en Belgique jusqu'à ce que la critique française s'enthousiasme pour ce film et qu'on en découvre, par rebond, l'importance chez nous.

Ce qui s'est passé par la suite c'est que, comme Michel était issu de l'école, celle-ci lui a demandé non seulement de venir présenter le film, mais aussi de développer un séminaire d'une semaine autour du thème *Cinéma et poésie, cinéma poétique*. Michel a alors projeté les films qui avaient compté pour lui dans son parcours d'étudiant et d'apprenti cinéaste, les films qui avaient nourri la réalisation de *La Mémoire fertile*.

C'est cette logique de filiation qui a fondé ce qu'on appelle à l'INSAS le *séminaire*, séminaire qui introduit chaque année la *ligne réalité*.

Les étudiants entament leur cursus par deux semaines d'analyse de films qui ne doivent pas être perçues comme deux semaines d'histoire du documentaire ou d'histoire du cinéma enseignée dans une logique académique, mais comme deux semaines où les œuvres sont analysées selon des rapports de filiation, ce que nous appelons *héritage cinématographique*. Qu'est-ce que cela veut dire ?

En deux mots il s'agit de leur faire comprendre qu'au-delà des contextes de réalisation – contexte historique, social, économique, technologique, etc. –, un film est un lieu de synthèse d'autres films.

Il s'agit de distribuer des références. Parler d'héritage cinématographique, c'est par exemple dévoiler la justesse de la mise en place des plans Lumière, c'est à travers l'ouverture

VERTOV  
IS  
HERE!

de l'air est rouge, analyser avec Marker le modèle historique, le réservoir de signes, qu'a constitué le *Cuirassé Potemkine* pour plusieurs générations de cinéastes militants, c'est redécouvrir avec Godard l'importance politique de l'intuition vertovienne qui situait le montage avant, pendant et après le tournage.

**Alain Bergala.** Est-ce que l'idée que vous avez émise que tout film est le résultat d'une filiation n'est pas de plus en plus difficile à faire admettre à de jeunes étudiants ?

**Thierry Odeyn.** Oui, il y a pas mal de clichés à bousculer. Il faut d'abord lutter contre la confusion qu'ils font entre documentaire et information, ce qui est une séquelle de l'amalgame créé par la télévision. Il faut ensuite détruire les barrières qu'ils érigent entre le documentaire et la fiction. Si l'étudiant comprend qu'un film est la trace d'une subjectivité qui, à travers les moyens que sont l'image et le son s'adressent à ma subjectivité, il peut alors différencier ce qu'il en est de l'intrigue, du sujet, des moyens mis en place, et on l'aide à faire tout ça. Un processus s'amorce chez l'étudiant, qui consiste à considérer tout film comme héritage potentiel par rapport à ses propres pratiques. Lorsque l'étudiant nous présente des ébauches de projet, nous nourrissons nos échanges avec des extraits de films : « Comment pratique ce cinéaste ? » « Où met-il sa caméra ? »...

Voilà comment nous fonctionnons.

Nous tentons donc de détourner l'étudiant de ses habitudes de consommation et nous l'amenons à lire un film comme pensée, comme expression subjective d'un auteur confronté à ses réalités, réalités que l'œuvre précisément reflète.

Michel entame alors la lente et difficile implantation de la *ligne réalité*, il faut savoir que l'école était à cette époque très fictionnelle mais nous y avons rencontré l'appui et la confiance d'un directeur visionnaire, Raymond Ravar, qui comprenait la nécessité de démarquer l'enseignement délivré dans son institut des besoins à court terme du marché. Cette pédagogie du réel, Khleifi l'a défini par ces quelques mots : *Apprendre à l'étudiant à voir et à entendre pour lui permettre de déclencher un processus de réflexion sur le réel*. En effet, il nous paraissait

essentiel d'aider les étudiants à se situer face aux mouvements des idées sociales, culturelles, c'est-à-dire face à leurs propres réalités. À la base de tout cela il y avait une forte volonté de réagir contre une tendance du cinéma à l'auto-référentialité. On parlait dans les années 1980 de crise du sujet, c'est-à-dire de la déconnexion du cinéma avec la réalité. L'INSAS avait tenté d'y répondre en développant une pédagogie de l'écriture calquée sur les leçons des « grands cuisiniers » du scénario américain, c'est l'époque où ceux-ci donnaient des conférences en Europe. Rappelez-vous Franck Daniel. Appliquer des recettes scénaristiques est une réponse pour le moins caduque au mal dont souffrait le cinéma. Nous déplorions l'existence d'un cinéma reproducteur de formes, d'un cinéma-photocopie condamné à la dévitalisation.

Si nous interrogeons les premiers films, les films des frères Lumière, que voyons-nous ?

Des pionniers qui, plongés dans la réalité, plantent une caméra, cadrent, font un travail d'interprétation de ce réel à travers le choix de l'emplacement de la caméra, le choix d'un cadre et le choix de l'instant où ils tournent la manivelle pour enregistrer les 57 secondes de durée du plan.

C'est le fondement du cinéma.

Qu'est-ce qu'un film ? C'est la première question que je pose aux étudiants quand on entame le séminaire en première année.

Le cinéma c'est la trace d'une subjectivité. De quelqu'un qui, au moyen d'une combinaison d'images et de sons, traduit une pensée, autrement dit affirme sa subjectivité par rapport au réel et donc l'interprète.

Puisque tout travail d'interprétation du réel est par nature fictionnel, les véritables questions ne peuvent donc plus se poser sur le terrain artificiellement sexué des genres cinématographiques mais beaucoup plus brutalement dans la redéfinition des rapports des cinéastes avec le réel. Cet espace de confrontation est le lieu de l'expression de l'auteur. Là, toutes les questions sur le fond s'imbriquent avec toutes les possibilités formelles qu'offre le film.

Tout ceci a généré une méthode cohérente d'approche du réel.

C'est en fait une pensée qui vise à





instaurer une perméabilité des frontières. Ce qu'on souhaiterait, c'est qu'un étudiant travaillant en troisième ou en quatrième année fasse des films qui brûlent les frontières des genres. Des films dans lesquels vous puissiez retrouver des éléments de fiction parce qu'il y a dramatisation du réel, mais aussi de la réalité parce que la situation dramatique doit être documentée. Que l'étudiant tente d'asservir toutes les potentialités de son bagage culturel et cinématographique – fiction, documentaire, reportage, etc. – à son sujet. Ce qui est intéressant maintenant dans le cinéma, sont des films qui se situent dans cet espace non défini. Ça c'est une première motivation. L'autre motivation est liée aux contraintes matérielles auxquelles l'étudiant est confronté. Si l'école lui impose de travailler avec des moyens économiquement limités, ce n'est pas seulement parce que notre école n'est pas riche, mais aussi, parce qu'une fois sorti, l'étudiant sera à nouveau confronté à ce type de contraintes. Ceci est une donnée fondamentale du processus pédagogique que nous tentons de mettre en place. Un cinéma, qui s'exprime avec des moyens pauvres, c'est un cinéma qui est obligé d'exploiter le plus créativement possible ses moyens limités, donc ce n'est pas un cinéma de studio, c'est un cinéma de réalité. Ce n'est pas un cinéma coûteux, c'est un cinéma pauvre, inventif par obligation. La première pratique de réalité, non pas documentaire mais de réalité, de regard, de rapport au monde enseignée à l'INSAS est le *point de vue documenté*, terminologie de Jean Vigo. La méthodologie sur laquelle cette pratique est bâtie, pourrait se résumer ainsi : il y a une dialectique entre soi, sujet dans le monde et le monde. On voit d'abord les choses, on les écrit ensuite. On se documente sur le réel et on a un point de vue sur lui, le film est censé refléter ce point de vue. En deux ou trois minutes, qui seront la durée de ce premier film monté, ce point de vue-là doit être apparent sur l'écran. Ça veut donc dire : comment dois-je, à partir de l'observation thématique de cette réalité, privilégier, sélectionner tous les éléments, tous les paramètres, qui m'aideront à faire comprendre aux spectateurs que c'est ça que je veux montrer. En imaginant un espace identique – cas de

figure, une messe – chaque étudiant tentera de développer son point de vue sur cette messe, donc chaque film sera différent à partir de cette même réalité. Certains traiteront la messe comme un lieu de culte, d'autres comme d'un lieu de foi collective, d'autres encore comme un espace de spectacle, d'autres enfin, pensons à ce passage de *la Nausée* de Sartre « un homme debout boit du vin devant des femmes à genoux » comme le lieu d'un incompréhensible rituel... Exprimer cette réalité à travers le prisme du thème propre à chaque étudiant suppose la mise en place d'un dispositif d'écriture qui sera différent pour chacun d'eux.

**Alain Bergala.** Quels sont les outils que vous utilisez ?

**Thierry Odeyn.** Au niveau des moyens, l'étudiant dispose, pour la réalisation de ce film de trois minutes, d'une caméra Bolex à ressort non synchrone et de trois bobines de trente mètres de film.

Ces contraintes font sourire mais sachez qu'elles participent de la richesse de l'exercice. Il est indubitable que le fait de se confronter à des contraintes oblige l'étudiant, quand il pose son geste de cinéaste, à réfléchir à ce qu'il va imprimer sur la pellicule, ce qui s'oppose aux pratiques inflationnistes que nous rencontrons trop souvent lorsque l'étudiant tourne en numérique.

S'il ne dispose que de neuf minutes de rushes, il est donc obligé de réfléchir. Ainsi nous privilégions la pensée cinématographique comme moteur de la création.

Cette dynamique interactive contrainte/réflexion est inscrite dans le processus pédagogique qui tient compte de l'approche progressive des instruments et du degré croissant des thèmes proposés. En effet, c'est progressivement que l'étudiant découvre les potentialités expressives du contenu de sa « boîte à outils ». C'est pourquoi il ne se servira, en première année, que de deux focales fixes, le 10 mm et le 25 mm, plutôt que du zoom. Imaginez ce que peut déjà représenter ce simple choix sachant qu'au séminaire il en a découvert l'importance expressive chez Pasolini, Bresson, Welles...

**Alain Bergala.** Pourquoi le non-synchronisme ?



La mémoire fertile, 1980, Michel Khleifi

**Thierry Odeyn.** Ce qui est aussi important est la réflexion que les étudiants peuvent avoir quant à l'usage qu'ils vont faire du son. N'oublions pas qu'ils réalisent des films non synchrones. Ils doivent donc installer une composition sonore non synchrone, pensée comme l'est le cadre, au départ de sons captés dans l'espace exploré, des sons signifiants par rapport à un point de vue. Nous leur demandons ensuite d'installer au montage une écriture dialectique où sons et images s'opposent, dialoguent. J'ai maintenu jusqu'où j'ai pu le montage analogique... Le fait de couper la pellicule est un acte irrémédiable et quand on est étudiant, en général, on coupe mal ! On recolle et après on voit où on a coupé, c'est ce qu'on appelle en peinture un repentir. Donc quand on coupe on réfléchit dix fois avant de couper. Tandis que si vous montez en numérique, vous ne coupez pas physiquement le support, vous faites virtuellement la coupe, vous évaluez et puis vous recommencez, et puis vous essayez encore, et à force d'essais on s'use le regard, on use la matière et, à la fin, on ne voit plus clair. En pellicule je vous assure que quand vous rabattez le couperet de la colleuse, cela correspond à une vraie décision !

**Alejandro Comodin, ancien étudiant à l'INSAS.** Petite parenthèse : moi ça m'est resté ! Je monte en numérique mais je garde la « trace » des coupes comme si je travaillais en pellicule, je garde en mémoire la trace de ces coupes. J'en ai besoin.

**Thierry Odeyn.** C'est ainsi que progressivement s'est mise en place une

pédagogie où en première année l'étudiant apprend à maîtriser l'écriture thématique d'un espace. Le thème de deuxième année est beaucoup plus exigeant : c'est le rapport à l'autre, la confrontation à l'autre mais sans paroles, sans interviews, sans musiques extra-diégétiques.

L'étudiant se confronte avec davantage de moyens et de temps à la réalité de l'autre. Il réalise un portrait. C'est une nouvelle étape de cette exploration du réel avec les enjeux éthiques que cette démarche suppose. Filmer c'est donner à voir, disait Serge Daney, et donner à voir c'est poser un acte, ce qui implique une morale.

C'est l'apparition d'une nouvelle contrainte d'ordre éthique. Si je décide de mettre la caméra devant quelqu'un et que je le filme, j'établis une relation dans l'acte même de montrer. C'est une relation d'autant plus complexe que cette image que je filme de l'autre, je la destine encore à quelqu'un d'autre. Je dis toujours aux étudiants, un film porte la trace de la qualité relationnelle que vous avez à la personne que vous filmez. En deuxième année la pratique est à nouveau introduite par un séminaire qui travaille cette question.

**Éric Pauwels.** On revient à la définition que Flaherty avait donnée un jour du cinéma qui était : « Le cinéma, c'est mesurer sa distance à l'autre. » Il y a donc la personne dont on fait le portrait, mais aussi la présence de celui qui filme le portrait : c'est, entre eux, la mesure de la distance à l'autre, et donc répondre à la question que pourrait se poser le spectateur : mais pour-

quoi ce cinéaste-là fait le portrait de cet homme-là ?... Que la réponse soit quelque part inscrite dans le film, dans la démarche du film, dans le « pour-quoi » ce cinéaste fait ce portrait.

**Michel Cauléa, réalisateur, ancien étudiant à l'INSAS.** Dans le travail journalistique on essaie de donner le maximum d'informations qui se tiennent et de les ordonner selon leur importance. Dans le travail journalistique, vous êtes face à quelque chose. Nous, cinéastes, et c'est valable en documentaire comme en fiction, des choses absolument essentielles, cruciales, on les enlève !

Le travail cinématographique va vous laisser la possibilité de rentrer dans le film et de remplir vous-même les creux, les vides, les manques... suis-je clair ? C'est la place que vous public avez de pouvoir rêver, penser, imaginer. Dans le film il y a quelque chose qui vous accueille.

C'est vrai pour le son aussi, parce qu'une des contraintes que vous nous avez données depuis la première année était qu'on n'avait pas le son en même temps que l'image. Pour chacun, il va de soi que le micro à côté de l'objectif est le son normal pour l'image, mais il suffit de changer de micro et c'est un autre son. Il suffit de mettre le micro à un autre endroit et c'est un autre son, donc le vrai son de l'image ça n'existe pas. Il y a le son de nos oreilles qui est une chose mais les micros c'est forcément différent. Vous le savez sans doute, il y a des micros qui enregistrent ceci, des micros pour enregistrer cela et d'autres encore...



Si la prise de son est séparée de l'image, il faut donc se demander comment les réassembler. Le son direct c'est une vue de l'esprit, ça n'existe pas.

**Thierry Odeyn.** Bon je reprends le son direct (rires). Vous comprenez qu'appréhender à l'étudiant à s'exprimer avec peu de moyens, que cette pauvreté, est extrêmement riche. Parce qu'elle génère la réflexion et l'inventivité.

Quand nous avons mis cette pédagogie en place il y a plus de 25 ans, les moyens dont nous disposions étaient très limités. Ils nous avaient formés. Nous faisons travailler les étudiants avec du 16 mm inversible, avec une caméra Bolex non synchrone. Cela voulait dire qu'ils étaient forcés, au moment du tournage, à gérer des plans d'une autonomie de 27 secondes. Cela les amenait automatiquement à poser des choix, à savoir quoi tourner. J'observe/j'analyse, je tourne/je synthétise. Je m'inscris dans un processus *analyse/synthèse* : Observation, réflexion, synthèse et tournage. D'autre part, le non-synchronisme les amenait à développer toute une réflexion sur la composition sonore du film : « Si je n'enregistre pas le son de l'image, qu'est-ce que j'emploie comme sons ? »

Ne pas enregistrer le son de l'image suppose que le son devienne facteur de dialogue avec l'image, acquière une autonomie et ne soit donc pas inféodé à l'image mais dialogue à égalité avec elle. Si c'était pédagogiquement la solution idéale il y a vingt-cinq ou trente ans. Cette méthode, qui aujourd'hui continue à être enseignée sur support 16 mm en première année, devient une pédagogie de luxe. C'est la réalité

du marché. Nous sommes confrontés à l'introduction progressive, au sein même de l'école, du matériel vidéo pour des raisons budgétaires.

Et nous devons constater que face à ces moyens, nous subissons un appauvrissement de la pensée.

Et dites-vous que si dans la plupart des écoles de cinéma du monde on tourne maintenant en vidéo, ce n'est pas par choix pédagogique, c'est uniquement pour des questions budgétaires.

Mais nous nous accrochons encore, chez nous, à cette richesse, à cet outil que d'aucuns jugent obsolète. Les étudiants continuent encore aujourd'hui à tourner en pellicule en première année et aussi pour certains exercices de fin d'études.

Mais nous subissons progressivement ce que j'appelle « l'invasion du numérique » qui est un outil qui, indiscutablement, apporte une facilité à celui qui en fait usage mais qui dit facilité dit aussi risque de perte de rigueur, de perte de pensée. Il serait cependant stupide de nier les avantages pédagogiques du numérique. Il autorise des variations d'écritures au montage qui peuvent elles aussi être sources d'échanges, de réflexions.

La question serait plutôt de savoir à quel moment du processus pédagogique il doit être introduit.

**Alain Bergala.** Quelle importance accordez-vous à l'écrit ?

**Thierry Odeyn.** Avant la scénarisation les étudiants doivent rédiger l'analyse la plus détaillée de ce qui se passe dans les lieux explorés. Si un étudiant me dit : « J'aimerais faire un film qui

se passe dans tel café », il ne doit pas avoir de ce café la seule connaissance qu'il en a à l'heure où il s'y rend comme consommateur. Un café a une vie spécifique à partir du moment où il ouvre jusqu'à l'heure où il ferme. La clientèle varie, le rythme, toute la vie même se modifie d'heure en heure. Alors ce que nous imposons de toute façon ce sont des notes de repérages, des observations écrites liées à la chronologie propre au lieu, toute une documentation constituée d'écrits, de photos, d'essais vidéo. La vidéo est ici intéressante parce qu'avec un outil, un média, l'étudiant s'inscrit déjà dans l'espace. Ces repérages vidéo sont donc la trace matérielle de ce rapport sur lequel on peut travailler : « Tu es trop loin, il faut t'approcher davantage... » Ensuite ils élaborent un dossier. Par dossier nous entendons les traces de la connaissance que l'étudiant a de son sujet. Il contient aussi une *note d'intentions* c'est-à-dire l'expression de son point de vue sur le sujet – quoi en dire ! –, et une *note de réalisation*, contenant les choix techniques esthétiques que l'étudiant va proposer pour l'exprimer – comment le dire, et, enfin, *un traitement*. On connaît l'importance que les instances productrices privées ou publiques attachent aux dossiers de production. Il est donc logique de préparer l'étudiant à les rédiger.

En première et en deuxième année les pratiques dites documentaire sont des pratiques artisanales. L'étudiant assure seul l'écriture de son projet, la prise de vue, la prise de son et le montage du film. Il ne va travailler en équipe qu'à partir de la troisième année.



À propos de Nice, 1929, Jean Vigo

**Michel Khleifi.** En troisième année, l'étudiant est mûr pour réaliser son propre projet qui part d'un sujet à lui basé sur la réalité mais il a la liberté de l'explorer à sa manière, de concevoir sa propre approche cinématographique et de se préparer ainsi à affronter la réalité du cinéma lorsqu'il sortira du cadre pédagogique.

L'INSAS est une école pauvre. On ne peut pas le dire autrement, on n'a pas beaucoup d'argent, donc il faut être inventif avec les moyens dont on dispose. Ce n'est pas une politique de « cuisine de grand-mère » mais presque, c'est-à-dire qu'il faut « faire avec ce qu'on a ».

On est partis de choses très simples, il y a eu des conditions concrètes aussi, un contexte.

C'était historiquement la période de la fin du cinéma militant mais aussi l'arrivée de l'influence du cinéma américain et comme Thierry l'a dit on a invité Franck Daniel, qui était un scénariste tchèque. Il a quitté la Tchécoslovaquie en 1968 et est allé enseigner le cinéma européen aux États-Unis. Quand il a pris sa retraite au début des années 1980, il est revenu enseigner le cinéma américain aux Européens.

À l'époque on disait : « Il faut devenir efficace, faire des films avec des scénarios en béton et aller vers un cinéma codifié, etc. etc. » Pourquoi pas ? Le problème est que ça demande de l'argent et une fois qu'on a une vision d'un cinéma lourd à produire, il faut aussi trouver les moyens de le produire. Nous, on ne pouvait pas. Avec la crise du sujet en général on se disait que, on devait plutôt se situer dans un courant philosophique et pratique à la fois, basé sur la culture du pauvre. On disait à l'époque : *la culture du pauvre contre la pauvreté de la culture.*

Ça veut dire que pour compenser l'absence de moyens il faut utiliser la pensée pour enrichir son expression. Ce sont vraiment ces éléments qui ont fait que petit à petit nous nous sommes tournés vers l'exploration de la réalité avec les moyens du cinéma c'est-à-dire une caméra et un enregistreur.

À partir de quoi on peut faire les films que nous voulons, tout dépend de la manière dont nous explorons. Il faut aider l'étudiant à faire une double exploration : l'exploration du monde intérieur, c'est-à-dire, si on parle d'amour, on se



*L'homme à la caméra, 1929, Dziga Vertov*



*Lettre de Sibérie, 1957, Chris Marker*



*Les saisons, 1975, Artavazd Pelechian*

rend compte qu'il y a mille subjectivités, une multiplicité de regards, d'interprétations, d'approches etc. Et puis il y a l'amour dans le monde extérieur. Il faut donc que l'étudiant apprenne à regarder, à analyser, et ensuite à synthétiser tout cela. Exprimer cela au niveau de l'écriture par le choix du sujet, le choix des situations, le choix des portraits, avec les moyens que Thierry a décrits. Un plan comme un résultat de réflexion ce n'est pas simplement filmer intuitivement le réel. Non ! J'interviens, il faut revendiquer son point de vue sur ce réel pour pouvoir construire son langage au départ de l'exploration synthétique de ses réalités. Il faut en plus que l'étudiant se rende compte qu'il est acteur de son histoire, il n'est pas simplement objet de l'histoire. Il est capable d'intervenir sur les choses, sur le sujet, sur les éléments etc. Et c'est ça qui nous intéressait : l'étudiant, élément fondamental, très vivant, qui construit son projet cinématographique. Nous, nous étions une sorte de porte battante. Nous étions là pour discuter avec lui, essayer de l'emmener le plus loin possible. Cet exercice doit être une expérience fondatrice chez l'étudiant, à travers le regard et le langage du cinéma. C'est ça qui était pour moi la base de cette approche. Ensuite on s'est rendu compte aussi d'une chose très simple : tous les jeunes cinéastes du monde entier sont dans des conditions économiques de sous-développement. Que ce soit en Europe, en Afrique, en Amérique du Sud ou n'importe où, au lieu de se lamenter sur la précarité de leur condition, aux jeunes cinéastes nous disons : « Vous êtes très, très forts ! Vous avez beaucoup de possibilités de créer avec votre caméra ! Il faut juste savoir comment regarder, réinventer, avoir les références. » Il faut aller le plus loin possible dans cette double exploration dont j'ai parlé et c'est là où Éric, Thierry et moi on a commencé à structurer les trois à quatre ans de la *ligne réalité*. Parce que c'est rien du tout le réel ! C'est figé. Mais quand on dit *réalité* et *point de vue*, tout à coup, on fait bouger le réel et il commence à vivre autrement. C'est ça qui était fondamental pour pouvoir produire non seulement de bons cinéastes, mais aussi des citoyens responsables à travers leur expression. Il ne faut pas oublier que nous sommes des ennemis du cinéma mimétique, c'est-à-dire, quand nous disons : « Écrivez-nous une

histoire », qu'est-ce qu'ils écrivent ? Ils écrivent une histoire « à la manière de », et nous, nous affirmons qu'il ne faut pas travailler « à la manière de » ! Vous pouvez aller chercher ici et là dans les films que vous aimez, chez les gens que vous aimez, n'oubliez pas que les réalisateurs que vous admirez, ont eux aussi une histoire... et puis Éric est arrivé et nous a donné à nous deux, une autre dimension...

**Éric Pauwels.** C'est vrai que je suis le dernier à être intervenu. Vous avez créé les premières tranchées puis vous m'avez invité au combat, donc je suis le dernier à être entré dans cette ligne et c'est important de dire aussi que nous avons créé cette ligne sur plusieurs années, trois, quatre ans durant lesquels elle s'est vraiment développée. Une ligne documentaire est apparue à l'INSAS, ligne documentaire qui était très forte, d'autant plus forte qu'elle était en complémentarité totale avec la ligne fiction. Elle n'était pas en opposition ou en guerre avec la fiction.

Je voudrais aussi dire qu'avec Michel et Thierry nous sommes passés d'une année à l'autre sur une période d'une quinzaine d'années. L'un faisait la quatrième année pendant que l'autre faisait la deuxième année et ainsi de suite... Il y a eu donc un échange qui était quand même assez fort et convivial et qui n'a jamais été institutionnalisé. Cela se faisait comme ça, on avait envie d'échanger nos rôles et on le faisait.

Ce que je dirais en plus c'est qu'on s'est très vite rendu compte qu'il n'y avait pas d'images sans regard et qu'il n'y avait pas de film sans point de vue. Comme le dit Michel, la réalité peut aller jusqu'à être une illusion. Ce qui importe c'est notre désir par rapport à elle, ce qu'on a à en dire et la façon dont on se situe par rapport à elle, donner la parole à celui qui regarde et faire en sorte que cette parole ne soit pas un bégaiement c'est-à-dire apprendre à dire « je » et à formuler une phrase qui dise quelque chose au spectateur. Que ce ne soit pas « on dit que » comme le dit la télévision ou comme dans les films expérimentaux qui se retournent parfois sur eux-mêmes.

Je suis le dernier à être arrivé. Je suis aussi, je tiens à le dire, le premier à être parti, il y a trois ans, sur des désaccords fondamentaux avec la direction de l'école quant à la possibilité de réfléchir,

d'utiliser la pensée comme un moyen de résistance au formatage ambiant.

Je ne sais que dire de plus, si ce n'est qu'une des raisons pour lesquelles je suis parti est que nous disposions de moyens de plus en plus restreints. Je suis parti aussi parce que le temps entre les préparations, le choix du sujet et le tournage des films, ce temps s'était restreint jusqu'à se réduire à des conditions de tournage de télévision. Et ce alors que nous souhaitions qu'il y ait une pensée, une amitié, une convivialité qui puissent s'installer avec la personne que l'étudiant allait filmer. Qu'il y ait le temps de cette approche, le temps de construire cette familiarité avec son sujet et que nous puissions réfléchir aux raisons de filmer cet homme-là, réfléchir à tous les thèmes, les situations à explorer au départ de la réalité de cette personne. Et donc de contrainte en contrainte, d'étouffement en étouffement... à un moment donné, je me suis dit : « Bon, il n'est plus possible de parler réellement du désir de l'autre et du désir de cinéma et de prendre le temps pour mettre ce désir en cinéma. »

**Thierry Odeyn.** C'est vrai que depuis trente ans, l'école a initié de nouvelles pédagogies programmées souvent au détriment de la cohérence du parcours de l'étudiant dont l'année scolaire ressemble de plus en plus à un métro bondé aux heures de pointe. Si nous nous sommes longtemps battu pour l'interpénétration des matières pratiques et théoriques, les unes préparant les autres, cette programmation idéale est devenue de plus en plus utopique. Mais une institution ça vit, ça bouge, ce qui m'amène à rendre hommage aux collègues qui ont rejoint notre pédagogie, chacun avec ses potentialités, ses richesses...

*Relu et mis en forme par  
Thierry Odeyn et Michel Khleifi  
avec l'aide de Déborah Benarrosh*

*Merci à Javier Packer-Comyn et le  
Cinéma du réel, festival international  
de films documentaires.*



Mémoires  
fertiles...



Jorge León

© Jorge León

Avoir dix-huit ans et recevoir de plein fouet, sans transition, l'enseignement de et par Thierry Odeyn est très certainement une expérience fondatrice à laquelle je ne m'attendais pas. Je me suis présenté aux concours d'entrée à l'INSAS, habité par l'illusion naïve que cette école me sauverait, qu'elle m'aiderait à échapper à l'adolescence brutale traversée dans une région de Belgique encore appelée aujourd'hui « le Pays noir ». Je croyais qu'à tra-

vers le cinéma, j'échapperais au réel. Au réel de la cité, à la violence sociale, au sexisme, à la désillusion de l'engagement politique.

La réalité, avant de la regarder, je la noyais dans le fantasme.

Thierry, à sa façon, m'a maintenu la tête hors de l'eau et m'a forcé à ne pas détourner le regard. Il m'a appris à voir. Ça a pris du temps, des années. Et ce n'est pas fini.

Les livres nécessaires sont des bombes à retardement qui explosent en temps voulu. Un livre qui reprendrait l'enseignement de la « ligne réalité » à l'Insas reste à écrire, il est temps de s'y mettre. Allons-y.

# Un cours de cinéma

Rennée Ramirez

Je branche les câbles du projecteur, je l'allume et il se met en route, le temps de chauffer l'ampoule... pour avoir une image sur l'écran, je le connecte à mon ordinateur portable et lorsqu'il n'y en a pas, il faut toucher les boutons. Une image apparaît. Ça marche ! Maintenant le son. Aujourd'hui j'accueille dans la salle de projection les jeunes de Solidarité<sup>1</sup> pour les initier à la vidéo, ce remarquable programme pour jeunes en difficulté consiste à les familiariser avec le monde associatif et différents métiers pratiques. En échange de cette formation ces jeunes ont accepté de construire sur mesure le mobilier du nouveau local de post-production de ZIN TV<sup>2</sup>. Histoire comme une autre de s'entre-aider. Lors du premier contact avec eux je leur ai expliqué que ce futur mobilier allait permettre de réunir des citoyens afin de les faire travailler ensemble, faire naître des projets collectifs : des films, la succession de ces films alimenteront la grille de programme de ZIN TV, une télévision qui se construit d'en bas, depuis les quartiers et ses associations avec beaucoup d'efforts des citoyens organisés. Le local à son tour est établi dans un centre culturel qui travaille avec les habitants du quartier, il les réunit dans des salles et autour des tables. Si les tables pou-

vaient parler, elles témoigneraient des milliers de personnes qu'elle a su réunir, des milliers de projets collectifs qui sont nés, d'innombrables débats passionnés, des centaines d'histoires d'amour. Ce début d'année, le centre a lui-même été mis en difficulté par la radicalisation du gouvernement, il a dû licencier trois membres du personnel à cause des coupes budgétaires. Bref, l'ensemble du projet est menacé et ce projet de fabrication de tables sur mesure donne aux jeunes matière à réfléchir, une mission pour un travail qui sera fait avec amour.

J'allume les haut-parleurs de la salle de projection, l'amplificateur est connecté à mon ordinateur et j'entends le beat d'une chanson hip-hop. Ça marche ! Les premiers loulous arrivent un à un et s'installent. Je laisse la musique pour combler le vide. Ce n'est pas un public que l'on voit dans les écoles de cinéma. Ils ont le regard marqué par une enfance écourtée. Un collègue m'avait prévenu qu'il est impossible de les faire tenir plus de vingt minutes assis à écouter, qu'il ne faut même pas envisager de leurs montrer du Chris Marker ou du Jean-Luc Godard, qu'ils ne comprendront pas le jargon du cinéma. À vrai dire, ce jour-là, je ne savais pas trop comment j'allais m'y prendre. Un des garçons, un peu surpris, m'interpella : « Vous écoutez du hip-hop ? » Je réponds que j'écoute un peu de tout. Le garçon hésitant mais sincère me dit que je n'ai pas l'air d'être un amateur de hip-hop. Là-dessus il me dit qu'il aime le hip-hop et le slam, mais il faut que ce soit sincère, pas de la musique de ceux qui se sont vendus à l'industrie de la musique. Je saisis l'occasion et lui demande de me donner un exemple d'un chanteur qui s'est vendu. Ils réagissent tous en chœur : Youssoupha !

Je tape Youssoupha sur un moteur de recherche d'Internet et YouTube me propose déjà une variété de vidéoclips. La figure d'un bel homme noir apparaît à l'écran et enthousiastes, les jeunes participants pointant du doigt me demandent de mettre la chanson *Macadam*, issue de son premier album en 2007. On regarde et on écoute, ensuite, un débat entre nous met en avant les qualités de ce Youssoupha tant aimé. Combatif, joyeux, le quartier, etc. Après une analyse émotionnelle, je propose de regarder à nouveau le clip et de dé-

crire ce qu'on voit exactement, ce qu'on entend, ce qu'on voit image par image. La première image sert à se situer dans le décor, on voit des immeubles de périphérie des villes françaises. C'est quoi, comme bâtiment ? Où est positionnée la caméra ? Pourquoi est-elle là ? Des appartements sociaux vus d'en bas, en contre-plongée suivie d'un mouvement en panoramique vers le bas qui nous fait découvrir des jeunes gens et des enfants souriants, jouant entre eux. On découvre Youssoupha entouré d'enfants qui marquent le rythme, il chante : « Grandir sur le macadam-dam et vivre comme des pions sur un jeu de dames-dames-dames-dames... » Le montage est bien sûr haché, comme tous les clips qu'on voit sur MTV. Pourquoi ? Quel est le but d'un montage si dynamique ? Créer une frustration, mais dans quel but ? Dans chaque plan notre héros varie son *look* vestimentaire, toujours entouré par des enfants et maintenant d'une invitée de marque : Diam's. Pourquoi ce casting ? Une célébrité en fin de carrière aux côtés de la relève ? Les jeunes participants répondent parfaitement aux questions et sans euphémismes. C'est le premier disque de Youssoupha, Diam's est venue le soutenir dans son clip de lancement, c'est pour cela qu'elle est à ces côtés, mais elle ne chante pas, afin de ne pas lui voler la vedette. Cette chanson est une carte de visite où il expose son curriculum. Une nouvelle star est née depuis les quartiers populaires, il côtoie désormais les grands, le rêve américain est en marche. Car il confirme par ses paroles qu'il vient d'en bas et qu'il y a une réalité à dénoncer : « *C'est pas la rue qui m'a éduquée, j'connais les ruses, la vérouse, j'ai joué à la roulette russe et elle m'a dupée. Du mal à lutter, du plomb dans le cartable à chaque fois que tu t'fais insulter, ça s'fini par une castagne...* » Mais si la vie des quartiers est morose alors pourquoi ne voit-on que des personnages souriants ? Le protagoniste se positionne au centre de l'image et s'assigne le rôle de grand frère bienveillant et confirme son besoin de rayonner. « *On se brise le sort, nous empêche de rayonner, besoin de biff pour rêver, besoin de biff pour réveiller. J'essaye de raisonner, les p'tits frères leur dire que la haine est quotidienne et qu'on fini jamais par s'y faire.* » Les images se succèdent sur le

1. <http://www.solidarcite.be/>

2. ZIN TV est un projet de télévision de participation citoyenne qui accompagne pédagogiquement les citoyens désirant s'initier à l'audiovisuel. <http://www.zintv.org/>



Macadam, Youssoupha

même mode. Un langage s'est installé, on l'accepte ou pas ? Tous ces enfants souriants qui semblent connaître la chanson par cœur, habitants des bas quartiers, toutes origines et mélanges confondus, posent devant la caméra saluant les mains en l'air, marquant le rythme en empathie avec la chanson et la caméra, c'est sympathique. Même au milieu de la chanson, un gosse à la peau noire reprend le refrain en in. Pour figurer l'enfance de Youssoupha ? Généreux profil psychologique dominant filmé en contre-plongée autorise la participation des autres filmés en plongée. Le rapport dominé-dominant est mis en évidence. Et puis, Youssoupha s'incline, il est touchant, justicier, il crée l'adhésion car il se bat pour sa communauté, c'est lui qui le dit. « *J'ai écrit ce texte pour mes neveux et mes nièces : Mamadou, Karim, Keysha, Ousmane & Inès. Pour ceux qui naissent loin des pavés et des paillettes. Ils veulent pas nous connaître parce qu'on est pas de la même planète...* » Bien. Il n'en fallait pas plus, la méthode d'analyse que j'ai apprise à l'Insas par Thierry Odeyn était assimilée sans difficultés par les jeunes de Solidarité. Que me dit-on ? D'où me le dit-on ? Comment me le dit-on ? Il suffit d'inverser les rôles. Après tout, le rôle de « maître ignorant » ne me va pas si mal et ces jeunes en décrochage scolaire ne sont pas si mal dans le rôle du « professeur ». La chanson *On se connaît*, celle qui selon mes élèves

prouve que Youssoupha est un vendu, ou plutôt qui prouve qu'il a réussi<sup>3</sup> sera décortiquée avec méthode par les participants qui ont pris goût à lire entre les lignes, au regard critique, qui est le premier pas vers l'émancipation. Faut juste donner accès aux outils. Mais lors de l'analyse, le clip décourage par sa pauvreté, par le ramassis de clichés qu'il accumule et par le vide insupportable qui y règne. Ayna, une jeune et jolie star débutante est venue en renfort, elle vient d'ailleurs de signer son contrat chez Bomaye Musik, la boîte de Youssoupha. Je l'apprends par mes élèves bien informés des conditions de production du film. Qu'importe, puisque désormais, dans le vidéoclip, notre protagoniste muni de lunettes de soleil roule en décapotable sous les palmiers de Los Angeles et son employée déambule en travelling alterné sur les vitrines de luxe et talons aiguille posés sur les dalles étoilées d'Hollywood. Youssoupha est désormais centré sur lui, il chante ses peines d'amour. « *L'amour ça repart, parfois ça nous quitte. J'assume tous mes pas car seul Dieu nous guide. Et quand on se parle, l'histoire est écrite. Ne me remercie pas, t'inquiète on est quitte...* » La voix d'Ayna a été filtrée au mixage, me signale une étudiante. Pourquoi

3. 50 000 singles vendus au compteur, 2e titre le plus joué en radio en 2013 et 17 millions de vues sur YouTube.

faire appel à un filtre ? Pourquoi d'ailleurs le réalisateur du clip fait appel au *split-screen* et autres effets spéciaux ? C'est l'occasion de montrer la comparaison que Godard<sup>4</sup> fait sur l'usage du ralenti dans *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick et dans *Hanoï, 79 printemps* de Santiago Alvarez. Le cinéaste cubain retravaille son document par une fiction inventive alors que Kubrick use d'un *gimmick* pour masquer le manque de documentation du sujet. Qui a dit que Godard était inaccessible aux jeunes ? Des effets pour cacher du vide ? Pourquoi la peur du vide ?

Les jeunes me font remarquer que Youssoupha se justifie, de manière désenchantée. « *La rue m'a fait vivre, mais la rue m'a dégoûté. (...) Maman m'a appris que l'argent n'est pas une fin en soi, que vieillir est obligatoire mais grandir est un choix. On m'a dit « ne te rate pas » y'a personne qui m'aide. J'aime pas le rap, moi. C'est le rap qui m'aime. (...) Et parfois quand je ne chante plus. C'est là que je m'isole et je n'ai pas d'idole. (...) Plus rien ne me tente à part quelques doutes que je promène...* » Bien sûr que les exploités et les opprimés ont des choses à dire politiquement et qui ont plus de poids que d'autres paroles dites par d'autres qui sont moins dans une situation de détresse ou d'exploitation. C'est de cette parole-là qu'on ne veut pas dans les médias, une véritable parole populaire qui est articulée à des nécessités, des contraintes, des conditions objectives comme on dit. C'est cette parole qu'on ne veut pas, parce qu'on préfère une parole désincarnée et désenchantée.

Si dans le premier clip nous avons analysé un Youssoupha en 2007 qui s'insère dans un environnement populaire, ici, en 2013 c'est un loft de nouveau riche qui fait office de décor. Un tissu couvre l'accoudoir du canapé blanc, là aussi on cache le vide. Ayna y joue le rôle de la nana qui attends oisivement son mec, couchée zapette en main dans son sofa, regardant son écran plasma où son amoureux lui chante... Quelle est l'image de cette fille ? Comment est-ce qu'on la montre ? Quel genre de fille est-ce ? Pourquoi montre-t-on des filles de ce genre ? L'analyse des élèves est sans pitié, l'image décadente bourgeoise irrite mes jeunes...

4. « Godard, décembre 1987 » (Cinéma cinémas)

Rennée Ramirez

Ça suffit, j'en ai marre ! Une étudiante propose fermement d'en rester là, elle est furieuse et ne veut plus entendre parler de Youssoupha. Elle trouve que c'est un con et que c'est un vendu car il ne chante que pour le fric, avant au moins il chantait pour sa communauté. Pas besoin d'en rajouter car tout le monde a compris que l'esthétique va avec.

Alors passons à l'action, je dépose les caméras sur table et j'en explique les fonctions, ainsi que leur mission : aller faire un plan à l'extérieur. Vous êtes libres de filmer ce qui vous passe par la tête, mais je veux juste que vous ayez quelque chose à raconter, on ne filme pas gratuitement. Ils partent décidés à faire au mieux et digérer la « trahison » de Youssoupha. En attendant, je prépare les films des frères Lumière pour faire écho aux plans filmés par les participants. Mais on vient me prévenir que deux d'entre eux ont été arrêtés par la police. Je cours au commissariat où un policier m'explique que depuis les attentats terroristes contre *Charlie Hebdo* à Paris, on les avait informés que d'autres attentats pourraient viser des points stratégiques, qu'ils devaient redoubler de vigilance et qu'ils avaient surpris les jeunes en train de pointer leur caméra vers la voiture de police qui passait. Puisque ce dialogue se

fait en présence des élèves qui étaient accourus sur place, tout professeur se doit de rester pédagogique. J'ai signalé au policier qu'un terroriste ne s'y prendrait jamais de cette façon, ils n'opèrent jamais à découvert, je leur demande de me donner un argument valable qui justifie l'arrestation de ces jeunes gens. Le policier me répond qu'ils n'avaient pas l'air de journalistes ! L'occasion est trop belle : pouvez-vous m'expliquer à quoi ressemble un journaliste ? La réponse est extraordinaire : les journalistes sont muni d'une carte de presse... Je clarifie, il s'agit de jeunes gens en difficulté, ils pourraient facilement être un de leurs enfants, ils sont en train d'apprendre un métier qui va peut-être leur donner goût à une autre vie, une activité constructive, c'est toujours mieux que de brûler des voitures. J'insiste fermement que l'action policière a interrompu un processus pédagogique et qu'ils devraient réfléchir sur la portée de leur acte irresponsable. Une fois libérés, l'injustice partagée, nous avons mangé ensemble, nous nous sommes reposés et sommes repassés à l'action. Chacun a pu filmer et nous avons pu analyser collectivement leurs plans. Vers la fin de journée, chacun est parti chez soi. Fatigué, je me dis que nous avons rom-

pu la barrière professeur-élève et nous nous sommes unis face à l'adversité.

Le lendemain, j'ai démarré la deuxième journée de formation par la lecture de quelques passages de l'ouvrage de Mathieu Beys, *Quels droits face à la police ? Manuel juridique et pratique*<sup>5</sup>: « Il est légitime que des citoyens et journalistes filment ou photographient des interventions policières, que ce soit pour informer ou récolter des preuves du déroulement des événements et ce n'est en principe pas une infraction. (...) Les forces de l'ordre doivent considérer comme normale l'attention que des citoyens ou des groupes de citoyens peuvent porter à leur mode d'action. Le fait d'être photographiés ou filmés durant leurs interventions ne peut constituer aucune gêne pour des policiers soucieux du respect des règles déontologiques. » Être informé de ses droits, c'est bien. Agir pour les faire respecter, c'est mieux. Ce manuel contribue à renforcer le contrôle démocratique de la police par celles et ceux qu'elle est censée protéger et servir. Nous avons des droits et ce sont nos outils qui sont à notre disposition pour faire respecter notre condition. À

5. Mathieu Beys, *Quels droits face à la police*, Bruxelles, Couleur Livres, 2014, 24 € ([www.couleurlivres.be](http://www.couleurlivres.be)).



On se connaît, Youssoupha



moins de sombrer dans la résignation comme Youssoupha ?

Munis, cette fois-ci, d'une lettre officielle attestant leur participation à l'atelier vidéo, ils sont partis filmer à nouveau. À la pause de midi, mes élèves sont de nouveau arrêtés. Cette-fois, l'un d'eux a craché par terre, un réflexe conditionné dit-il et de loin, les policiers sont accourus lui coller une amende. L'argument sécuritaire ne tient plus. Mon élève me dit qu'il s'agit d'un abus de pouvoir et d'un délit de sale gueule, qu'il a envie d'arrêter l'atelier vidéo et de ne plus mettre ses pieds dans ce foutu quartier. Je lui donne raison sur son analyse mais ne l'autorise pas à abandonner l'atelier car il mettrait en péril ses camarades et la dynamique du travail collectif. Décidés d'arriver à la fin, nous nous sommes réunis et avons pris des nouvelles dispositions. Puisque Célestin est imbibé de hip-hop et de slam, je lui ai demandé s'il connaissait un texte par cœur. Oui, écrit par lui-même, en hommage à son frère qui retombait sans cesse dans la drogue. Il l'a récité devant nous tous. Superbe. L'émotion palpable déclencha par évidence la suite du programme. Wiktorija l'enregistre au micro. Pierre le musicalise à la guitare. Madeline chante les chœurs. Arlind

et Dorian continuent à filmer à l'extérieur des plans sur base des paroles de ce slam. Maxime, le second animateur de ZIN TV, est venu en renfort, le montage se fait sur mon ordinateur qui projette sur grand écran, tous assistent en direct aux coupes et raccords, les décisions sont prises en commun accord. À la fin de la journée tous les éléments trouvent harmonieusement leur place, le film trouve enfin son écriture et ses propres règles. J'improvise une projection à la suite de la dernière coupe et réunis un public d'une dizaine de personnes venues par hasard au centre culturel. Un film est un film s'il est vu par un public<sup>6</sup>. Le film respire l'authenticité, l'intelligence collective, les maladroites techniques témoignent de ce premier tâtonnement à la caméra mais dégagent une vérité, une humanité. Et moi, essoufflé, mais avec l'impression d'avoir reçu un vrai cours de cinéma.

6. Le film est visible sur le site internet de ZIN TV : <http://www.zintv.org/Le-Cercle>.

# La ligne cinéma réalité ?

## En quatrième vitesse, un instantané...

Déjà ceci, la « ligne cinéma réalité » n'a pas une seule direction, ce qui – a priori – est la définition d'une ligne... La « ligne cinéma réalité » a été imaginée par des cinéastes aux personnalités contrastées, engagées, parfois même divergentes... Et puis cela : suivre une ligne politique a quelque chose de dogmatique, d'irritant, pour le moins... Si l'on associe ça à la « ligne du parti », ça a déjà fait trop de dégâts... Mais tout cela est inapproprié, déplacé. Rien à voir... C'est quoi alors, la « ligne cinéma réalité » ? Une république bananière ? Pataphysique ? Un mode d'emploi ? Rien de tout ça. Dans ce cas particulier (une école, un enseignement, des objectifs), une ligne ce serait plutôt plein de petits points, des points de repère, des points de rencontre, des points de rupture. On analyse un héritage cinématographique, ses approches diverses, on mène une réflexion commune, on débat, on polémique aussi, on tente et expérimente une pédagogie dynamique : l'analyse synthétique du réel. Chaque point est une question, parfois une réponse... C'est quoi le réel ? Comment se situer ? C'est quoi la question du réel au cinéma ? Quels sujets ? Quels thèmes ? Quel dispositif ? Quelle forme ? Ainsi chaque point tient d'abord du principe d'incertitude. Rien n'est figé, fixé. Ce n'est pas homogène, linéaire, tracé d'avance (« le » cinéma du réel, « la » ligne cinéma réalité). Bref, cet agglomérat de petits points ouvre des perspectives. C'est un exercice critique. C'est le but. Voir (et entendre) avec la pensée, penser une forme qui pense, pas simplement ce qui titille l'œil. Il y a déjà trop de charlatans... Qui parle et d'où parle-t-on ? Et puis... Et puis on le sait, on le dit, on le répète, en vrac, le réel est le produit de nos fictions, nous sommes

une espèce fabulatrice, fiction et documentaire ont des frontières poreuses, se nourrissent l'un l'autre, etc., etc. Les petits points explorent un champ de forces. Quand on évoque la « ligne cinéma réalité » je pense un temps, un temps donné, je pense à des personnes, je pense surtout à Thierry Odeyn et à Michel Khleifi. La « ligne cinéma réalité » est une des histoires propres à l'Insas. Une des histoires qui ont enrichi l'école. Longtemps. Ça continue. D'ailleurs les noms Odeyn & Khleifi sont devenus, par antonomase, synonymes de ce nom composite : « Ligne Réalité ». C'est comme Poubelle, Frigidaire, Guillotine, ou Movio-la... Odeyn & Khleifi sont comme des métaphores du réel. Des éclaireurs qui établissent des relations, des rapprochements, donc des découvertes. Ils éclairent notre lanterne. Ce sont des montreurs, des monteurs aussi... Des sons et des images, oui, que fait-on avec et pourquoi ? Qu'est-ce qu'on garde et à quelle place (les lanceurs de couteaux doivent viser juste) ? Quel temps octroyer aux situations, aux personnages ? Odeyn & Khleifi sont une exigence, souvent stimulante, une érudition, une vision. On aime les écouter. Des boussoles en quelque sorte ? Des fois on perd le nord avec eux (quand même), alors il y a l'humour, le rire... Ils aiment rire. Important ! Ils m'ont fait rire. Oui. Ils sont une intransigeance aussi. Trop ? Il faut parfois, ça fait partie du jeu. Bousculer les idées reçues. Éveil. Remise en cause... Au



*La caméra qui regarde, Marcel Broodthaers*

moins on essaie d'échapper à la fadeur du consensus, aux conformismes, au consentement... Au final, la « Ligne Réalité » c'est du mouvement perpétuel... Une éthique en soi ? Elle exige de la lenteur. Mobilise les sens. Pour observer. Chercher. Avec elle, « la réalité », le champ social, notre propre rapport au monde – à son désordre, à sa complexité – et aux autres, leur diversité, leur humanité (« l'autre c'est le monde »), devient plus net, mais avec des zones troubles qui subsistent (des signes indéchiffrables, du mystère, des surprises) car le réel va trop vite, brutal. Même avec ces instruments (loupe, microscope, télescope, caméra) le flou persiste. Il suffit alors de le reconnaître (le sentir, le ressentir), il a son charme, le charme inachevé des rêves, leur cruauté parfois, celle du réel. La « Ligne Réalité » avec ses paradoxes, sa lumière, son obscurité (son utopie ?) est notre imaginaire projeté. Lucide, mais pas trop...

En conclusion : merci pour la compagnie !





Frédéric Tichauer

À Thierry Odeyn, je dois tout. Dire que Thierry, en deux semaines et quelques visions de travail, m'a fait comprendre que le cinéma n'était pas incompatible avec l'intelligence pourrait à bon droit relever d'une prétention incroyable. Donc, précisons. Ce n'est ni l'intelligence des cinéastes, ni celle des spectateurs qui est ici en cause, c'est l'idée, inconcevable pour moi à l'époque, que l'intelligence pouvait être le matériau de base, la matière brute que le montage dissèque pour en extraire un objet appelé film.

Je n'avais du cinéma qu'une idée très vague basée avant tout sur de nombreuses soirées passées à dévorer des westerns que ma maman chérie n'aurait manqués sous aucun prétexte. Ces soirs-là, il était permis de manger devant la télé. J'avais décidé, autre lubie, que le théâtre, le roman, la poésie lui étaient inférieurs, pas assez vastes pour combler mon besoin d'enlacer le monde et ses fantômes. Quant au montage, il n'était qu'un choix tactique puisé dans un gros livre encyclopédique où les « grands » réalisateurs (on y parlait peu de réalisatrices) assuraient qu'il était le métier qui permettait la compréhension de l'art cinématographique. En bref, je ne me prenais pas pour une merde.

Le choc fut violent et si je me penche aujourd'hui sur ces quelques semaines d'initiation à l'écriture cinématographique que donnait Thierry aux jeunes étudiants de l'Insas, le seul mot appro-

prié qui me vient à l'esprit est finalement un mot d'amour : dépuçelage.

Je prenais tout au premier degré, les pelletées de corps décharnés dans *Nuit et Brouillard*, Nanouk se blottissant sous la lourde couverture auprès de sa belle, un défilé de mineurs portrait de Marx en tête de cortège dans *Misère au Borinage*, les lombrics caressés par la rythmique lancinante de Willem Breuker dans *La Jungle plate...* Et là où les choses se compliquaient, c'est que cette apparence de réel « n'existait pas », ou plutôt qu'elle n'existait *que* pour la caméra. Flaherty n'avait jamais attendu patiemment que Nanouk trouve le sommeil mais avait tout simplement fait construire un demi-igloo afin de disposer de la lumière et du recul nécessaires à la prise de vue. Nanouk faisait le même métier que Steve McQueen (ou plutôt qu'Edward G. Robinson, soyons juste), le cinéma n'était qu'un langage, un travail de mise en scène, un choix qui organise un propos préétabli. Ou pour le dire autrement, l'éthique d'un film, d'un récit, ne dépend absolument pas de la manière dont on capte le « réel » – Flaherty avait payé ses acteurs –, mais de notre seul regard. Je me souviens d'avoir été pris de vertige, dénié, conscient soudain de la responsabilité de mes actes dans ce métier dont je me réjouissais pour le coup d'y avoir choisi un lieu d'exposition parfaitement à l'abri (à l'Insas, les salles de montage s'appelaient des cellules). Dorénavant, l'ombre m'irait comme un gant.

Et Thierry rigolait. De son rire sonore, oscillant du grave à l'aigu, jamais avare d'une moquerie amicale (amicale, j'insiste, jamais paternel). Ce rire qui emplissait les couloirs de l'école, se cognant contre les murs défraîchis, histoire quand même de nous faire comprendre que cela n'était pas si sérieux.

Il est des images plus floues, perçues dans un état comateux – ou plutôt, des images floues qui vous font croire que vous êtes comateux, Thierry ayant gardé l'habitude jusqu'aujourd'hui de montrer certains films sur des copies VHS elles-mêmes recopiées d'autres copies VHS – et des mots scandés d'une voix tellement appliquée que l'adolescent qui les écoutait ne pouvait percevoir l'ironie qui le toucherait pourtant à cœur des années plus tard. Je revois donc un personnage, « Yacoute affligé de strabisme » de son état (c'est le commentaire qui le dit, je ne le distingue évidemment pas), traverser le champ. J'entends la voix off nous expliquer : « En enregistrant aussi objectivement que possible ces images de la capitale yakoute, je me demandais franchement à qui elles feraient plaisir, puisqu'il est bien entendu que l'on ne saurait traiter de l'URSS qu'en termes d'enfer ou de paradis. » Suivent des images (trois fois les mêmes) et des mots mais surtout la démonstration époustouflante de l'absolue vacuité de l'objectivité. Je peux le dire aujourd'hui, je n'y comprends rien. Certes, j'entends « intellectuelle-ment » la leçon, mais je ne perçois absolument pas que l'on vient de déposer là les clés d'un monde imaginaire qu'il m'appartiendra désormais, non d'arpenter, mais bien de bricoler.

Dire que le passé contient notre avenir et qu'une image contient un sens qui s'ignore est d'une telle évidence qu'elle ne surprendra ici que les amnésiques volontaires et les présentateurs de journaux télévisés. Les noms de Marker, Sibérie, Michaux, je les garderais enfouis à la limite de flottaison de ma conscience pendant quelques années, jusqu'à comprendre l'infini terrain de jeu qui ferait de mon métier une simple manière de rejouer mon enfance à chaque film. Merci Thierry.

Lorsque j'ai fait mes études à l'Insas (à la fin du siècle dernier), c'était l'enseignement du documentaire qui était le plus structuré et le plus cohérent. Question de personnes, de tradition, de circonstances... Bien sûr la séparation entre « documentaire » et « fiction » n'a jamais vraiment correspondu à des catégories tangibles, à une réalité des œuvres et du travail des cinéastes. À l'Insas, on appelait par exemple le premier exercice documentaire « le point de vue documenté », terme que je reprendrais volontiers à mon compte pour le cinéma de fiction que j'essaie de pratiquer.

Quand on travaille en fiction, le risque est toujours grand de perdre pied avec le monde réel : rester chez soi devant sa feuille blanche, puis sur un plateau, avec des comédiens, des techniciens qui viennent de la même ville, parfois du même milieu... Les profs de l'Insas nous ont envoyé voir le grand monde. Jamais très loin, pas plus loin que Saint-Job, c'était déjà pas mal, mais je garde un souvenir impérissable de rencontres avec des militants du Front national (obédience Féret) et des actrices de films porno (accent de Waterloo). J'en parle encore avec l'émotion d'un pékin qui se rappelle son service militaire. J'étais ravi.

Il y avait un truc que je n'ai compris que beaucoup plus tard, c'était cette question du « point de vue ». Notez bien que de n'avoir compris que la moitié de l'énoncé ne m'a pas empêché de mener ma scolarité jusqu'au bout. En caricaturant, il se disait entre élèves qu'il fallait toujours montrer sa poire dans le film pour obtenir une note correcte. Se mettre sur un pied d'égalité avec son sujet. Les questions de déontologie sont compliquées et c'était beaucoup demander aux jeunes que nous étions d'en percevoir tous les enjeux. Un des profs parlait de potlatch et c'est peut-être la meilleure définition : le documentariste n'est pas un prédateur ; il se sert de la caméra pour partager le monde.

Une autre manière de penser le « point de vue » est de se demander pourquoi on prend la parole. Quand on a vingt ans, ça paraît un peu abscons, parce qu'on prend la parole spontanément, naïvement, ignorant que tout a déjà été dit avant vous et qu'en général on ne dit rien de plus que son voisin. La « ligne réalité » de l'Insas répondait à cette question par une démarche militante et sociale. Faire des films pour lutter contre la mondialisation et le grand capital. Je dois avouer que ça m'a beaucoup secoué et que je m'en suis à peine remis. Même si chaque jour, je doute toujours plus de la portée réelle de nos images, de la légitimité d'une « pédagogie du spectateur »... Peut-être, encore une fois, n'ai-je rien compris à ce qu'on m'expliquait alors.

Cela fait quinze ans que j'essaie de gagner ma vie avec ce métier, que je passe mon temps à essayer de vendre aux maisons de production des projets qui feront de moi un homme riche ou paieront simplement les croquettes du chat, que je visionne chaque année cent nouveaux films, que je lis trois cents scénarios. Et je ne cesse par comparaison d'être surpris par la vision radicale, poétique et exigeante du travail de cinéaste qui m'a été enseignée par ces professeurs. Un choix de focal signifiant ! Du son non synchrone ! Un montage dialectique ! Quelle est la place aujourd'hui, sur nos écrans, pour ces pratiques obsolètes ? Pratiquement aucune. Sinon que ce sont elles qui font que nous continuons d'aimer le cinéma.



«VU D'ICI  
rien n'indique  
la profondeur du nuage

vu d'ici  
rien n'indique  
la profondeur des cieux  
au-dessus des nuages

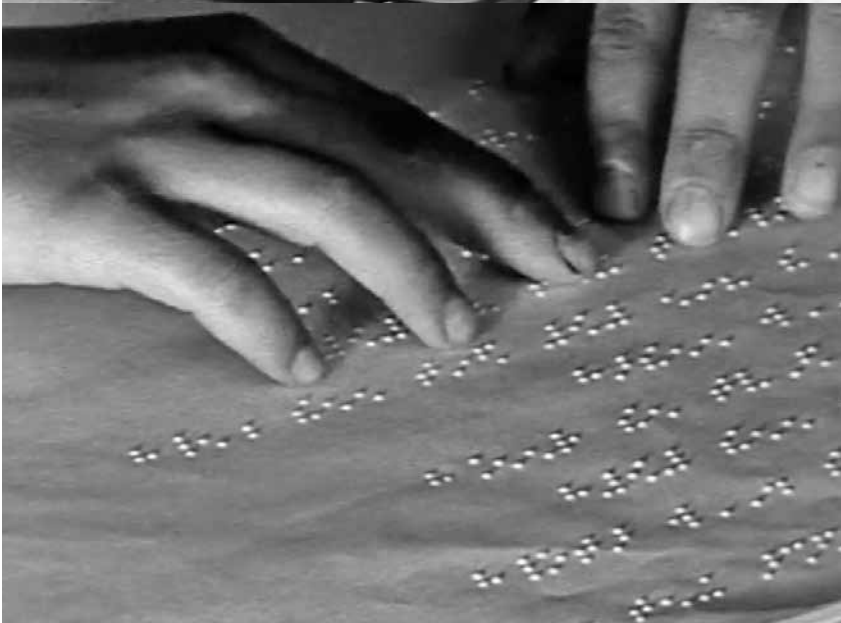


vu d'ici  
rien n'indique  
la profondeur des nuits  
au-dessus du ciel

vu d'ici  
rien n'indique  
la profondeur de l'œil  
qui regarde

Merci de m'avoir ouvert sur la profon-  
deur de l'œil qui regarde!»

Poème de Werner Lambersy,  
*La perte du temps.*



*Franzi de Villar Dille*





Cyclo, 2007

Entrée à l'Insas avec pour intention la réalisation de fiction « pure », j'étais attirée par le cinéma pour composer avec les relations humaines, l'image en mouvement, le temps, le son et l'imaginaire... Je n'avais pas encore pris conscience du fait que, comme dans la « vraie vie », pour nous évader du réel nous nous appuyons tellement sur lui.

La frontière qui sépare la fiction du réel est devenue poreuse. Au fil des expériences est venu le plaisir à la fois d'orienter le réel et de se laisser guider par lui, de saisir ses cadeaux, de naviguer entre réalisme et poésie, entre transmission d'histoires vécues et fiction, entre son et musique, corps et paysage, plan fixe et peinture, abstrait et figuratif...

Fabriquer un film sollicite les sens et les émotions, nous oblige à tenir compte de la réalité quoi que nous imaginions. Il y a quelque chose de très organique, quel plaisir des sens quand tout se lie... Plaisir de la fabrication du film, plaisir physique et intellectuel de voir et recevoir un film qui entre en résonnance avec ce que nous sommes.

Une des découvertes à l'Insas faisant écho à mon désir de cinéma fut le travail d'Artavazd Pelechian. Il dit d'ailleurs ceci, qui rejoint ce que je ressens : « Le cinéma s'appuie sur trois facteurs : l'espace, le temps, le mouvement réel. Ces trois éléments existent dans la nature, mais, parmi les arts, seul le cinéma les retrouve. Grâce

à eux, il peut trouver le mouvement secret de la matière. Je suis convaincu que le cinéma est capable de parler à la fois les langues de la philosophie, de la science et de l'art<sup>1</sup>. »

Au sein de l'Insas et après, il m'a fallu quelques années pour progresser dans le réel, avec la caméra comme intermédiaire, pour approcher des gens et des lieux inaccessibles autrement. Et je me soigne encore ! J'ai en première année « osé » filmer des marionnettes, puis par la suite, une jeune fille autiste, ensuite une trapéziste et enfin j'ai choisi d'aller sur les autres continents en tournage, de me confronter à des cultures, bonheurs et problèmes très divers.

J'ai choisi de filmer le deuil, l'exil, le travail de diverses ONG jusqu'à *Victor* (co-réalisé avec Alice Verstraeten, *Dérives*, 2009) qui fut difficile à réaliser car il témoigne de la réalité tellement violente d'un survivant de la dictature argentine. Ma tendance poético-abstraite n'avait plus franchement sa place, les questions de distance juste et d'esthétique se sont posées de manière d'autant plus en termes d'éthique. Et à nouveau le désir de fiction est remonté avec cette sensation qu'on a le droit d'y montrer certaines choses que l'on ne peut se permettre en documentaire par respect pour les gens filmés. Naviguer

1. Conversation entre Artavazd Pelechian et Jean-Luc Godard, Paris le 2 avril 1992. Entretien mis en forme par Jean-Michel Frodon pour le journal *Le Monde*.

entre la fiction et le documentaire, les entremêler, au fond tout cela se construit en fonction de ce que l'on vit et de ce que l'on pense juste pour chaque histoire.

Les impératifs techniques de la formation à l'Insas : tourner en pellicule, en son non synchrone, couper et coller physiquement et non virtuellement, être dans la matière ont permis d'enclencher le détricotage de l'idée que je me faisais de la manière de faire un film pour le reticoter sans cesse lors de chaque projet.

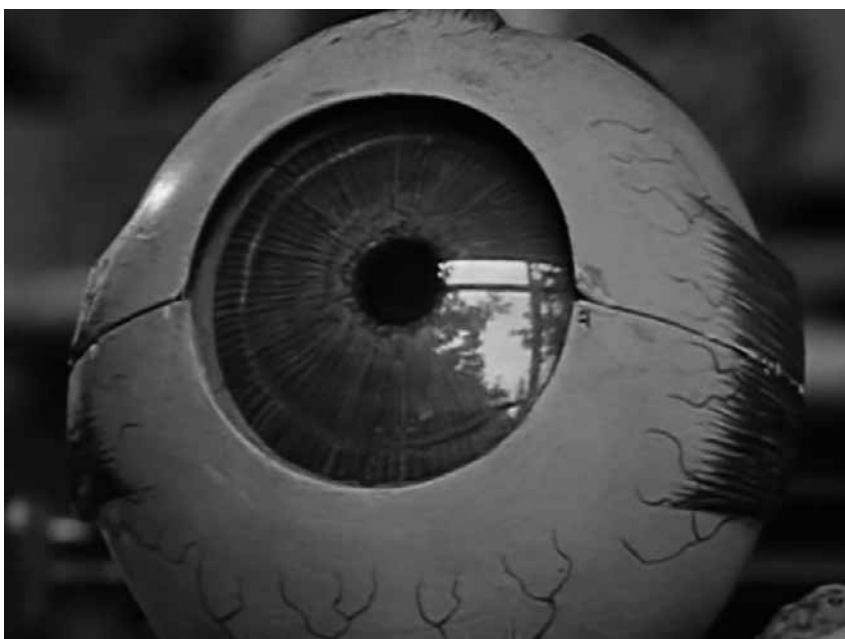
La découverte du son non synchrone avec tout ce qu'il peut suggérer, influencer et toutes les tentatives de réécriture au montage m'ont poussée à réfléchir autrement, quelle que soit la « case » dans laquelle est mis le film.

J'aime le côté manuel, organique que j'ai eu la chance de retrouver en réalisant *Cyclo* (au Labo d'images à Marseille, 2007), retour vers la fiction qui s'est fait en 16 mm noir et blanc, jusqu'au développement artisanal. Fiction encore avec *L'Arbre* (Les Films Sauvages, 2008) mais pour me rassurer après cette accoutumance au réel, j'ai choisi pour acteurs des gens pouvant être réellement les personnages écrits et n'ayant jamais tourné auparavant.

La question essentielle du « dispositif » m'importe beaucoup. Seule avec ma caméra ou en équipe plus ou moins importante, tout me convient, mais ce choix est tellement important et difficile pour chaque film. C'est une telle alchimie qui doit prendre à chaque fois. Soit mes émotions et idées sont liées directement à la caméra par l'intermédiaire de mes mains, soit il faut transmettre au mieux à des complices à la technique qui apportent énormément et me permettent d'être entièrement à l'écoute des personnes filmées, de me délester de l'attention au cadre, à la lumière, au point, voire au son. Fiction ou documentaire, le film est aussi grandement fait de l'humanité du tournage et des aléas du réel, financements, météo, maladies... Apprendre à bien prendre les obstacles – s'ils ne sont pas trop destructeurs – pour rebondir fait aussi partie de la naissance du film. Là encore nous rejoignons la « vraie vie ».

# L'EXERCICE RÉALITÉ

Il y eut tout d'abord *Herman Slobbe – Blind Kind II*, le film de Johan van der Keuken. C'est l'un de ceux que Thierry Odeyn a choisi de nous montrer durant son séminaire, l'année dernière. Ce cours visait à préparer la réalisation de notre prochain film : « *l'exercice réalité* ». Nous, étudiants, étions seuls avec une caméra et un micro, face à une personne, un sujet. Il fallait faire un portrait, celui de *l'autre*. Comme a pu le faire VDK avec *Herman Slobbe, l'enfant aveugle*.



*Herman Slobbe – Blind Kind II*, 1966, Johan van der Keuken



*La mère se tenait debout*, 2014, mon « exercice-réalité »

Julien Englebert

D'une certaine façon tout est là, dans ce film. *Herman Slobbe*, c'est l'histoire d'une voix et d'un regard. La voix, c'est celle de Slobbe, cet enfant aveugle qui a choisi, pour appréhender le monde, le son et la radio ; le regard, c'est celui de VDK qui, face à cet enfant, ne peut s'empêcher de questionner sa caméra. Chaque son, chaque image résonnent dès lors comme une proposition : réapprendre à entendre, réapprendre à voir. C'est d'ailleurs peut-être en cela que *Herman Slobbe – L'enfant aveugle* pourrait être vu comme un magnifique film d'apprentissage. Et il me semble que je conçois la « *ligne réalité* » sous cette proposition : regarder comme un aveugle, mais se savoir voyant. Dit autrement, et avec les mots de Godard : « La caméra n'est pas une certitude, c'est un doute. »

Après ce séminaire, il y eut l'écriture de nos films, leurs réalisations et montages. Comme les autres étudiants, j'ai commencé à écrire le mien. Et toujours cette nécessité de travailler son œil, à chaque étape. Comprendre pourquoi écrire, pourquoi cadrer de telle façon, déceler la juste corrélation des plans. La caméra est un regard, nous en sommes un et nous en filmions un.

Mais surtout il y avait ce regard supplémentaire : celui du professeur, Thierry Odeyn. Les yeux droit fixés sur l'étudiant, ou plutôt *vers* lui. Et c'est un regard singulier pour un professeur. Il ressemblerait à celui de Keuken, à celui de Herman Slobbe, cet enfant aveugle. C'est un regard qui se questionne et qui questionne celui qu'il regarde. Comme si tout le travail commençait là, se résumait là, dans ce face-à-face avec le professeur, dans ces rendez-vous que nous avons, *entre quatre yeux*. Le sujet de la discussion, c'était ce qu'il y avait entre nous, c'était les images que j'avais tournées.

Cette rencontre remonte à plus d'un an et, c'est une évidence, elle change, elle aiguisé, elle marque. Pourtant, il faut sans cesse revenir à cette cécité nécessaire, pour chaque film, chaque écriture. Ne jamais oublier de douter et éviter de devenir trop sûr de soi. Je suppose que c'est ce que l'on appelle l'apprentissage. Car précisément, la profondeur de la « *ligne réalité* » est qu'elle ne peut jamais être entièrement acquise : elle est sans cesse en travail avec elle-même, se questionne continuellement. Comme l'est le regard.

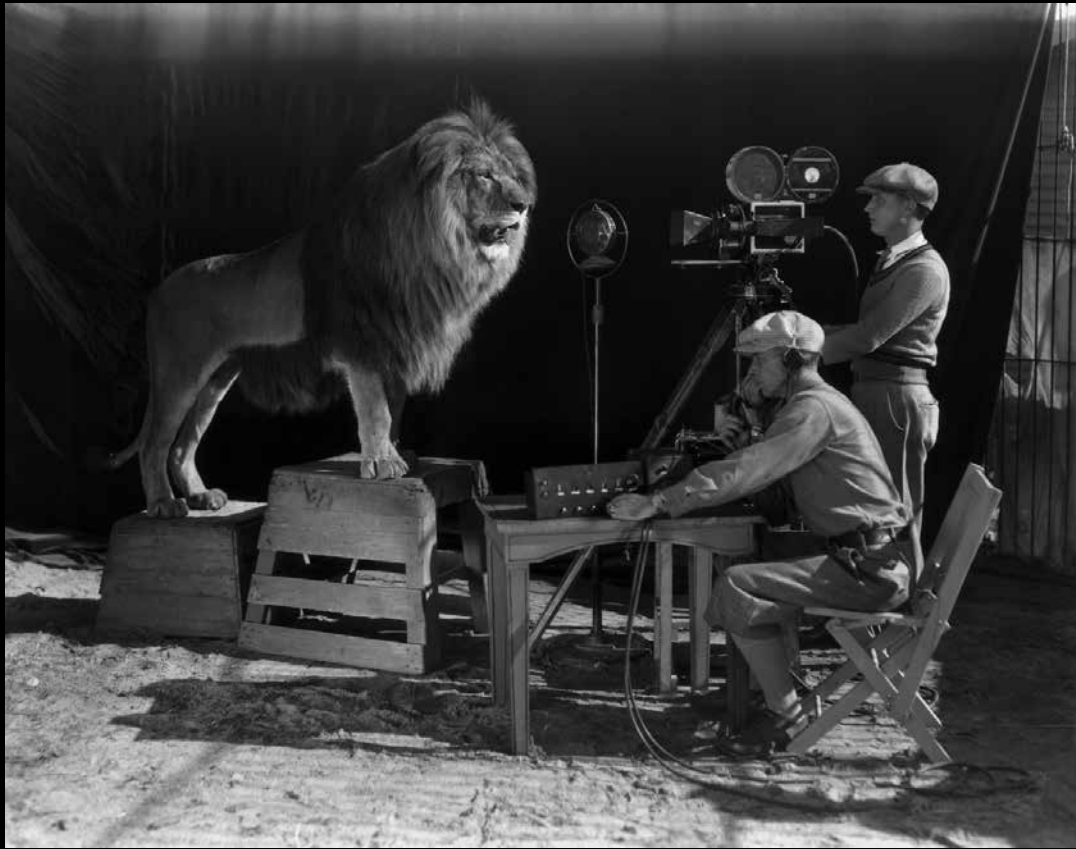
# SOUVENIRS.

Projections ensommeillées dès neuf heures du matin, Vertov, Flaherty, Vigo, Pasolini... Toutes les sections, image, son, réalisation, une cinquantaine d'étudiants, tous ensemble à nous dessiller le regard. Une découverte foudroyante, réjouissante, le cinéma de Johan van der Keuken avec *Les Vacances d'un cinéaste*, entre autres ! Et puis vint la pratique. Je formais un binôme avec Yu Lik-wai. J'avais choisi de filmer la distribution de la soupe du soir aux sans-abris de la gare centrale à Bruxelles. Lik-wai, lui, filmait d'une vitrine rue d'Aerschot, aux côtés de Brigitte qui s'y prostituait (il nous avait fallu frapper à toutes les vitrines de la rue pour finalement faire cette rencontre providentielle). Chaque soir, pendant un mois, nous nous sommes immergés dans ce Bruxelles souterrain, parmi les ombres de la nuit. Nous avons appris lors du séminaire, je ne l'ai jamais oublié, qu'il n'y a pas de cinéma documentaire sans repérages, alors rien n'aurait pu nous détourner de ces rendez-vous nocturnes avec la réalité.



*Touch of Sin*, un film de Jia Zhanze, photographie de Yu Luk Wai

# LA DÉCOUVERTE DE LA RÉALITÉ



Tournage du logo de la MGM

Maxime Cotton

IL ARRIVE QUE LES CHOSSES NE SE NOMMENT QU'À POSTERIORI, LORSQU'ON DÉCOUVRE, LONGTEMPS APRÈS LES AVOIR VÉCUES, QU'ELLES N'ÉTAIENT PAS ABSOLUES ET QUE DÈS LORS IL FAUT LES DIRE POUR LES DISCERNER DU RESTE. LA « LIGNE CINÉMA-RÉALITÉ », CETTE PÉDAGOGIE DÉFENDUE À L'INSAS, FAIT PARTIE DE CELLES-LÀ. ET MOI QUI AIME AUTANT JOUER AVEC LES MOTS QU'AVEC LES IMAGES ET LES SONS, JE NE PEUX M'EMPÊCHER DE CONSTATER TOUT À LA FOIS L'INCONGRUITÉ DE CETTE DÉNOMINATION ET SA JUSTESSE. J'Y REVIENDRAI.

LORSQUE JE SUIS « ENTRÉ » À L'INSAS (ON DIT CELA, CAR IL Y A UN CONCOURS D'ENTRÉE, MAIS JE PENSE, A POSTERIORI TOUJOURS, QUE L'ON DIT CELA, CAR ON ENTRE AUSSI DANS LES ORDRES, CEUX DU CINÉMA, ET PLUS PARTICULIÈREMENT D'UN CINÉMA MINORITAIRE), JE NE

CONNAISSAIS STRICTEMENT RIEN AU 7<sup>E</sup> ART. MIS À PART QUELQUES ÉLÉMENTS DE CULTURE GÉNÉRALE QUE J'AVAIS GLANÉS POUR PRÉPARER LE CONCOURS D'ENTRÉE, J'ÉTAIS ALORS FÉRU DE MUSIQUE, ACTIF DANS LE DOMAINE ET DÉSIRANT DEVENIR OPÉRATEUR SON. L'OPTION « SON » A CECI DE PARTICULIER QUE, BIEN QUE S'INSCRIVANT DANS LA FILIÈRE CINÉMA, ELLE PROPOSE UN CURSUS PORTÉ SUR LA MUSIQUE ET LE CINÉMA.

C'EST DONC DANS CES CONDITIONS QUE J'AI SUIVI, EN GUISE D'INTRODUCTION, ET DURANT MES DEUX PREMIÈRES SEMAINES DE VIE ÉTUDIANTE À L'INSAS, LE SÉMINAIRE FILMER L'AUTRE, QUE J'AI APPRÉHENDÉ COMME L'ESSENCE MÊME DU CINÉMA QUE JE CONNAISSAIS SI PEU. MÊME SI D'AUTRES APPROCHES PÉDAGOGIQUES ET D'AUTRES VISIONS DU CINÉMA SONT VENUES DÉMENTIR LA PRIMAUTÉ DE LA LIGNE RÉALITÉ (PROPOSÉE

PAR THIERRY ODEYN), ELLES N'ONT EN RIEN ENTAMÉ LA FERVEUR QUE JE LUI VOULAIS. CAR QUELQUE CHOSE AU COURS DE CES DEUX SEMAINES INAUGURALES, À L'INTÉRIEUR S'ÉTAIT EMPARÉ DE MOI, FAISANT RÉSONNER DÉSIRS, PENSÉES ET IDÉES QUI ALLAIENT PLUS TARD (À MA SORTIE DE L'INSAS) M'AMENER À RÉALISER DES FILMS DOCUMENTAIRES.

AUJOURD'HUI, SIX ANS APRÈS MA SORTIE (ET AYANT RÉALISÉ PLUSIEURS COURTS ET MOYENS MÉTRAGES DOCUMENTAIRES ET EXPÉRIMENTAUX), ALORS QU'UN CYCLE SE TERMINE DANS MON PARCOURS DE CINÉASTE, J'AIMERAI REVENIR SUR CETTE NOTION DE « LIGNE RÉALITÉ », À LA FOIS POUR ESSAYER D'EN DÉGAGER LES LIGNES DE FORCE, MAIS ÉGALEMENT, EN LA DÉFINISSANT, POUR MIEUX COMPRENDRE COMMENT ELLE A TRAVAILLÉ MA VISION DU MONDE ET À TRAVERS ELLE, MES FILMS.



## L'INCONGRUITÉ

Le cinéma a toujours eu maille à partir avec la réalité. Peut-être parce qu'avant tout, en tant qu'êtres humains, le réel est quelque chose auquel on se confronte, plutôt qu'on y baigne comme on aimerait le penser.

Chaque jour, on se frotte à la réalité, on s'y effrite et le cinéma, tout en nous rappelant notre condition d'homme, a le pouvoir de la transcender. En approchant, le temps d'une séquence, d'un mouvement de caméra, d'un son, cette fusion parfaite entre notre vérité intérieure et ce que – à défaut d'autre chose – nous appelons la réalité, cette communion de vérités intérieures, le cinéma nous rappelle la gageure qu'est la vie.

Parler de cinéma-réalité, c'est pré-supposer que par essence, le Cinéma n'est pas la réalité (ce qui se conçoit aisément), mais aussi, par extension, qu'il en existe un autre, un cinéma de non-vérité qui, en s'écartant d'une certaine forme d'efficacité et d'ascèse, ou en flattant notre imaginaire nous éloignerait de notre vérité intérieure.

Je m'inscris en faux contre cette idée. Et dans la réserve que j'é mets sur cette dénomination s'engouffre également la distance que mes films ont prise avec la théorie du cinéma-réalité.

Ce qui me pousse à réaliser un film, pour lequel je puise grandement dans cette pédagogie Insas et les films qu'elle charrie ou qu'elle a générés, c'est la volonté de donner à voir et à entendre un équilibre le plus juste possible entre pensée et passion. Passion pour le sujet que la pensée, à travers le langage cinématographique, vient transcender.

Cette passion qui, transposée à l'écran, peut parfois prendre les atours de la fascination, de la gratuité, de la maladresse est le moteur du désir de film : c'est aussi le premier garant d'une relation à la personne filmée dans lequel le rapport de forces – induit par la

simple présence de la caméra, ainsi que la ligne de démarcation entre celui qui est devant et celui qui est derrière – est adouci. Dans la passion qui m'anime pour le sujet traité, je m'expose, je risque une proposition que la pensée viendra structurer et mettre en contexte. Je prends donc parti et fais le choix d'exposer une relation, autant qu'une situation. Cette passion, c'est aussi ce que je ne peux formuler, ce que je pressens et ce que je tente de rendre dicible à travers l'aventure d'un film, du tournage au mixage. C'est en quelque sorte la découverte permanente de la réalité, plus que la réalité elle-même.

« Ce que nous avons essayé d'y mettre, on pourrait appeler cela, je crois, une objectivité passionnée. » (Chris Marker, à propos de son film *Le Joli Mai*)

## LA JUSTESSE

Par contre, si l'on est amené à définir de manière restrictive ce cinéma réalité, c'est bien qu'il est minoritaire et que ce contre quoi, en ses fondements, il lutte est insidieux, car cela revêt les apparences de l'absolu non énoncé.

La culture dominante (largement représentée par les grands leviers audiovisuels que sont les films) au service d'une pensée (néolibérale) dominante s'échine à faire disparaître, en les décrédibilisant par une série de mécanismes en chaîne, toutes alternatives.

Dans ce climat, la marge de manœuvre du cinéaste engagé dans une vision du monde différente (celle du « cinéma-réalité ») et dont les films ne sont que les minuscules manifestations, est étroite. Il en a conscience : la ligne n'est pas uniquement ce qui le sépare du pouvoir, cela définit aussi le mince espace, l'épaisseur qui, de l'autre côté, le préserve de l'indigence de « l'art pour l'art ».

Le documentariste, s'il documente le monde, c'est non seulement parce qu'il en extrait des tranches de réel,

mais c'est aussi parce qu'il les réinjecte, dans une forme de rebond, à travers la vision qu'il en propose. Son travail n'est pas terminé une fois son film consommé : il ne prend réellement sens qu'à partir du moment où son engagement se répercute dans la mise en mouvement du spectateur, dans le questionnement de ce dernier, ses associations propres.

Pourtant, l'uniformisation stylistique et le consensus culturel que nous subissons tous aujourd'hui poussent le cinéaste réalité à se demander comment garder sa doxa sans se couper des spectateurs, et donc du monde qu'il documente. Comment continuer à documenter le réel, dans sa complexité, son hétérogénéité, ses paradoxes à l'heure de la tyrannie du *storytelling* à laquelle l'ensemble du marché culturel semble se plier<sup>1</sup> ? Comment rester proche de cette vérité intérieure, avec ses zones de flou et ses points noirs, alors que nous baignons – où que l'on regarde – dans l'injonction au bonheur simpliste et consumériste ? Je n'ai pas la réponse. Mais il me semble qu'une partie du travail du cinéaste aujourd'hui, outre celle de la modélisation de la réalité par le biais du cinéma, consiste à prendre en compte l'évolution des référents culturels, et l'incorporation détournée de ses codes.

Comment relever ce défi ? C'est l'école de demain qui devra nous l'apprendre. Une école qui serait le prolongement de la ligne cinéma-réalité, et l'adaptation de son héritage au nouveau statut des images qui nous fondent.

1. Pour ne parler que du monde du cinéma, regardons un instant la manière dont quelques films récents se défendent, et l'on verra à quel point ce qui semble compter, c'est l'histoire qu'ils charrient (qui n'est pas forcément le récit du film) et non pas ce qu'ils peuvent apporter au spectateur, en tant que film. Que sait-on du film *Boyhood* ? « Une expérience unique au cinéma. [...] Au-delà de l'expérience du tournage, "Boyhood" est aussi un film unique pour le spectateur. Voir douze ans de la vie d'une famille résumée en un long-métrage de deux heures et demie est terriblement troublant » (RTBF / Huguez Dayez). Que sait-on du documentaire *Leviathan* ? « Armés de mini-caméras, les réalisateurs ont embarqué sur un chalutier afin de rapporter des images sombres et granuleuses de poissons morts, de mouettes rieuses et de pêcheurs privés de sommeil. [...] On ne sait pas si c'est de l'art ou du poisson. (Première / Gérard Delorme) ».



La « ligne réalité »  
a toujours été présente  
dans notre quotidien.

© Olivier Auverlau

Notre histoire remonte à 1988. Yanara entré à l'Insas en réalisation, venue d'Équateur. L'année suivante, j'y suis entré moi-même, en image. En deuxième année, Yanara cherche un directeur photo pour un court métrage à l'école, on lui en recommande deux. Je suis monté le premier par l'ascenseur et suis arrivé avant l'autre. Depuis cette rencontre, nous n'avons cessé de travailler ensemble.

C'est sur la voie du documentaire que nous nous sommes le plus entendus. J'avais une expérience de photographe documentaire avant d'entrer à l'INSAS.

Tout de suite, nous avons éprouvé une passion mutuelle pour notre façon de filmer ...

Filmer a deux. Créer un duo, aller partout, ne pas fixer de limites dans le temps à nos projets... Cela dura des années. Quelques films plus tard, vers la fin de nos études, nous nous marions ! En 1992, tous les amis de l'INSAS sont présents : Claudine, la prof de montage et « Monsieur Norbert », (le personnage de notre premier documentaire ensemble) seront nos témoins à la maison communale.

Nous continuons à filmer. Nous sommes passionnés par les personnes, les portraits de personnes, leurs vies, leurs trajectoires, les paysans, les anciens... Le savoir qui s'éteint... La mémoire... On finit l'Insas. Il ne reste plus qu'un mémoire à présenter, pour ce faire, on s'envole vers l'Amérique latine. Moi, je n'avais jamais mis les pieds dans un

avion ! On retournait au pays de Yanara, mais avant cela, une escale à Cuba en pleine période spéciale. Je reçois une nouvelle réalité en plein cœur. Plein d'images et les gens, toujours les gens. Ensuite, nous rejoindrons l'Équateur pour six mois. Le retour en Belgique. Le choc de voir une Belgique qui ne ressemble plus à celle où j'avais vécu pendant vingt ans. C'est la même, mais je la vois d'une autre manière.

Je ne la supporte plus ! Nous partons finalement nous installer en Équateur en 1994. C'est un pays presque sans cinéma. Nous participons au tournage d'un long métrage, le premier depuis cinq ans en Équateur. Yanara est assistante à la réalisation et doit former presque toute l'équipe technique à la rigueur que demande un tournage. Moi, en tant que directeur Photo, je dois instruire mon assistant-caméra et mes électros, ces métiers étant inexistant à l'époque. J'adapte une caméra 16 mm en super 16 à coups de lime.

Nous finissons par avoir notre propre matériel de tournage, une Bolex dernier

modèle moteur synchro et full équipée trouvée dans un magasin de photo de quartier à Quito, un miracle. Avoir notre matériel fut notre liberté de filmer comme on voulait, quand on voulait. Toujours à deux.

N'ayant pas de laboratoire et filmant en 16 mm, il fallait attendre longtemps avant de voir nos rushes. Notre premier long métrage, sur le thème de la mort, nous l'avons réalisé pendant cinq ans avec trois heures d'images pellicule ! C'est à ces moments-là que l'on se réjouit d'être passé par l'Insas, par les séminaires de Thierry Odeyn, par l'exercice du point de vue documenté, d'avoir pu rencontrer des cinéastes comme Johan van der Keuken par exemple, d'avoir appris à attendre et à ne filmer que quand les choses se passent, de savoir faire plein de choses avec presque rien... et d'avoir reçu des boîtes de films «cadeaux» de Litinsky... et une merveilleuse formation au cinéma par des gens passionnés et au grand cœur.

Yanara passait des heures, des jours, des mois à faire connaissance avec ses personnages, ses amis, dans les plaines, sur les sentiers de la côte, dans les villages. Des heures d'entretiens et de conversations jusqu'à faire partie de la famille, puis la caméra entraînait peu à peu dans l'histoire du film. Cela nous permettait de filmer peu en toute confiance. Le son non synchrone, ça raconte parfois mieux, et puis quand réellement on avait besoin d'un instant de synchro, pour ne pas casser ce moment intime avec cette personne, pas question d'avoir un preneur de son en plein milieu qui fasse un clap ! Nous étions toujours deux et notre Bolex. Nous avons donc trouvé un système D : la Bolex avait l'avantage de démarrer tout de suite synchro et de faire du bruit... son BZZZZZ de moteur était simplement la bande sonore du canal Audio qui servirait à synchroniser les images utiles dont Yanara avait besoin, pas une seconde de plus !

Tous les six mois quand nous en avions les moyens, nous partions développer nos images au labo à New York ou au Venezuela. On a continué ainsi pendant des années, plusieurs projets en parallèle...

En 1999, Yanara enceinte, enregistrerait le son derrière le mur de la morgue du



© Olivier Auverlau

village pendant que je filmais la découpe d'un corps entre couteau et scie rouillée, une autopsie de campagne, son état ne lui permettait pas d'assister à la scène... Depuis lors, on fait des films à trois avec notre fille «Cassielle, nom inspiré par l'ange des *Ailes du désir* de Wim Wenders. Elle nous suit partout, elle apparaît discrètement dans chacun de nos films. C'est notre petite réalité secrète qui grandit trop vite !

Notre film à Cuba mit plus de 14 ans à se faire au fil des allées et venues entre les deux pays. De 1991 où nous tournons les premiers plans en super 8 noir et blanc de Felix Contreras à Bruxelles, un poète cubain qu'on rencontra lors d'une conférence et qu'on retrouvera à Cuba régulièrement, à 2006 lors de la première mondiale en compétition du Joris Ivens à l'IDFA d'Amsterdam...

Aujourd'hui un autre très long métrage documentaire est en cours. Un voyage entre deux temps depuis l'Équateur jusqu'en France par la route du 18<sup>e</sup> siècle, traversant l'Amazonie, le Brésil, la Guyane française...

Puis notre grand projet : nous avons toujours dit qu'un jour nous créerions une école de cinéma documentaire

en Équateur. Patrick Leboutte et Paul Meyer, en 1995, lors d'une projection de *Déjà s'envole la fleur maigre*, envoient un message vidéo à Yanara : « Fais-la ta putain d'école en Équateur ! »

Dans les montagnes, un petit village retiré à trois heures de route de Quito, une grande maison en adobe, un espace pour penser et discuter, douze étudiants, des résidences, la mémoire des histoires d'Hadelin Trignon, les analyses « perception – société – cinéma » de Claude Bailble !

Remettre en question ce que sont la réalité et la manière de l'aborder, c'est ce qui nous a motivés toute notre vie. Dans un mois, on termine les gros travaux de restauration de la maison, un « Insas réalité » format bonzaï. À la moitié du monde, l'Équateur. Thierry Odeyn le sait bien, on l'attend ! Claude Bailble aussi, il est déjà venu donner des cours ici. Patricia Canino Aussi. Ensemble avec Yanara, 25 ans plus tard, il y a cette école, cet espace.

C'est le moment aujourd'hui, encore plus qu'à notre époque. Maintenant que presque tout le monde s'en fout et que l'image est balancée partout et sans réflexion. Partout et tout le temps. C'est le moment de s'asseoir et penser. Regarder. Ouvrir les yeux.

# ICI



*Paola Stevens*

# PHOTOGRAPHE




Sur le tournage d'*Angle mort*

J'étais entré à l'Insa avec l'envie première de faire du cinéma de fiction grand public. J'en suis sorti transformé avec des envies de filmer le réel et d'y puiser le sujet de mes films.

Cette transformation n'a pas été simple pour moi mais elle a été déterminante pour ma carrière de cinéaste. Et ce sont surtout les différents exercices, sous la houlette de Thierry Odeyn et de Michel Khleifi, qui m'ont fait découvrir cette approche du cinéma plutôt nouvelle pour moi. Filmer devient un geste politique en ce sens qu'il doit rendre compte de la société et des choses qui nous entourent. Thierry et Michel nous ont appris à nous interroger sur notre motivation à réaliser un film sur un sujet précis, comment bien préparer le sujet avant le tournage et surtout comment y apporter un discours ou un point de vue grâce au langage cinématographique (son, montage, cadrage). L'exercice « point de vue documenté » en première année et ses contraintes en étaient le parfait exemple : filmer un sujet réel avec une Bolex à ressort, sans son synchrone et avec un rapport de un à quatre par rapport aux rushes. Un très bon exercice, je pense, aujourd'hui encore plus qu'avant, à cause des nouvelles technologies qui permettent de tourner autant que l'on veut à moindre frais et se retrouver au final avec une matière ingérable au montage. Au contraire, pour Thierry Odeyn et Michel Khleifi il fallait faire des recherches et réfléchir sur le point de vue à adopter sur un sujet bien en amont du tournage. Après l'Insa, j'ai fait dix ans de documentaire avant de réaliser mon premier long métrage de fiction. Il s'agissait principalement de documentaires sur des sujets sociaux jamais traités dans mon pays. Toutes ces années se sont avérées la meilleure école et la meilleure préparation lorsque je me suis mis à réaliser des long métrages de fiction. Le documentaire vous apprend la rigueur, la réflexion en amont mais aussi la réactivité face à ce qui se passe devant la caméra et l'adaptation aux événements imprévus. Cette approche est indispensable, même en fiction, et demande une grande force de travail. Je me rappelle encore un autre exercice de Thierry Odeyn et Michel Khleifi où nous devions mettre sur pied un dossier de présentation d'un documentaire. Ce dossier devait avoir toutes les qualités pour passer devant une commission de sélection. Eh bien cet exercice je l'ai retravaillé après mes études, et c'est devenu mon premier film professionnel en sortant de l'école. Pour toutes ces choses et bien plus, je tiens encore à remercier chaleureusement Thierry et Michel.





En 1995, après un DEUG en cinéma à Paris 3 au cours duquel j'ai pris un réel plaisir à lire, réfléchir et rêver sur le cinéma, j'ai été admise à l'INSAS. J'y suis entrée avec la très ferme volonté de devenir réalisatrice de films de fiction et j'en suis sortie passionnée par le documentaire, l'INSAS dispensant un merveilleux enseignement en la matière, fait de rencontres avec de grands documentaristes (Henri Storck, Jean Rouch, Paul Meyer, Denis Gheerbrant, Van der Keuken sans oublier les professeurs de l'école : Thierry Odeyn, Eric Pauwels, Olivier Smolders, Michel Khleifi), de nombreuses projections de films rares, de cours théoriques et de séminaires incitant à l'élaboration d'une réflexion personnelle et, bien sur, de beaucoup de pratique (réalisation de trois films pellicules et de deux films vidéo). Avec le recul, je me suis rendue compte que les quelques années passées là-bas à étudier le cinéma sous tous ses aspects ne m'ont pas seulement appris un métier (réalisatrice et assistante à la réalisation), mais m'ont aussi donné le goût de réfléchir à ce qu'implique la pratique de l'image, au pourquoi tout autant qu'au comment, et m'ont fait prendre conscience de la complexité de ses champs d'actions."

Avec des camarades rencontrées lors d'une résidence d'écriture documentaire faite à Lussas, nous avons créé l'association Cinésphère, dont le manifeste est issu du même élan que celui que j'ai trouvé/ me suis fabriqué-inventé à l'INSAS, pendant la réalisation de mes deux films d'école notamment, et au moment de la réflexion de mon mémoire de fin d'étude "filmer ceux que l'on aime".

*Marie Famulicki*



# APPRENTISSAGE CINÉMATOGRAPHIQUE EN TERRE BOLIVARIENNE

## Exercice #01 : Le plan

« Récemment, lors, je crois de la présentation de la dix-septième Kinopravda, un quelconque cinéaste a déclaré : “Quelle horreur ! Ce sont des cordonniers et non des cinéastes.” Le constructiviste Alexei Gan, qui ne se trouvait pas loin, a répliqué pertinemment : “Donnez-nous davantage de cordonniers de ce genre et tout ira bien !”[...]»

Camunare Rojo, un village agricole de l'État de Yaracuy, à 400 km de Caracas. Le car en provenance de la capitale vénézuélienne ne s'arrête pas ici. Après avoir averti le chauffeur de sa destination, le voyageur téméraire descend au bord de l'autoroute située à quelques centaines de mètres au Sud. Une rue principale parsemée de maisons de briques rouges traverse le village. *Camunare la rouge* ne tient pas son nom de la couleur de ses briques, mais de son passé politique ; au siècle passé, ses habitants furent les premiers à élire un militant communiste, Humberto Arrietti, au conseil municipal. Sur les murs apparaissent les visages « *del caïque Yaracuy, Simon Bolivar, Ezequiel Zamora, el Negro Primero* », figures historiques et emblématiques des luttes

vénézuéliennes contre la colonisation espagnole, pour l'indépendance, la justice et l'égalité. Les voitures sont rares, les motos plus fréquentes, une carriole tirée par un âne et chargée de bananes passe lentement, un homme l'accompagne. Il me salue, première rencontre. Le contraste avec l'univers bétonné de la ville est saisissant, je sors mon vieux Pentax. Comme seul commerce, un *mercal*, une épicerie populaire qui vend à prix coûtant des produits alimentaires, conquête nécessaire de la révolution bolivarienne dans une guerre économique où l'inflation est l'arme principale des opposants au gouvernement. En face, de l'autre côté de la rue, se trouve Camunare rojoTV, une télévision communautaire paysanne.

Après le coup d'État d'avril 2002 contre le processus bolivarien, des jeunes du village décident de créer leur propre chaîne de télévision. La propagande des médias privés contre la *Ley de Tierras* (la loi des terres), les agressions audiovisuelles quotidiennes contre ces « *campagnards analphabètes qui passent leur journée à dormir* » finissent par les convaincre que le seul moyen d'avoir une information réelle et de qualité, de se sentir représentés,

est de produire collectivement des programmes et de les diffuser.

J'ai rencontré ces jeunes lors de mon arrivée au Venezuela en 2004. Leur aventure venait de commencer, aujourd'hui elle continue. Ils n'avaient jamais utilisé une caméra et venaient suivre un atelier de formation dans notre École populaire et latino-américaine de cinéma. L'EPLC était installée dans une école primaire au milieu d'un *barrio*, un quartier populaire perché au sommet d'une des collines qui entourent Caracas. Invités par les habitants qui avaient récupéré cette école après le départ des instituteurs partis rejoindre *El Paso* – une opération de sabotage économique mis en place après l'échec du coup d'État – nous donnions des formations au langage cinématographique, eux faisaient la classe aux enfants.

Dix jours d'ateliers intensifs à vivre ensemble, manger, dormir, regarder et écouter, pour apprendre les bases du langage audiovisuel. Notre pédagogie cinématographique côtoie les principes d'éducation populaire. La pratique comme premier support à l'apprentissage théorique. Le cinéma comme technique. Filmer, analyser, synthétiser, retourner filmer et nourrir son imaginaire avec les classiques du cinéma politique et d'émancipation sociale. Un travail nécessaire de désintoxication pour contrer le tsunami idéologique permanent qui, encore aujourd'hui, frappe profondément la société vénézuélienne. Une lame de fond où le cinéma et la télévision sont les vagues de destruction massive ; à côté de ce raz-de-marée, le fleuve Orénoque ressemble à un ruisseau. Dans notre atelier, les pères fondateurs du documentaire précèdent ceux du cinéma de libération nationale. On s'efforce de faire de la place pour tout le monde : Vertov, Vigo, Ivens, Alvarez, Solanas... Le point de vue, le plan, le montage. Ces concepts abstraits réservés à l'élite intellectuelle des centres culturels des quartiers riches de l'Est de Caracas ou de l'Alliance française, deviennent un lexique concret pour ces jeunes au contact du réel et de l'outil. L'atelier avait accouché d'un film simple, collectif, monté la nuit dans une salle de deuxième primaire transformée en laboratoire de montage. L'expérience soviétique du ciné-train, des groupes Medvedkine, sauce Caraïbes.



Quelques années plus tard, ces jeunes devenus à leur tour apprentis enseignants nous ont demandé de venir à Camunare Rojo pour les aider à former d'autres personnes, intéressées par leur expérience de communication sociale et participative. *Socializar y multiplicar* (Socialiser et multiplier). Partager ses connaissances, la philosophie du mouvement des télévisions communautaires. La nôtre aussi.

L'air chaud et humide, des milliers d'hectares de terres, des collines, le soleil aveuglant de midi, un pylône d'une vingtaine de mètres de haut où trône une antenne de transmission... Après les six heures passées sous une couverture dans un bus frigorifique où l'air climatisé est au maximum, l'arrivée à Camunare peut déconcerter. Un jus de canne à sucre bien frais, du riz avec des haricots noirs et des bananes plantains. L'accueil des gens de la terre à une saveur particulière, celle qui fait que l'on se sent rapidement chez soi. Camunare RojoTV se compose de deux pièces. Un studio et une régie. Quelques projecteurs, deux caméras, un Mac G4. Une dizaine de matelas. Plusieurs personnes sont venues des villages voisins. Certains de très loin. Le studio sera notre salle d'atelier en journée et le dortoir la nuit. Les chaises de plastique blanc sont réparties, le vidéo-projecteur est connecté au magnétoscope. L'atelier commence. Premier exercice pratique. Réaliser un plan chacun. Apprendre à voir. Aucune contrainte formelle. L'intimidation face à ce nouvel outil se fait sentir. Peur de ne pas savoir, de mal faire. Les participants partent dans le village, à reculons. Après une bonne heure, tout le monde revient. On regarde un à un ces premiers plans, mouvements rapides, zooms, maladresses, floues. La première fois, on filme comme on découvre. La main qui tient la caméra reproduit le mouvement des yeux, regarde. Le résultat est chaotique mais c'est un bon début pour l'analyse. Organiser la représentation de l'espace. Le cadre. Le champ et le hors-champ. Le point de vue. Un vocabulaire compliqué, de l'incompréhension, des doutes. Pause de cinq minutes. Café, cigarette. Un peu à l'écart se trouve un homme d'une quarantaine d'années, le plus âgé du groupe, la peau marquée par des années de travail sous le soleil.



© Benjamin Durand

Benjamin Durand

Je m'approche. Un des principes premiers de l'éducation populaire est de ne jamais laisser de côté un élève, surtout au début de la formation. Il n'est pas très bavard surtout pour parler cinéma. Il n'est jamais allé au cinéma. Il est producteur de café et vit dans la montagne, à quelques heures d'ici. Sa timidité s'estompe quand il m'explique son travail, l'importance du climat, de l'eau, de l'ombre, la récolte, le séchage. Il s'appelle José Luis. Certains de ses caféiers sont plus vieux que lui. Sa femme était le personnage principal d'un des premiers reportages de Camunare RojoTV. Elle apprenait à lire et à écrire aux paysans en haut de leurs collines, dans le cadre d'un programme social gouvernemental. Pour construire la salle de classe, ils avaient monté les briques à dos d'âne avec un petit groupe électrogène à essence pour brancher une télé et un lecteur VHS. La Mission Robinson reprenait la méthode interactive cubaine *yo si puedo*, qui avait réussi à éradiquer l'analphabétisme de l'île. Les jeunes reporters de Camunare avaient filmé José Luis et sa femme pendant plusieurs semaines. Le défrichement du terrain, le transport des briques, la construction, les jours de classe. Ils avaient documenté tout ce processus jusqu'aux premiers mots écrits par un des paysans, les prénoms de ses petits-enfants. Le dernier plan du film.

Pourquoi José Luis est-il venu à l'atelier ? Sa réponse est évasive. Avec cette mise en images de sa réalité sociale était née sa volonté d'apprendre à utiliser une caméra, faire des films, participer à la télévision communautaire ? Pas uniquement. Avant d'émigrer dans la montagne, José Luis occupait un bout de terre avec sa famille et d'autres paysans. Ils la travaillaient et tentaient de survivre avec ce qu'ils produisaient dessus. Un soir, le supposé propriétaire envoya des *sicarios*, des tueurs à gages, pour les expulser. Deux paysans furent assassinés. Le lendemain les journaux parlaient avec satisfaction de la mort de deux délinquants. Les *sicarios* et le propriétaire ne furent jamais arrêtés. On reprend l'atelier. Synthèse collective du premier exercice. Penser l'espace, le cadre. Les frères Lumière s'invitent parmi nous. Un quai de gare est projeté sur le mur blanc du stu-

dio. Un train s'approche. Il s'arrête, des gens descendent et regardent la caméra, le spectateur. L'avantage avec *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) est triple. C'est un film mondialement connu et tous les participants connaissent l'anecdote de la peur qu'il provoqua lors de sa première projection publique. C'est un plan fixe, assez court, facile à utiliser pour débiter un atelier. C'est un formidable outil de pratique indirecte, d'analyse. Questions ! Que se passe-t-il dans ce film ? *Que ?* (Quoi ?) Un quai de gare, un train arrive, des gens apparaissent et disparaissent. Un effet de surprise, du suspense, une histoire, une narration, un récit. *Como ?* (Comment ?) Après avoir dessiné sur le tableau blanc les rails et le quai, je demande à une personne de venir dessiner l'emplacement de la caméra. Plusieurs se portent volontaires. *Donde ?* (Où ?) D'où je filme, mon regard, mon point de vue. Ici. Que se passerait-il si je changeais la position de la caméra ? Les avis divergent, des questions surgissent. L'évidente subjectivité cinématographique balaie avec une facilité déconcertante le dogme de la fausse objectivité journalistique. Je note sur mon cahier : « Marker. Montrer la séquence du off dans *Lettres de Sibérie*. » Retour à notre analyse. Pourquoi le train est petit et devient grand ? L'impression de voir en trois dimensions alors que le mur du studio, notre écran de projection, est plat. L'illusion de profondeur, ce mensonge originel du cinéma, devient une vérité pour tout le monde. Non, le train ne vient pas du fond vers moi. Il va du haut vers le bas et de droite à gauche. La diagonale, la perspective, les points de fuite. Des éléments obscurs de la technique cinématographique s'éclaircissent. La position de la caméra prend toute son importance. Pour compléter l'analyse et l'importance de la composition, nous regardons des photographies. *Les Coupeurs de canne à sucre* du photographe brésilien Sebastião Salgado. Les paysans de Camunare sourient. Ils n'avaient jamais vu d'images si belles de leur travail quotidien, une sacralisation normalement réservée aux sportifs ou aux vedettes hollywoodiennes, pas aux travailleurs de la terre. Une autre règle importante d'éducation populaire est de toujours s'efforcer de trouver des

exemples où les personnes peuvent s'identifier. Pas facile, mais parfois nous sommes surpris. Certains films trouvent une résonance particulière en fonction du lieu et du moment historique où ils sont vus. Ici, la diffusion de la séquence réalisée par Joris Ivens dans le film collectif *Loin du Vietnam* provoque toujours l'enthousiasme. La construction par des femmes d'abris contre les bombardements aériens représente clairement la résistance à l'impérialisme et symbolise une guerre de classes, les pauvres contre les riches, le Nord contre le Sud. Ces images filmées en Super 8 nous disent que les Vietnamiennes d'hier sont les Vénézuéliennes d'aujourd'hui.

Deuxième exercice. Mettre en pratique ce qui vient d'être analysé. Réaliser un plan chacun, fixe, muet. L'apprentissage de la représentation du réel par la contrainte. Des limites formelles afin de mieux exprimer le contenu, comme le boxeur qui s'entraîne une main attachée dans le dos ; quand elle sera libre, ses possibilités seront multipliées. Observer. Synthétiser. Penser le Quoi, le Comment, le Où. Traduire en images sa subjectivité. Julian, Pablo, Maria Luisana, Jemcifer, José Luis et les autres repartent, motivés, caméra au poing. Au retour, tous sont impatients de visualiser leur travail. Un à un, nous regardons les plans. La différence avec le résultat de l'exercice précédent est sans équivoque. On sent l'effort pour reproduire le film des frères Lumière. L'histoire du cinéma reste une histoire de filiation. Mais c'est surtout un plan qui retiendra mon attention, celui de José Luis. Un plan large. Un champ avec de l'herbe. Un tiers pour la terre. Un chemin aplani par le pas des bêtes et des hommes occupe le premier plan et se poursuit hors-champ côté gauche, à la limite de la ligne d'horizon. À droite, à l'avant-plan, une barrière de fer rouillé. Quelques secondes pour contempler ce paysage. Une vache, puis deux apparaissent dans le haut de l'image, dans la profondeur. Le troupeau s'approche, emplit le plan. Le cadre ne bouge pas. Tout le mouvement est dans le plan. Montage interne. Les animaux s'approchent de la caméra, de nous. Un jeune homme, casquette rouge et



© Benjamin Durand

Benjamin Durand

une branche à la main rentre dans le champ, il presse un veau pour qu'il puisse rejoindre les autres. Arrivé devant la caméra, il referme la barrière avec une corde et disparaît. Le point de vue, la représentation de l'espace, le récit. La composition. La profondeur. La relation champ/hors-champ. Le montage interne. Le monde rural, le travail, la relation de l'homme avec sa terre, *l'impondérable de la vie* comme disait Henri Langlois en parlant des films Lumière. Aujourd'hui c'est la première fois que José Luis utilise une caméra. Le second film pour poursuivre la formation est *Transport d'une tourelle par un attelage de 60 chevaux* (film inscrit au n°770 du catalogue Lumière). Un autre film-outil pour parler de l'emplacement de la caméra, du regard et du fait que *le plan est toujours le fait d'une certaine interprétation*. Cette analyse vient directement du travail de Thierry Odeyn, notamment de son cours sur la sensibilisation à l'analyse cinématographique. Thierry, comme d'autres tyrannosaures-pédagogues du cinéma engagé (Claude Bailblé, Louissette Faréniaux, etc.), a participé à l'aventure de l'École populaire et lati-

no-américaine de cinéma. L'histoire de la pédagogie du cinéma est aussi une histoire de filiation. Il arrive fréquemment d'avoir de belles surprises dans les ateliers. Le plan de José Luis est une introduction parfaite pour l'analyse de ce film et la meilleure démonstration du principe de réciprocité en éducation populaire. Au milieu de ces plaines vénézuéliennes chargées d'histoire et de soleil, dans ce studio de télévision transformé en salle de classe, il n'y a pas vingt élèves et un professeur mais 21 élèves et 21 professeurs.

Ce film de l'opérateur Mesguich tourné avec seulement 17 m de pellicule est une métaphore de la société et des bouleversements qui la traversent. Le passage d'une époque, du monde rural à l'ère industrielle. Un jour, peut-être, José Luis inscrira dans un seul plan le processus bolivarien.

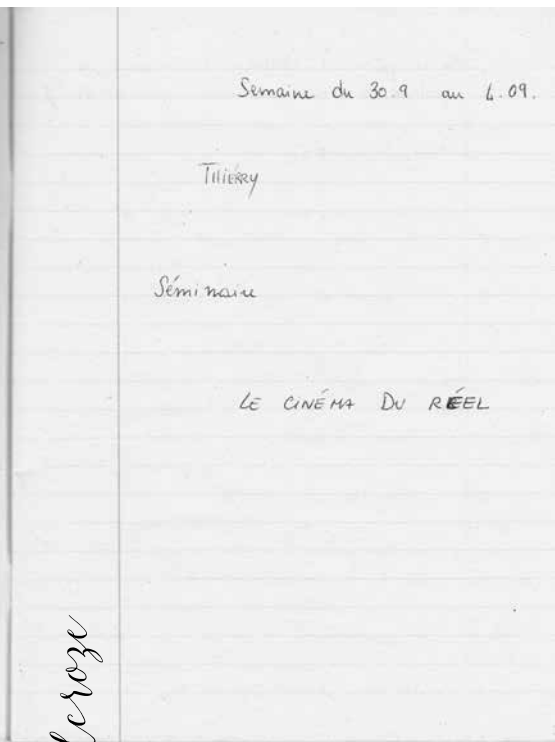
Le soir, Camunare est plongé dans un faux silence. Des milliers d'insectes écrivent la bande sonore du spectacle étoilé qui se joue chaque soir au-dessus de nos têtes. Je pense à l'atelier, à José Luis, à cette révolution bolivarienne qui a pris racine ici dans les terres

récupérées par les paysans. Je me suis alors rappelé une rencontre avec un ancien des groupes Medvedkine lors d'une rétrospective leurs étant consacrée au festival l'Acharnière de Lille, en France. Ou plutôt sa réponse à la question d'un spectateur qui lui demandait : « Pourquoi un ouvrier décide-t-il d'apprendre à se servir d'une caméra ? Pourquoi à ce moment-là ? »

**Parce que c'était nécessaire...**

Les outils et la nécessité. Les deux sont indispensables.

« Nous avons été les premiers à faire des films de nos mains nues, des films peut-être maladroits, patauds, sans éclat, des films peut-être un peu défectueux, mais en tout cas des films nécessaires, indispensables, des films tournés vers la vie et exigés par la vie. » Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10/18 Cahiers du cinéma, 1972, p. 55.



En quoi la pédagogie nommée « ligne réalité » a-t-elle été décisive dans mon cheminement ?

Trouver les mots justes pour évoquer la « ligne réalité », cette pédagogie qui, tout en m'offrant un port d'attache, un terreau fertile et toujours actif, m'a encouragée à construire mon regard singulier, à chercher ma liberté.

Je n'oublierai pas les quinze premiers jours qui ont suivi mon entrée à l'Insa.

Au programme ? Séminaire « Le cinéma du réel », par Thierry Odeyn, du 30 septembre au 9 octobre.

Et là, j'entre dans la matière : la matière cinéma.

Ces quinze premiers jours, comme une fenêtre qui s'entrouvre sur un cinéma qui ne me parle pas du réel mais d'un réel où le sujet du film est autant « la situation filmée », « le regard sur la situation » et « la manière dont cette situation est filmée ». Ce cinéma du réel, comme des strates qui se superposent et qui font l'histoire du film.

C'est quoi, le cinéma du réel ? Et le réel ?

Comment filmer la réalité ? La réalité, quelle réalité ? Peut-on être objectif ?

Si je ne suis pas objective, est-ce que je trahis mon sujet ?

C'est quoi, un point de vue ?

Des questions qui surgissent, qui traversent l'écran et qui arrivent jusqu'à nous, étudiants, spectateurs.

Et l'impression que je grandissais à mesure que le séminaire avançait.

Vertov, Vigo, Eisenstein, Storck, Bernhard, Ivens, Marker, van der Keuken, Rossellini, Pasolini nous racontent des histoires. Quelle histoire ?

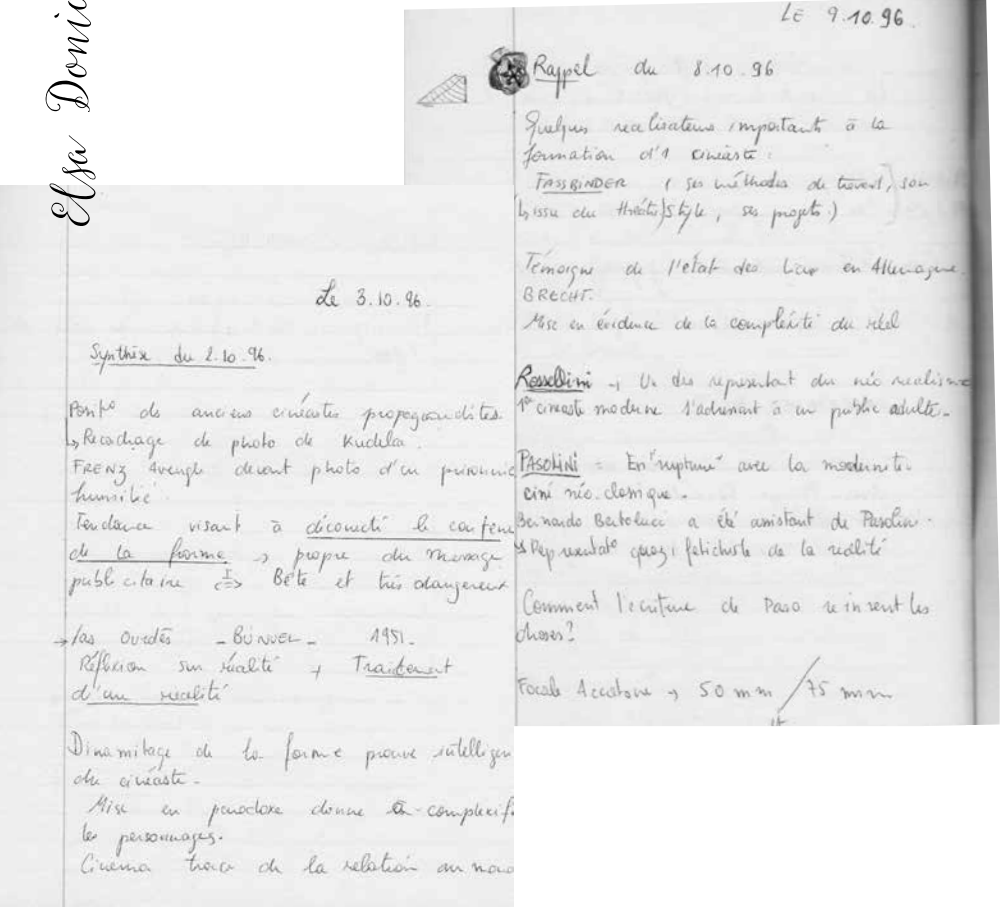
Quelle est la part de « fiction » dans le documentaire et la part « documentaire » dans la « fiction ». Les vérités tombent, déplaçant par la même occasion la frontière communément établie entre « fiction » et « documentaire ».

Comme un musicien qui travaille son geste musical pour être au plus près de la couleur qu'il veut donner à sa note, le cinéaste travaille son geste cinéma pour écrire, regarder, et filmer ce réel. C'est ce geste qui détermine la justesse du film. J'entends encore cette phrase : « Il n'y a pas de grands sujets, il n'y a pas de petits sujets », il y a surtout ce geste, qui est l'engagement du cinéaste tant vis-à-vis du sujet qu'il filme, que vis-à-vis de lui-même.

Je n'oublierai pas non plus ces longs silences à la fin des projections. Et tandis que le film résonnait encore dans le noir, la lumière de la salle se rallumait progressivement. Des silences indispensables et chargés d'émotions qui laissent juste le temps de reprendre ses marques.

J'ai parlé de la « Ligne réalité » à travers ce séminaire, premier basculement de mon regard sur le cinéma. J'aurais pu aussi parler des exercices pratiques, des films réalisés qui ont prolongé l'expérience du regard.

Mais on ne peut pas tout dire en une fois...



# CLAIRE SIMON, de l'école au bois (Rencontre)



**CLAIRE SIMON ACCORDE BEAUCOUP D'IMPORTANCE À L'ENSEIGNEMENT DU CINÉMA DANS SA PRATIQUE. EN RECHERCHE CONSTANTE, ELLE LE CONÇOIT COMME AUTANT D'OCCASIONS D'EXPÉRIMENTER ET DE NOURRIR SON TRAVAIL. AU COURS DE SES ANNÉES PASSÉES À LA FEMIS, ELLE N'A CESSÉ D'INTERROGER SA PLACE DANS L'INSTITUTION. CONFIRMATION DE CES ALLERS-RETOURS ENTRE PRATIQUE ET ENSEIGNEMENT, ELLE A CONSACRÉ UN FILM À L'ÉCOLE, CENTRÉ SUR SON CONCOURS (EN COURS DE MONTAGE ACTUELLEMENT). LE TOURNAGE DE CE FILM A EU LIEU PENDANT QU'ELLE TERMINAIT UN AUTRE PROJET AU LONG COURS, DANS UNE DÉMARCHÉ DOCUMENTAIRE BIEN DIFFÉRENTE, AU BOIS DE VINCENNES À PARIS.**

**« J'AI EU CETTE IDÉE DE FILM SUR L'ÉCOLE COMME ABOUTISSEMENT DE MES RÉVERIES D'ENSEIGNANTE. »**



Tournage à la Femis, l'entrée des visiteurs lors de la journée porte ouverte (anciens studios Pathé où l'école est installée).

**Comment décrirais-tu l'approche de l'enseignement à la Femis ? Quelle a été ta propre approche au sein de l'école ?**

Ce que je trouve intéressant, c'est de pouvoir être en contact avec des jeunes gens qui ont envie de faire des films. La question de l'enseignement, c'est quelque chose qui revient tout le temps. Il n'y a pas de cours à proprement parler à la Femis, donc quelque part, je n'ai jamais enseigné ! Je n'ai fait que lire des scénarios, discuter sur les projets de films, le montage, etc. Et puis, parfois, on donne des ateliers, où, là, on est au contact. J'en donnais un par an. La partie réactionnaire de la profession voudrait qu'on fasse le manuel du très bon réalisateur. L'idée que la réalisation serait de la technique, est une chose à laquelle tous les gens de la Femis sont farouchement opposés. Que ce soit dans le département réalisation ou à la direction.

J'ai fait venir des écrivains pour faire un atelier intitulé « D'où viennent les histoires ? ». Quand on a vingt ans, on se dit : « Je suis génial, j'ai des idées... enfin il faut que je trouve mes idées... Au fait, c'est quoi mes idées ? » J'ai passé beaucoup de temps à essayer de dézinguer ça chez les étudiants : la terreur de l'histoire à trouver, de la bonne histoire, du bon scénario, etc. Donc, dans cet atelier chaque écrivain racontait comment il commençait un livre et quelle était sa méthode de travail. Comment l'idée lui venait et comment il la travaillait. Puis après, chacun cherchait sur Internet un fait divers, une histoire vraie qui l'intéressait assez pour l'imaginer en film, un truc qui s'était passé parfois à l'autre bout du monde, et dont il devait écrire une continuité en quelques jours. À titre d'exercice... Certains ont fait des trucs formidables. Je voulais les amener à se détendre sur la question « ma vie, mon œuvre » et leur montrer qu'en s'intéressant à quelqu'un d'autre, au monde, « à d'autres vies que la mienne<sup>1</sup> », on restait un auteur et on parlait de soi ! Et qu'en plus on avait une chance de s'amuser plus, qu'à se détailler dans le miroir de ses propres impuissances. Il

1. *D'autres vies que la mienne* est le titre d'un récit d'Emmanuel Carrère, POL, 2009.

faut que la fiction soit quelque chose de moins... terrifiant. De moins paradigmatique, de plus expérimental. Qu'on n'ait pas peur de travailler la forme du récit, ce qui est peu le cas en France. C'est une lutte de toute ma vie [rires]. Quand j'ai voulu faire des films, le cinéma français de fiction des années 1980 était narcissique, convenu, un cinéma de cinéphiles qui regrettaient de n'être ni américains ni de la Nouvelle Vague. Et aujourd'hui ce qui a changé dans la fiction, c'est le documentaire. Que les films se sentent obligés d'être plus documentaires.

Je suis restée onze ans à peu près à la Femis. L'école a un fonctionnement très complexe que chacun met assez longtemps à comprendre. Les possibilités de changement doivent se conquérir à l'école, j'ai essayé d'y faire des expériences. Ce qui est intéressant, on le comprend au bout de nombreuses années, c'est de faire en sorte que ça change tout le temps. Il faut faire des expériences, ne jamais les renouveler, les modifier tout le temps... La volonté de cette école est de faire venir des cinémas différents : des chercheurs aux cinéastes plus commerciaux, des cinéastes de genre aux cinéastes expérimentaux et surtout des cinéastes du monde entier, des cinéastes américains, chinois, japonais, africains.

J'ai essayé de rêver une école pour moi, à la Femis comme à Paris-VIII. J'essayais de faire ce que j'aurais aimé apprendre dans une école. Comme si je devais me former moi-même ! Chercher à travailler des sujets et des formes qui m'intéressaient, mais aussi tenter de soigner les malheurs des apprentis cinéastes, les maladies d'orgueil et de manque de curiosité.

**Toi-même, tu n'as pas fait d'école ? Que penses-tu du fait d'apprendre la réalisation ?**

J'ai travaillé tout de suite, et j'ai fait les choses moi-même. J'ai appris de façon plus réelle et plus violente qu'à l'école. Je pense que j'aurais peut-être été beaucoup plus vite, si... Oh, j'en sais rien ! [Temps] Quand j'étais en âge d'aller à la Femis, enfin à l'Idhec, je trouvais ça

ultra-ringard ! J'avais probablement une très haute idée de ce que je voulais faire... Je pensais que, faire des choses singulières, ça ne pouvait pas se faire dans le cadre d'une école, voilà. Ce n'est plus comme ça aujourd'hui. À la Femis, on peut le faire ; même si un des meilleurs étudiants que j'ai eu à Paris-VIII, je l'ai félicité de ne pas avoir fait la Femis... Car il avait pris plusieurs années pour écrire et aboutir à un magnifique film et cette lenteur est impossible à l'école. Quand quelqu'un se fait assez confiance pour avancer comme ça seul avec ses amis, quoi de mieux ? À l'école, il aurait pu être découragé de ne pas arriver à produire très vite des choses (scénarios, films) qu'il n'aurait pas assez estimées.

**Tu penses que ça l'aurait fragilisé...**

Il avait vingt ans quand il est arrivé à Paris-VIII. Il était déjà très fort. Mais il a mis beaucoup de temps à travailler en lui-même. Je pense qu'il y a des gens qui n'en ont pas besoin, enfin, pas besoin... Cela ne veut pas dire que d'autres ont besoin... ce que cherchait cet élève était très particulier...

**Tu avais une approche différente à Paris-VIII ? Comment s'organisait l'enseignement ?**

Bien sûr. J'étais libre d'organiser le cours à ma guise et je l'ai fait comme un atelier au long cours où j'analysais des films en développant sur la forme que j'y voyais. Les étudiants devaient aussi aller tourner pendant la semaine cinq minutes sans montage qu'on visionnait ensuite tous ensemble et qu'on analysait. Donc on partageait notre temps à regarder de près un grand film lentement et à en dégager des enseignements et des questions, et puis on regardait avec la même acuité les tournages de chacun. Il y avait quelque chose de très libre. Et chacun poursuivait au fil des semaines son chemin en tournant. Quand ça marchait, à la fin de l'année, il avait de quoi monter un film qui avait cheminé tout au long de l'année. Ce que j'aimais beaucoup à la fac, c'est que les



étudiants étaient peu inhibés. Il y avait le sérieux du jeu, du plaisir. Chacun essayait sérieusement des trucs.

### **À la Femis tu étais directrice du département réalisation ?**

Le problème de l'école, c'est que le département réalisation est un département « maître », et que ça engendre énormément de jalousie auprès de tous les autres départements. Cela engendre aussi une surexposition des réalisateurs qui « souffrent » pendant quatre ans. Les autres profitent de cette « souffrance » pour s'épanouir, et, en sortant, faire des films. On a peu à peu amené les réalisateurs à écrire deux longs métrages pendant le cursus, mais les réalisateurs ont beaucoup, beaucoup de travail, et sont surtout surexposés.

Toute la vie, un réalisateur a affaire au jugement des autres. Il faut apprendre à faire avec, à être détendu (!) avec ça... Je pense qu'il y a un apprentissage de cette confrontation dans une école, pour les réalisateurs, qui est très formatrice et très utile. Cela est vrai pour d'autres départements. Le jeune monteur, avec qui j'ai monté trois films, me disait : « Ce qu'on apprend, c'est à tomber de sa vanité, de son orgueil », et c'est évidemment douloureux...

### **Dans une école on ne peut pas être en recherche...**

Si, il y a eu des étudiants très forts à l'école en réalisation, quelques-uns. Mais il faut qu'ils soient extrêmement forts sur le plan psychique, pour tenir le rythme. Une des qualités, je trouve, c'est d'être très ouvert... *Open* ! Une nouvelle idée ? Ah, d'accord ! Comme ça ! Très très ouvert... Ce sont des gens qui vont s'en sortir dans le cinéma, toujours. Ils prennent ce qui arrive du dehors, ou pas. C'est génial ! Mais il faut une grande maturité psychique et ne pas demander tout le temps : « Et moi, et moi ? » Philippe Djian, qui était venu nous parler dans l'atelier sur le début d'une histoire, nous

racontait : « Audiard c'est une éponge, il prend tout ce que les gens apportent. » Voilà, c'est une qualité formidable... Pour la réalisation. Qualité que je dois encore pas mal travailler en ce qui me concerne ! Et il y a des producteurs aussi comme ça. Je me souviens d'un étudiant qui va devenir un très grand producteur qui a cette ouverture au monde, à ce qui se passe, aux idées des autres qu'il va produire. Le grand avantage de l'école, ce sont les tandems qui s'y forment.

### **Les rencontres...**

Oui. Il y a des rencontres qui se font et des rencontres qui ne se font pas. J'ai vu des gens qui ont très peu profité de l'école. En réalisation, en montage... Le montage est une des meilleures formations de l'école, d'abord parce que c'est très difficile concrètement d'apprendre à monter, ailleurs. On peut pratiquer soi-même et apprendre tout seul mais ça suppose d'avoir un film à monter, des rushes et un désir de film... À la Femis, il y a cette formation qui permet de pouvoir s'entraîner et rencontrer différents réalisateurs. S'entraîner en montant des films à vide, et puis après en montant les films des réalisateurs de l'école, découvrir cette relation... Qui n'est pas toujours facile... Là aussi, il y a des monteurs qui ont le complexe d'être les secrétaires des réalisateurs. Mais un des plus gros conflits reste l'image et la réalisation. Il y a ceux qui veulent les plus belles caméras, les plus grosses optiques. Ils pensent technique, et puis quand la lumière est prête, les acteurs sont à moitié morts et le réalisateur s'est endormi. Et à l'intérieur de l'école, il y a toujours le combat avec les directeurs de l'image qui veulent que la technique soit toujours au centre ! Et pour le son c'est pareil. Pire, même...

### **Tu parlais de supprimer la section réalisation ?**

Oui. Cela obligerait tous les départements à se confronter à la réalisation.

### **Il y a toujours un tronc commun ?**

Oui, toujours, mais qui dure moins longtemps, qui ne dure pas tout à fait une année.

### **Justement, chacun retourne très vite dans sa section d'origine et les corporations reprennent le dessus au sein de l'école.**

L'école s'appelle : « Les métiers de l'Image et du Son », c'est une école divisée en départements techniques, qui est venue répondre au côté plus « artistique » de l'Idhec par la corporation<sup>2</sup>.

À l'époque ça m'avait amusée parce que c'était la guerre des Malouines et, pour la première fois, on a vu un journaliste avec un caméscope, c'est-à-dire quelqu'un qui pouvait faire tout, tout seul. Et c'est à ce moment-là qu'on invente. L'École des métiers de l'image et du son ; c'est-à-dire pour défendre la corporation technique, la technique, voilà ; je l'ai toujours dit à l'école, en rigolant...

### **Il y a eu les États généraux<sup>3</sup> ?**

J'ai pris très au sérieux ce qu'avaient dit les étudiants aux États généraux. Au départ, ils ont demandé que les directeurs de département tournent, qu'il y ait toujours plus ou moins un nouveau couple tous les trois ans, donc, moi, j'avais l'impression d'avoir déjà abusé. Ils ont réclamé plus de dialogue et de dialogue entre eux, ce qui était très légitime, et surtout que l'extérieur entre plus dans l'école, notamment que les moments où l'on juge les travaux soient plus construits, avec des personnes du dehors. Tout a bougé et puis d'autres programmes ont été faits pour chercher de la souplesse et du mouvement. Ce qui est intéressant, c'est que les programmes évoluent constamment en fonction des défauts qui s'installent. L'école est une machine très complexe. Au fil des années, les choses ont bougé. À chaque film que je tournais, je m'absentais

2. La Femis a été créée en 1986.

3. Grève des étudiants en mars 2009

de l'école et donc au retour je devais comprendre les nouveaux enjeux, et la dernière fois j'ai pensé que cela faisait trop longtemps que je revenais là, et j'ai eu cette idée de film sur l'école comme aboutissement de mes rêveries d'enseignante. Faire ce film voulait dire aussi quitter ma fonction à l'école, ce qui était à la fois gai et triste.

### **Et cette réflexion sur les outils est quand-même abordée au sein de l'école ?**

J'ai introduit les petites caméras vidéo dans l'école, non sans mal. Il a fallu imposer le fait que des étudiants puissent tourner avec des petites caméras. J'avais fait un atelier à Paris-VIII, où j'avais loué une caméra, pour vingt étudiants, et, jamais nous n'avons perdu ne serait-ce qu'un câble ! Mais à la Femis, il a fallu une dizaine d'années pour que l'usage de petites caméras devienne une pratique évidente, sans problème.

Il arrive bien sûr qu'à cause de ces caméras, certains films se retrouvent avec des rushes à n'en plus finir. Je me disais : « Ce n'est pas du tout la peine de contrôler la quantité de rushes, on n'y arrivera jamais. » Par contre, on disait aux étudiants : « Vous avez quinze jours à Noël, pour choisir ce que vous digitalisez. Vous ne digitalisez pas tout. Vous avez droit à six heures, pas plus. Bon, ça n'a jamais été respecté ! [Rires] Mais, disons que ça permettait aux étudiants de regarder les rushes... et de choisir. On a tout le temps poussé, de manières différentes, à ce que les gens regardent leurs rushes, c'est un des trucs les plus difficiles aujourd'hui : regarder les rushes, ce qu'on a tourné avec la même concentration qu'en pellicule. Moi y compris. Avec le numérique, cette concentration est plus dure à trouver parce qu'elle est plus exigeante. Avec les grands capteurs l'œil surveille tous les micro-détails du point, tous les ratés des mouvements... L'image nous demande un tel contrôle en visionnage qu'on a envie de prendre la fuite, de ne regarder que ce qu'on a aimé tourner, et c'est une grande lutte d'avoir le regard acéré exigeant pour

monter un film d'une heure et demie à partie de centaines d'heures de rushes ! La machine est plus forte que nous !

### **Quelle est la place du documentaire à la Femis ?**

J'ai défendu autant que j'ai pu le documentaire, qui est quand même moyennement bien loti à la Femis, bien que très respecté et défendu. C'est compliqué dans une école très structurée, où chaque film du cursus se fait en équipe complète... peut-être aussi parce que le documentaire est plus dur comme approche pour les gens jeunes. Il faut avoir le courage d'aller dehors...

À Cuba par exemple, les étudiants tournent dans le réel de Cuba. J'ai fait un atelier là-bas. J'avais demandé depuis trois mois l'autorisation de tourner dans les écoles pour envoyer les étudiants faire des minutes lumières dans les écoles. On nous l'a interdit et on a dû se retourner, sur l'École internationale et sur l'Institut des Arts, qui est un grand institut à La Havane, où l'on apprend la musique, la danse, la sculpture, le théâtre... La série des minutes lumières est magnifique parce qu'on a eu la chance de tomber au moment des examens. Un examen, c'est génial pour tourner un film. Comme il faut tourner une minute, il y a quelque chose que l'on considère comme un événement ? C'est l'examen lui-même ou un peu avant ? Ou lorsque cela a commencé ? Ou bien un peu après, au milieu ? Puisqu'il faut filmer une minute, toutes les questions de cadre et de temps se posent. Il faut que la minute raconte ce qu'on ne voit pas, l'avant, l'après, le sens de ce moment. Une des plus belles minutes montrait une fille qui répétait son piano sur un bout de bois, son téléphone a sonné et elle a gardé le doigt sur la note imaginaire pendant qu'elle éteignait son téléphone avec son coude. Il fallait finir le morceau qu'elle seule entendait...

Peut-être que l'idée du film sur la Femis est aussi venue de là... Mais je me

suis surtout inspirée d'une étudiante de la Femis qui a fait son film de fin d'études à Normal Sup. Je me suis dit qu'elle avait raison de filmer le désir d'excellence des jeunes comme elle, ce rapport à la sélection, à l'élite, à la distinction. Je trouvais ça ultra-moderne. J'avais déjà eu très envie de tourner à l'école et c'est en voyant le film de cette étudiante, puis à Cuba, que ça c'est vraiment formalisé dans ma tête. Je me suis dit, oui, il faut arriver à filmer ce qu'est une école comme la Femis... Et après, en tournant, en regardant les rushes, j'ai compris qu'il ne fallait filmer que le concours, que c'est l'endroit où le reste du monde veut rentrer dans l'école. Cela raconte quelque chose sur l'extérieur et l'intérieur, alors qu'évidemment, le danger avec les grandes écoles, c'est l'entre-soi et, pour le spectateur, le danger de se retrouver dans quelque chose de très confiné.

### **Qu'est-ce que le concours a de spécifique ?**

Avant tout ce ne sont pas les gens de l'école qui font passer le concours, mais la profession. La seule personne de l'école qui suit le concours est le vice-président du jury. Sinon, ce sont des gens de la profession, à toutes les étapes : ceux qui corrigent les dossiers d'enquête, ceux qui corrigent la critique de film, d'extraits de film, et ensuite, toutes les étapes intermédiaires par métiers. Le principe de l'école, que j'ai compris au fur et à mesure et que j'ai aimé, je dois dire, c'est l'idée d'un changement continu.

Ça me paraît plus démocratique. Je pense que l'école doit être comme ça. Et d'ailleurs ensuite, il n'y a jamais les mêmes personnes en première année, en deuxième année, en troisième année. Il y a ceux qui restent dans l'administration, mais les ateliers ne sont jamais faits par les mêmes personnes. L'école est faite sur des principes totalement démocratiques. Après, qu'elle le soit dans la réalité, je n'en sais rien, mais en tout cas, elle est gratuite. Les principes républicains sont complètement respectés dans l'école, et surtout dans le concours. Bien sûr, après... Ce



qui est peut-être à interroger, c'est plutôt le fait qu'il y ait un concours.

Pendant dix ans, j'ai toujours invité des cinéastes d'origines étrangères à l'école. C'est la moindre des choses. Le strict minimum, car il est essentiel aussi que les cinéastes français ou étrangers, issus de l'immigration, enseignent, transmettent leur vision du cinéma aux étudiants de la Femis – qu'ils soient eux-mêmes français ou étrangers. D'abord parce que ce sont souvent les auteurs les plus inventifs du cinéma français et, en plus, parce que cela permet aux jeunes gens qui pensent que le cinéma n'est pas à leur portée de voir que quelqu'un qui a un peu les mêmes origines fait des films et enseigne à la Femis. Je pense que c'est une des façons, voire la seule, pour que ces jeunes gens puissent se dire : « Moi aussi je pourrai le faire... » C'est très important ! Quand j'ai fait passer le concours, je l'ai fait passer avec Abderrahmane Sissako comme président, et j'étais vice-présidente. Et ça change la donne, quand les gens passent... L'exigence de Sissako était très grande mais pas du tout la même que celle de Laetitia Masson qu'on a filmée cette année. Il s'intéressait plutôt au rapport au monde, à l'histoire et à la géographie des gens qui venaient, d'où qu'ils soient... Ce qui n'était pas du tout une question pour Laetitia Masson, qui interrogeait surtout le rapport au cinéma, au savoir. Donc, c'est très important que ces signaux soient donnés.

Voilà, et l'idée m'est venue de filmer le concours de l'école. J'en ai parlé à Marc Nicolas (le directeur), à d'autres gens dans l'école. Il y a eu trois catégories de réactions : les candidats au concours, qui dans l'ensemble ont très bien pris le projet du film, l'administration de l'école et du concours qui a très bien pris la chose. Pour les intervenants extérieurs cela dépendait. Les cinéastes et techniciens qui venaient travailler à l'école pour faire passer le concours ou les diplômés. Dans le cinéma, il y a des gens qui ont un ego très développé, et donc la question de l'image est pour eux une question très compliquée. Et puis après, il y a les étudiants de la Femis, qui, à ma grande surprise, y com-

pris ceux que j'avais beaucoup aidés, n'ont pas voulu être filmés.

C'est très curieux. Quand un étudiant refusait de se faire filmer, je lui disais, alors, qu'est que tu fais dans cette école ? Est-ce que tu peux m'expliquer ? Tu comptes gagner ta vie en faisant des films, et toi, tu refuses d'être filmé ? Ce n'est pas possible, ça.

Mais il y avait cette crainte générale d'être jugé, de juger les gens, de juger le travail. Je me souviens que dans une réunion avec tous les directeurs de départements, Marc Nicolas a expliqué le projet et a été exceptionnel. J'ai dû répondre à des questions de quelqu'un que j'estime énormément, qui craignait que le film ne le mette en position d'être jugé par le spectateur, et j'ai dû lui dire : « Mais enfin, un film où on juge les gens est un mauvais film. » Prenons *Les Amours d'une blonde*, de Milos Forman, jamais on se demande si la fille chante bien ou si elle chante mal. Ce n'est pas ça, c'est l'histoire de personnes qui traversent une épreuve. Et donc j'ai dit que si jamais on jugeait les gens dans le film, ce serait une catastrophe, ce serait que le film est mauvais. C'était surprenant de voir qu'en retournant la caméra sur l'école tout à coup, la foi dans le cinéma s'effaçait devant la peur du ridicule. La Femis, comme d'autres institutions du cinéma, est un peu un temple où les grands maîtres et le jugement dernier planent sur tout le monde et tout le monde est terrorisé en fait... tout le monde de a à z, je crois que c'est une question de lieu.

C'est comme à Cannes. Les escaliers qui montent dans le ciel, c'est quand même une représentation du jugement dernier, du paradis. Ce sont des représentations très, très religieuses...

### **Filmer le concours, c'est filmer la confrontation des générations. Il y a l'idée du jugement ?**

C'est la profession qui fait passer le concours, ce ne sont pas les gens de l'école. Chacun joue quelque chose sur son passé ou son futur, dans la rencontre, disons, entre les jeunes et les vieux.

Les jeunes gens disent ce qu'ils croient que les vieux espèrent d'eux. Ils croient que les vieux espèrent beaucoup de choses d'eux. Les vieux utilisent les jeunes comme des projections dans l'avenir d'eux-mêmes, et ils choisissent quelle projection ils vont aimer. Mais c'est une vieille histoire ! C'est tout le temps *cette chose-là*, qui est très belle d'ailleurs, et qui est un lieu évident de conflits. En quelque sorte, à la Femis, la profession choisit ses remplaçants et donc ceux qui vont dégommer les professionnels en place qui font passer le concours, là, aujourd'hui...

À la fac, les profs n'encourent pas ce risque... ils sont tranquilles ! Même si bien sûr, à Normal Sup, les étudiants qui ont l'agrég sont aussi amenés à être profs un jour. Mais la fonction publique fait que les profs ont la garantie d'avoir un boulot jusqu'à soixante ou soixante-cinq ans. Là, ce n'est pas le cas. Le métier du cinéma est de la précarité totale. En conséquence, chaque adulte qui travaille a besoin d'être considéré et trouve dans le fait d'être entendu par des étudiants un bénéfice narcissique. Ce n'est pas que narcissique, c'est aussi, disons, un accomplissement vers la position de maîtrise, de maître ! Et, en même temps, tout en accomplissant cette maîtrise, il organise sa disparition. C'est ça qui est beau.

Au début, j'avais beaucoup de mal quand on filmait le concours, parce que je trouvais que tout le monde parlait de façon très particulière, et avec beaucoup de tension, de volonté de séduire de part et d'autre. La parole, la voix ne disait qu'une chose : combien l'enjeu était fort. Et finalement, je me suis rendu compte que c'était ça qui était intéressant à filmer, à voir. Tous ces jeunes gens qui ont envie de rentrer... pourquoi ? Et comment chacun s'est fait une idée de ce que c'est qu'être dans une école de cinéma ! C'est ça qui m'a énormément touchée... Il y a aussi quelque chose qui a à voir avec le cinéma, c'est que c'est un moment. Uniquement un moment. C'est aussi la complexité de la question du concours : à un certain moment, dans cette situation d'entretien, certains parviennent à s'en sortir, d'autres non,

voilà. Même si toute la construction du concours est faite pour tempérer les défauts de chaque épreuve tout du long. Mais, pour certains, à cette occasion, quelque chose se révèle d'eux-mêmes, et pour d'autres, ça ne peut pas avoir lieu dans des conditions comme cela.

**C'est terrible parce que on l'éprouve aussi en tant que spectateur...**

Ce qui est très difficile à accepter dans notre société, et c'est une société mondiale : soit on est capable de passer dans ces épreuves, et si non, il faut inventer un autre système pour soi. C'est un film wisemannien, mais pas tout à fait non plus. On filmait partout où l'on pouvait, systématiquement. Je pense que, quand on veut filmer un système social ou une institution, il faut regarder comment ça fonctionne. J'ai fait en même temps deux films avec des systèmes complètement opposés, c'était la même caméra, mais le film que j'ai fait sur le bois n'a rien à voir. C'est un système opposé.

**Ce qui était intéressant dans le film c'est que tout le monde se projette, dans le cinéma, chacun apporte sa définition, se positionne...**

Oui, le fait de voir des jeunes gens qui arrivent du Sud-Ouest, d'Italie, qui interrogent cette projection et qui la travaillent, c'est forcément quelque chose qui est très fort pour n'importe quel spectateur. Il se dit : « Ah ouais d'accord ! », « Ah, ouais, voilà ! »

Je me souviens d'une fille qui était en image, qui voulait rentrer en image. Elle était ingénieur, de très haut niveau et travaillait à l'étranger. Elle s'était dit : « Si je continue je vais rater ma vie, il faut absolument que je sois dans l'artistique », et j'ai trouvé que c'était un résumé de notre époque. Je sentais que chacun se disait en paniquant : « Il ne faut pas que je rate ma vie ! » Cette question on pourrait se dire que c'est la même que « Comment faire un beau mariage ? », et aujourd'hui elle prend forme dans les concours.

Comment essayer de dessiner un chemin qui va décider de toute la vie ? C'est un enjeu qui est énorme.

**C'est un lieu où il y a des histoires qui se racontent...**

Oui, c'est un lieu où tout le monde raconte des histoires en permanence. Il y a aussi l'idée que l'art est le summum dans notre société. C'est les rapports entre l'art et le capitalisme, où l'art symbolise l'excellence. C'est quelque chose qui m'intéressait beaucoup d'un point de vue anthropologique : pointer à quel point l'art est le summum, l'aboutissement de l'excellence. Il y a la science mais il y a aussi l'art. Et l'art a un peu dépassé la science d'un point de vue purement de valeur d'excellence. C'est devenu une valeur capitaliste, l'art ! Et ça n'a pas toujours été le cas. Ça a toujours été une valeur importante, mais une valeur peut-être plus religieuse.

**Plusieurs fois tu disais que tu aurais pu faire ce film sur HEC ou Normale Sup, mais je voulais savoir pourquoi cela t'intéressait quand même que ce soit une école de cinéma ?**

Quand à l'étape du concours scénario, on dit : « La fille, elle aurait pu embrasser le garçon ou pas », tout le monde comprend les mots... Si on dit : « Dans l'intégrale, là, vous avez fait un choix qui est bien le vôtre, mais franchement je ne suis pas d'accord », personne ne sait de quoi on parle. Je me disais tout simplement qu'à HEC, on n'est pas forcément intéressé par le commerce. Il y a des discussions de matheux, de physiciens où l'on ne comprend pas un mot de ce qu'ils racontent, il y a une telle fascination pour les langues techniques, professionnelles. Dans le cinéma, la langue est moins fermée, elle est plus partagée par toute la population et par les spectateurs de films. Je me disais qu'au moins les gens comprendraient de quoi ça parle. Puis le cinéma, c'est quand même quelque chose qui fait envie à beaucoup de monde, un peu comme une manifestation religieuse de notre siècle.

Mais surtout, mon déplacement de cinéaste n'est pas très grand. Je filme en bas de chez moi, c'est un des principes que j'ai toujours travaillés, que le proche devienne lointain. C'est une tradition chez les peintres, de faire deux pas en arrière et tout d'un coup se dire : « Ah non, mais en fait ce que je vis, ce que je connais, qui est très proche, est un sujet d'étude, un témoignage anthropologique et c'est ça dont il faut faire le tableau »... C'est une tradition née de la peinture profane : Vermeer, Bonnard, Monet... Hopper, tous ces gens font juste un pas en arrière et montrent leur très proche comme quelque chose qui est vu comme un emblème, un témoignage, un état du moment et du lieu. Ou ce qui est là cependant que la mort s'accomplit.

C'est quelque chose à laquelle j'ai pensé tout le temps quand j'étais à des réunions à l'école et que je m'ennuyais. Je me disais ben voilà, c'est ça notre monde, ce sont ces gens assis autour de la table qui discutent, leurs visages, leurs costumes, de quoi ils parlent...

Le scénario du concours est un très beau scénario et, comme c'est proche, que je l'ai connu, que j'y ai travaillé, gagné un peu ma vie, je ne peux pas avoir une position ironique. Je suis obligée de me décaler et de chercher ce regard plus lointain, qui est celui d'une œuvre.

*Propos recueillis par Aurélien Py et Manon Coubia, février 2015*



LE BOIS DONT LES  
RÊVES SONT FAITS  
Claire Simon en tournage

# 10 avril 2014, dix heures du matin.

Sous un radieux soleil printanier, je participe pour la première fois au tournage du film de Claire Simon au bois de Vincennes. Nous retrouvons l'ingénieur du son devant le lac de Saint-Mandé puis nous enfonçons dans la profondeur du bois, à vélo, le matériel accroché au porte-bagage. D'abord dans les allées principales, puis sur des petits chemins, pour finir sur un vague sentier dans les sous-bois. Une femme fait la vaisselle dans un campement de SDF. La lumière du printemps inonde le bois. La conversation s'engage, Claire et son assistant avaient déjà eu des contacts avec un des habitants du campement. Rapidement, on sort la caméra.

Au total, le tournage se sera étalé sur plus d'un an, au rythme des saisons. Il ne s'agit pas de suivre quelques personnages pour faire une fresque romancée mais d'essayer d'appréhender tous ceux qui, chacun pour une raison propre, viennent dans une forêt domestiquée située dans le 12<sup>e</sup> arrondissement de Paris, où « résonne l'écho du drame de la ville ».

Claire Simon a souvent envisagé ses films en termes de lieux. Après la gare du Nord, à laquelle elle a consacré un documentaire et une fiction, le bois de Vincennes est un nouveau pari : le point de départ étant la rencontre, il est difficile d'imaginer de quoi le film sera constitué. Auparavant, *Mimi* est l'une de ses approches les plus originales : placée à chaque séquence dans un nouveau lieu, Mimi raconte les histoires que ces lieux

lui évoquent. La cinéaste recueille cette parole, tente d'en saisir le surgissement et de mettre en valeur ces souvenirs par la caméra et la somme de ces scènes finit par constituer un récit de sa vie.

Ce dispositif est fondamental : la parole et l'instant dans un lieu, dont le plan est le compte rendu. Rien ne compte plus que l'instant de la rencontre. Au bois, il faut sans cesse orienter vers le rapport au lieu et ce qu'il révèle des personnages. Le Plan-séquence est le maître mot. Claire Simon tient la caméra et interagit à la situation autant par les mouvements que par la voix. Elle prend la parole pour orienter le personnage filmé ou pour le relancer (en même temps que le plan)<sup>4</sup>.

Chacun des films de Claire Simon se fait avec une écriture propre et un parti pris singulier, sur le fil. Au contraire d'un refuge, la forme est le moyen d'ouvrir sur le réel. Van der Keuken parlait du « hasard provoqué » à propos d'*Amsterdam Global Village* et précisait : « Quelque chose se passe et nous y assistons, quelque chose se passe parce que nous y assistons. » Ce film partait d'un mouvement de circulation à trois niveaux (eau, terre et ciel) défini au départ, qui était autant une forme orientant les rencontres (au tournage) qu'un fil conducteur (au montage).

L'approche documentaire de Claire Simon est moins narrative et son esthétique plus brute. Les plans sont moins construits mais il en ressort en contreparties des fulgurances très fortes dans l'interaction avec le réel. Au bois, l'angle d'attaque est le lieu, le rapport des gens au lieu (dans ce qu'il peut avoir de positif). L'ampleur du sujet est celle du lieu, car, comme elle aime à le rappeler, le bois est immense (995 ha), et l'ambition est de l'appréhender de la façon la plus exhaustive.

Provoquer le hasard signifie le choix de certains personnages, de certains

thèmes chers ou qui semblent incontrournables, dans une orchestration improvisée de la réalité. Il y a des rencontres qui sont organisées, des événements et des personnages que l'on suit, qui se développent, avec lesquels on essaie d'approfondir ou de construire des liaisons. Il faut parfois s'y reprendre à plusieurs fois pour filmer un bon match de foot, trouver des personnages au milieu de la foule cambodgienne qui pique-nique devant la pagode, mettre au point la bonne méthode pour suivre les cyclistes lancés à 60 km/h sur la boucle du bois qui leur est réservée, se faire accepter par la communauté guinéenne qui organise des fêtes géantes en pleine forêt les samedis soir d'été... Sans parler des rendez-vous manqués et de la difficulté fréquente à dépasser la parole médiatique et les phrases toutes faites que provoque aujourd'hui la vue d'une caméra. Les rencontres sont autant le fruit du hasard que l'objet d'un travail acharné.

Chaque personnage de *Bois dont les rêves sont faits* vient puissamment contredire les étiquettes et les images toutes faites qu'on pourrait coller à ce lieu par la singularité de son histoire. Claire Simon aime beaucoup Perec et notamment *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Ce pourrait être le titre du film. Le résultat est un de ces films-fleuves qui proposent un regard neuf et l'expérience approfondie d'une réalité dans la durée.

**Aurélien Py**

4. Ce positionnement par la parole de Claire Simon est une constante affirmée dans son cinéma, même si le film tourné à la Femis au même moment en cinéma direct y faisait exception, dans une démarche d'observation et d'enregistrement la plus constante possible.

# ÉDUCATION POPULAIRE ET CINÉMA



Réunion des actionnaires, *Petit à petit*, 1970, Jean Rouch

## PENSER "PETIT À PETIT"

« Éternellement récupérés par la bourgeoisie, on la trahira éternellement, immédiatement, dans le même instant (...) Dans la lutte contre le capitalisme, l'essentiel c'est éternellement de trahir la bourgeoisie, en employant, si c'est possible, ses propres armes, et là il s'agit de la culture bourgeoise et de la mettre à la disposition de ceux qui luttent contre elle. La notion de « trahison de la bourgeoisie » est la plus importante. Moi je suis un bourgeois qui trahit la bourgeoisie, qui est toujours pour la trahir, et pour la trahir mieux. » François Maspero se tait, sourit : les mots ont peut-être un sens, mais pour cela il faut aussi ce silence, ce regard, ce sourire, les actes et le monde autour. Extrait du court métrage : *Les mots ont un sens*, portrait de François Maspero réalisé par Chris Marker, 1970.

L'éducation populaire a toujours été ambivalente : éduquer à la culture des bourgeois, transmettre les valeurs et les bonnes manières de la bourgeoisie,

ou s'éduquer à une culture populaire ? Le cinéma tout autant : il est un outil essentiel dans l'éducation du peuple à la culture bourgeoise. Il a transmis la valeur essentielle de la bourgeoisie : la représentation. Ce monde unique et unidimensionnel qui dédouble les situations concrètes dans lesquelles nous vivons, et l'idée que c'est dans ce monde-là que nous existons réellement et que l'action est possible. Il a appris concrètement au peuple comment se penser en termes de représentation, c'est-à-dire comment se regarder avec les problématiques et les outils de la culture bourgeoise. Mais le cinéma a aussi été un lieu privilégié de critique pratique de la représentation. Il a réussi, parfois, à créer autre chose avec des images et l'argent de la bourgeoisie. Comment trahir la bourgeoisie ? Dans cette problématique le cinéma et l'éducation populaire se rencontrent, notamment lorsqu'ils pensent : comment *mieux* la trahir ? C'est cette hypothèse que nous tenterons d'étudier à partir du film de Jean Rouch, *Petit à petit*.

### 1. Petit à petit

En 1970 sort *Petit à petit*. Cette fiction raconte l'histoire des actionnaires de Petit à petit, une entreprise d'import-export nigérienne. Au début du film, réunis dans une petite maison, le siège de l'entreprise, les actionnaires apprennent qu'une entreprise concurrente construira une « maison à étages » : sept ou huit. Ils décident alors de réagir et de construire un immeuble encore plus haut : « douze ou treize étages ». C'est avec cet objectif que Damouré, le plus moderne d'entre eux, part à Paris pour apprendre tout ce qui concerne la construction et la vie dans les « maisons à étages ».

Le film a été écrit par Rouch et les acteurs principaux. C'est un film sur l'éducation populaire en ce sens que l'ensemble du film montre des gens en train d'apprendre, de se poser des questions, d'expérimenter. Mais il s'agit aussi d'un film à partir de l'éducation populaire, parce que c'est d'après ce savoir en train d'être produit que l'on regarde le monde. C'est aussi ce savoir



Damouré et Safi dans la "maison à étages", *Petit à petit*, Jean Rouch, 1970



produit au fur et à mesure, qui guide le devenir et les errances des personnages tout au long du film.

Certaines séquences du film semblent trop évidentes, d'autres un peu trop tirées par les cheveux. Or ceci est aussi important : travailler à partir de matériaux moins nobles, produire quelque chose de pas complètement abouti, pourvu qu'il y ait une pensée, une exigence, une inquiétude, un travail. C'est déjà ça trahir la bourgeoisie, déconnecter la pensée de la figure du génie, penser « petit à petit... », d'un petit à un autre petit, penser de petit à petit et sans aucune modestie, qui est encore une valeur bourgeoise. Ne pas penser en termes de résultat final (« Le produit est bon ou pas ? »), mais en termes stratégiques : « Ma question, mon inquiétude, est là ou non ? »

C'est à ce film que nous allons poser deux questions à partir de l'hypothèse précédente : pourquoi et comment trahir la bourgeoisie ?

## 2. Pourquoi trahir la bourgeoisie ?

Le film commence par une scène classique au cinéma ; un cow-boy arrive au grand galop, il passe devant la caméra et continue sa course, mais au cours de l'action son chapeau tombe. Ensuite des bergers amènent un troupeau de vaches au marché, un troupeau composé de quelques vaches maigres. C'est l'Afrique et non l'Amérique du Nord, il y a bien des grands espaces, mais ce ne sont pas les grands espaces épiques, ce ne sont pas de grands espaces à conquérir, il n'y a pas de pionniers ici. Au contraire, les modes d'élevage sont extrêmement traditionnels, forgés dans la longue durée historique. Les éléments de base sont présents mais l'image n'entre pas dans l'imaginaire du western. Ce sera l'un des ressorts du film, aucune image n'entre dans l'imaginaire qui devrait lui correspondre. Tout est trop petit, trop bricolé : le siège de l'entreprise, le bureau de Damouré au marché, la manière de parler. Mais ce n'est pas une suite de quiproquos, il n'y a pas un décalage volontaire comme dans les comédies de Jerry Lewis. Au contraire, les images devraient pouvoir entrer dans cet imaginaire, dans lequel certains personnages, Damouré en particulier, veulent se mouler. Simplement ça ne marche pas : elles ne prennent pas l'ampleur nécessaire. Ce n'est pas seulement l'apparence, il y a un problème plus profond qui sera

exposé clairement quelques instants plus tard lors d'une étrange discussion entre Damouré et son conseiller. Un fournisseur lui rapporte qu'ils ont un problème pour la pêche : les hippopotames. Damouré se tourne alors vers son conseiller :

Damouré. – C'est quoi, un hippopotame ?

Conseiller. – Des amphibiens, quadrupèdes, qui causent trop de dégâts dans les rizières...

Damouré. – Alors le seul moyen est de les prendre et les mettre en prison.

Conseiller. – Mais leur prison, c'est de les tuer !

Damouré. – Alors il peut tuer deux hippopotames, je ferai les papiers pour les autorités.

Pour faire du commerce international, il faut regarder le monde avec un type de savoir international : les hippopotames sont des amphibiens quadrupèdes... Non pas que ce savoir-là, en lui-même, soit un problème, il est adéquat pour un zoologiste, mais on le veut universel... tout comme certaines images. Lorsqu'on tente de ressembler à ces images on est idiot, ou laid. On veut ressembler à un cow-boy, mais on n'a que des vaches maigres... et encore, pas beaucoup de vaches. Plus encore, on veut certes ressembler à un cow-boy, mais les siècles de culture qui nous précèdent et qui ont façonné notre manière de faire, font que ça ne marche pas.

Du coup les actions qu'on entreprend sont à l'avenant : notre chapeau tombe en plein galop, on veut mettre un hippopotame en prison, quelqu'un qui ne connaît rien décide qu'il faut tuer deux hippopotames et fait les autorisations nécessaires (c'est une réponse chiffrée, elle s'attaque directement au symptôme et elle est rédigée dans un cadre institutionnel). Trahir la bourgeoisie, simplement pour ne pas penser avec son savoir qui rend idiot. Ou, plus précisément, idiot-utile.

Ceci est valable pour les personnages du film, mais la question est redoublée : Rouch, comme Maspéro, est un bourgeois qui trahit la bourgeoisie. Ils ont tous les deux une formation universitaire d'ethnologue, une situation, etc. Du coup, pourquoi trahir la bourgeoisie ?

Il ne s'agit pas dans le film de condamner l'ethnologie, ni au profit d'une spontanéité ignorante, ni au profit d'un retour vers des vraies valeurs venues d'ailleurs. Mais d'aller jusqu'au bout de la démarche. Dépenser l'ethno-

logie comme description colorée des particularismes des autres, arriver à dire que l'Occident aussi est un particularisme. Placer l'Occident, l'humanisme, la bourgeoisie, dans l'Histoire. Se libérer de son pouvoir, surplombant et prétendument en dehors du temps.

## 3. Comment trahir la bourgeoisie ?

### *Un regard partiel*

C'est ainsi que Damouré part vers Paris, accompagné jusqu'à l'aéroport par une petite foule, au son d'une petite chanson, collante, rythmée par une guitare au son métallique : « Petit à petit j'aurai mon building, petit à petit je serai en France. C'est un gratte-ciel, que j'aimerais construire... » C'est peut-être de cette manière que se présente concrètement l'appel de l'Occident.

Lors du séjour à Paris pour étudier les « maisons à étages », Damouré Zika, l'enquêteur de Petit à petit, s'adressera au chauffeur de taxi comme à un « informateur » qui lui donnera de précieuses informations sur la culture locale. Avec une poésie<sup>1</sup> habituelle chez les ethnologues, il conclura que « les chauffeurs de taxi sont des dictionnaires vivants ». Plus tard, armé de différents outils d'anthropométrie, il parcourra l'esplanade des Droits de l'homme, derrière la tour Eiffel, mesurant les crânes, les hanches ou le cou des Parisiens, et les poitrines des Parisiennes. Comme l'avaient fait les explorateurs européens autrefois. Un peu plus loin, il demandera aux passants d'ouvrir la bouche pour compter leurs dents saines. Au détour d'une balade dans un marché, il apprendra qu'en Europe on n'égorge pas les poulets, mais qu'on les tue avec une décharge électrique. Ensuite, il sera rejoint par un autre associé : Lam, beaucoup plus méfiant envers la modernité, venu avec l'espoir de remettre un peu d'ordre dans cette aventure. Ensemble, ils achèteront une voiture décapotable de collection. C'est ainsi qu'ils vont rencontrer Safi, une sénégalaise, puis une amie à elle, Ariane, française et blanche. Ils constateront que les arbres sont enfermés dans des parcs entourés par des grillages en fer. Ceci à cause des immeubles, dont les profondes fondations exigent de couper les arbres. Après ils porteront quelques regards

1. On peut notamment penser à la critique géniale qu'avait faite Henri Michaux dans son *Voyage en grande Garabande* (1936).

désapprobateurs sur les robes trop courtes des Parisiennes. Ils prendront un téléphérique à Paris pour arriver en haut du mont Blanc enneigé, et se retrouveront sur un port lorsqu'ils redescenderont. C'est le port de départ de Christophe Colomb pour son voyage en Amérique. Damouré explique que les Européens avaient déjà des « maisons à étages » mais après, en Amérique, ils ont construit d'autres immeubles, encore plus grands. Alors ils partiront à New York visiter des maisons à étages énormes, où on vit comme dans des boîtes à sardines, c'est trop grand.

Après l'arrivée de Damouré à Paris, le film se compose d'une série de séquences relativement autonomes, sans beaucoup de transitions, il semble de plus en plus désarticulé, les séquences se succèdent souvent sans logique de continuité. Encore une fois, concrètement, c'est peut-être ainsi qu'on apprend. C'est la première manière de sortir de la représentation. Dans le monde de la représentation tout est cohérent, tout a sa place, tout se tient. Lorsqu'on expérimente les choses, lorsqu'on les étudie, alors c'est cette cohérence de surface qui disparaît. On ne retrouve pas le grand discours de l'Occident sur lui-même, l'Occident tel qu'il se représente, mais une poussière d'éléments qui le composent.

Chaque séquence est trop petite, les questions, les bouts de savoirs sont trop partiels pour être rattachés à la représentation comme discours englobant.

Le récit est d'autant moins présent que les personnages africains n'utilisent pas les mots qu'il faudrait pour le composer, poussent leurs accents, tordent la langue dans tous les sens. Le plus évident est « maison à étages », mais dans l'ensemble du film le langage est un langage d'étrangers. Ce langage paraît d'autant plus artificiel qu'il est postsynchronisé.

Dans leurs incessants commentaires qui accompagnent ce voyage d'étude, on n'entend pas la modernité, le progrès, la puissance libératrice de la technique. Certains éléments sont présents, la voiture par exemple, mais la voiture qu'ils achètent est une voiture de collection, ils ne comprennent pas l'intérêt d'une voiture rapide et puissante. Les explorateurs semblent, au contraire, se moquer en permanence, sans jamais comprendre l'importance de ce qu'ils regardent, même s'ils peuvent trouver Paris très beau. Ils ne donnent pas d'im-

portance à la grandeur de la capitale, la « Ville-Lumière » et tout l'imaginaire qui l'accompagne. Ils ne comprennent jamais la valeur de l'argent. Le discours sur la grandeur et la puissance de l'Occident et de sa technique existe hors champ, pendant tout le séjour en Occident on attend qu'il prenne sa place au centre, mais dans les choix de réalisation et dans les actions des personnages, il y a toujours de nouvelles astuces pour le laisser hors champ, pour ne pas se laisser coloniser. Ce discours reviendra même dans la dernière partie du film : un expatrié bienveillant tentera d'expliquer le capitalisme à Damouré lors de son mariage. Mais encore une fois, comme un mauvais élève doué, Damouré se désintéressera poliment mais avec fermeté de ses explications, sans trop argumenter, donc sans donner prise.

#### **Sans miroir**

Commence alors la troisième partie du film. Lam et Damouré retournent en Afrique avec Safi, Ariane, et un clochard devenu ami de Lam. Comme les explorateurs de jadis, ils reviennent donc avec quelques spécimens des territoires parcourus.

La société Petit à petit fait construire sa maison à étages et Damouré se marie avec les deux jeunes filles ramenées d'Europe. Mais peu à peu les choses se dérèglent, vivre dans une maison à étages, travailler dans une société capitaliste, implique tout un mode de vie. Si le voyage en Occident va dissoudre le discours de l'Occident sur lui-même, le retour en Afrique et l'utilisation de certaines techniques, modes de faire, types de connaissances, va au contraire montrer que ceux-ci impliquent tout un mode de vie. On ne peut pas garder une vie similaire lorsqu'on habite un building, on ne peut pas prendre seulement le « bon » côté des techniques.

On peut par ailleurs remarquer que la maison à étages de *Petit à petit* ressemble beaucoup à un HLM. Ceux-ci étaient pensés comme une solution technique parfaite, mais vivre dans ces ensembles « fonctionnels », conçus de toutes pièces dans les années 1960, s'est avérée très difficile (l'Amour Existe de Maurice Pialat).

Défaire la cohérence du récit permet de comprendre les liens concrets dans la pratique.

À la fin du film Safi et Ariane vont partir vers le Sénégal en stop, le clo-

chard prend une pirogue en direction du Québec. Alors Lam et Damouré décident de tout laisser et de partir vivre dans une hutte traditionnelle en paille. Ils abandonnent la société Petit à petit qui ne leur convient plus, elle est selon eux devenue Grand à grand. Ils fondent à deux une nouvelle société : la Société des vieux cons, qui n'a besoin de rien. Cette société se donne pour mission de « créer quelque chose de nouveau ici », au Niger.

#### **4. Cinéma et éducation populaire**

Damouré et Lam passent leur temps à Paris à essayer de comprendre... et ils semblent ne pas comprendre grand-chose. Difficile d'évaluer quelles « compétences » ils ont « acquises » ! Peut-être justement parce qu'ils ont bien appris. S'ils retournent vivre dans une hutte en paille, ce n'est pas pour vivre comme avant. Ce qu'ils n'ont pas compris, ou ce qu'ils n'ont pas accepté de comprendre, c'est la « nécessité » d'être dominés. Pour obéir, il faut comprendre au moins les ordres du maître, savoir reconnaître le maître, partager les rudiments de son mode de savoir. Inversement, une fois qu'on accepte de comprendre, il est plus difficile de ne pas obéir. Un ouvrier qui comprend la logique du management, dans les mêmes termes que son patron, pourra difficilement contester les évaluations que celui-ci impose, ou le type d'efficacité qu'il induit. C'est en ce sens que les savoirs populaires sont des savoirs à produire dans chaque situation. C'est aussi en ce sens qu'ils sont toujours créateurs de conflit. Il ne s'agit pas de comprendre les choses puis d'avoir « son » avis sur elles, mais de comprendre quelle est la problématique qui constitue notre situation et ensuite comment les choses s'y agencent. Par exemple, il ne s'agit pas d'apprendre ce qu'est le capitalisme et ensuite d'avoir un avis dessus, mais de déterminer quelle est la problématique du Niger au lendemain de son indépendance, comment le capitalisme vient concrètement jouer dans cette situation, comment ils nous affecte là où nous sommes. C'est à partir de ceci qu'on peut produire un savoir populaire. Environ un siècle plus tôt, Marx avait fait quelque chose d'équivalent, lorsqu'il refusait de comprendre le capitalisme dans les termes de l'économie politique bourgeoise, et



*Petit à petit*, 1970, Jean Rouch

proposait un point de vue de classe sur la question. Tout en prenant certains éléments des économistes bourgeois, il refusait leur problématique.

Le film de Rouch n'est pas une manière alternative de représenter les Africains ou les Européens, mais un point de vue singulier sur le post- (ou néo ?) colonialisme. Encore une fois, c'est une autre problématique et non un avis différent sur une même question.

« Non pas le mythe d'un peuple passé, mais la fabulation d'un peuple à venir. Il faut que l'acte de parole se crée comme une langue étrangère dans une langue dominante, précisément pour exprimer une impossibilité de vivre sous la domination... On objecte que Jean Rouch peut difficilement être considéré comme un auteur du tiers monde, mais personne n'a tant fait pour fuir l'Occident, se fuir soi-même, rompre avec un cinéma d'ethnologie, et dire « Moi, un noir » au moment où les Noirs jouent des rôles de série américaine ou des Parisiens expérimentés. L'acte de parole a plusieurs têtes, et, petit à petit, plante les éléments d'un peuple à venir comme le discours indirect libre de l'Afrique sur elle-même,

sur l'Amérique ou sur Paris<sup>2</sup>. »

La rencontre entre cinéma et éducation populaire pourrait passer par là : produire des savoirs minoritaires qui puissent servir comme outils pour un peuple à venir. La solution de Rouch, celle du discours indirect libre<sup>3</sup>, peut être un outil efficace dans ce cas. Dans le film ce sont Lam et Damouré : tous les savoirs partiels qu'ils produisent, les impasses qu'ils rencontrent, les expériences qu'ils tentent.

Il ne s'agit pas de parler à propos du peuple, ni de se proclamer l'avant-garde du peuple. Non pas raconter ou montrer les histoires glorieuses du peuple, ni informer où est aujourd'hui le peuple. Dans le style indirect libre le sujet de l'énonciation n'est pas le narrateur. Néanmoins le narrateur doit penser avec l'exigence de tenir compte

2. Gilles Deleuze, *Cinéma 2 L'image-temps*. Éditions de Minit, 1985, p 290.

3. Le discours indirect libre est un mélange de discours direct et indirect. Le discours direct serait : « Damouré – Je pense que dans les gratte-ciels on vit comme dans une boîte de sardines. » Le discours indirect serait : « Damouré pense que dans les gratte-ciels on vit comme dans une boîte de sardines. » Le discours indirect libre : « Damouré pense, dans un gratte-ciel on vit comme dans une boîte de sardines. »

du point de vue du personnage. Dans ce discours il y a deux discours (au moins), celui du narrateur et celui du personnage, le narrateur doit intégrer d'autres discours dans son propre discours. Ainsi il peut sortir de lui-même, trahir la bourgeoisie, ne pas être à sa place à lui dans la représentation.

Ce n'est pas une simple question de formulation, ni une solution magique : l'important est la problématique. Par exemple : ce n'est pas la même chose de rapporter un dialogue avec un chômeur, de décrire ce qu'il dit ou d'intégrer ce qu'il dit dans ce qu'on pense. Le rapport à ce qui est dit n'est pas le même : « Le chômeur dit, je bosse beaucoup dans une boîte d'intérim. » Ce chômeur est encore là, il est encore en train de dire, il n'y a pas de distance, il faut penser aussi avec ce qu'il dit. Dans ce cas ce qu'il dit n'est pas une information, c'est un acte. On n'a pas le même rapport avec une information qu'il faut traiter qu'avec une action avec laquelle il faut composer.

**Guillermo Kozłowski**  
*Chercheur CFS*  
*Un grand merci à M. Ba*

**APERÇU SUR**  
**LE CINÉMA SOCIAL**  
**ANGLAIS**

# Useful

Snobé par François Truffaut puis Jean-Luc Godard<sup>1</sup> ou encore Jean-Michel Frodon qui se refuse à regrouper les trop rares bons films anglais sous l'appellation de « cinématographie nationale »<sup>2</sup>, le cinéma britannique jouit auprès de la critique française d'une mauvaise réputation qui renseigne autant sur une conception continentale sacralisant l'art pour l'art que sur l'esprit utilitariste dans lequel la Grande-Bretagne considère généralement l'audiovisuel.

Le cinéma anglais ne semble pas connaître la gratuité. Il doit servir. C'est-à-dire un peu plus que rapporter de l'argent, ce qui ne fut d'ailleurs que rarement à sa portée. On mesure ainsi le peu d'entrain de l'Angleterre à investir dans le 7<sup>e</sup> art au fait que son premier succès international, *The Private Life of Henry VIII* date de 1933 et fut l'œuvre d'un Alexander Korda qui constituait déjà ses budgets à Hollywood. L'Angleterre n'a semble-t-il jamais trouvé les moyens de retenir un Alfred Hitchcock et de plus récents et moins talentueux réalisateurs comme Ridley Scott qui ne prennent pratiquement plus la peine de faire une première carrière sur le sol natal avant de partir pour les studios de l'oncle Sam. On ne finirait pas de compter les acteurs britanniques qui, de la même manière, se voient contraints d'aller faire valoir leur accent particulier outre-Atlantique dans des rôles de majorjome ou d'officier romain (l'accent gallois ou écossais valant accent latin pour le public américain). Et bien sûr, plusieurs politiques protectionnistes n'auront que peu d'utilité face à l'invasion américaine sans cesse renouvelée des écrans et des budgets du cinéma britannique. Après cinquante ans de James Bond, au moment où sort sur les écrans continentaux *The Imita-*

*tion Game* de Morten Tyldum, on ne s'étonne plus guère que l'Angleterre raconte son histoire la plus patriotique dans un style et avec des capitaux américains puisqu'elle a, somme toute, le malheur de parler la même langue que son ancienne colonie.

À quoi peut donc servir le cinéma anglais, sinon d'avant-poste d'Hollywood ? Il n'accédera jamais à la dignité du théâtre au pays de Shakespeare et ne trouvera finalement son langage propre que dans un attachement tout aussi fort à l'improvisation (chez Ken Loach et Mike Leigh notamment) qu'à la qualité de ses scénarios souvent adaptés d'œuvres littéraires préexistantes. Cinéma d'acteurs et de scénaristes donc, il puise dans la littérature la spécificité d'un réalisme social qu'on pourrait qualifier d'individualiste et de pragmatique en le comparant à ses équivalents italien, français ou russe.

La domination de classe, dont le cinéma britannique n'évite que rarement le sujet, ne peut en effet se résumer à la mécanique de l'exploitation, dans un pays encore régi par la noblesse et le retour cyclique des fameuses valeurs victoriennes. En tant que doyenne des puissances industrielles protestantes, l'Angleterre est aussi experte en aliénation morale, c'est-à-dire en cette façon de cultiver la domination en chaque individu. On ne s'étonnera donc pas que son cinéma, même le plus engagé, soit toujours un peu lent à trouver le chemin du collectif et n'ait longtemps montré que des prolétaires en quête d'un salut personnel, en l'espoir, d'une ascension sociale impossible. On ne trouvera pas là la fusion finale et mystique avec la foule d'un jeune mari déshérité comme dans *La vie est à nous* de Jean Renoir (1936) ni plus que le calvaire christique d'un *Ladri di biciclette*, comme dans le classique de Vittorio De Sica (1948) mais tout d'abord un fils d'ouvrier auquel les lendemains de la guerre, voire les promotions fulgurantes du sport, permettent d'envisager mieux, péniblement rattrapé par son habitus de classe (*Room at the Top* de Jack Clayton en 1959, *This Sporting Life* de Lindsay Anderson en 1963).

C'est certes moins dans la perspec-

tive de l'appropriation collective des moyens de production que le cinéma anglais a rencontré son populisme que dans la considération de son public majoritairement ouvrier. Sa principale révolution – peut-être autrement plus signifiante sur un plan idéologique quoique de moindre conséquence que la Nouvelle-Vague française – a consisté à détrôner dans les années cinquante une petite bourgeoisie que le cinéma de la seconde guerre mondiale avait, à la suite de ses rois plus ou moins libidineux, systématiquement placée au centre des écrans britanniques. Les cadres narratifs et l'origine sociale des réalisateurs ne s'en sont pas pour autant beaucoup transformés. La question de savoir si un cinéma sur le prolétariat peut devenir un cinéma prolétaire demeure donc encore aujourd'hui aussi lancinante au pays de Ken Loach, fils d'électricien en usine, que dans d'autres cinématographies tout aussi élitistes.

## Documentary film movement

Le premier jalon d'une veine populiste dans le cinéma anglais peut être situé très exactement au mois de novembre 1929<sup>3</sup>, lorsque pour respecter les directives protectionnistes du *Cinematograph Films Act* de 1927 – qui contraignait à faire débiter toute projection par un moyen métrage produit au Royaume-Uni d'au moins quarante minutes –, un ciné-club de la bonne société londonienne (*The film society*) projette en première partie du *Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein (1898-1948) un film anglais de son strict contemporain, *Drifters*, de John Grierson (1898-1972). Il s'agit d'un documentaire sur la pêche aux harengs en mer du Nord et on raconte qu'il fit forte impression car il aurait constitué la première apparition sur des écrans britanniques... de travailleurs anglais.

Ce qu'on appellera le *Documentary film movement* qui s'ensuivit jusque 1937 est, en fait, à l'image du même

1. Dans son entretien-fleuve avec Alfred Hitchcock (1962), François Truffaut se demande « s'il n'y a pas incompatibilité entre le mot cinéma et le mot Angleterre ». Godard, de son côté, boute encore les Anglais hors de ses *Histoire(s) du cinéma* en 1998 (dans *La Monnaie de l'absolu*) par le bon mot : « Les Anglais ont fait ce qu'ils font toujours dans le cinéma, rien. »

2. Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale. Cinéma et Nation*, Paris, Odile Jacob, 1998.

3. C'est ce que suggère Philippe Pilard dans une conférence (filmée et mise en ligne) intitulée *Du Blitz au Free cinema* donnée au *Forum des Images* à Paris en 2012.



*Baby in a Pram in a Garden*, 1956, John Bratby

John Grierson qui le mena, un monument d'ambiguïté. Grierson, dont la légende veut qu'il ait inventé l'adjectif « documentaire » pour qualifier un genre de cinéma, fut essentiellement un propagandiste qui avait acquis une expérience universitaire et professionnelle aux États-Unis au moment où, sous l'influence de Walter Lippmann, se forgeait l'idée de fabrication du consentement (*manufacturing consent*), autrement dit d'un savant mélange d'éducation et d'imposition idéologique à destination des citoyens. Il suffit de noter que *Drifters* fut en fait réalisé parce que le secrétaire d'État aux finances anglais de l'époque avait lui-même écrit un livre sur l'industrie du hareng pour mesurer de quel degré d'indépendance politique était capable Grierson. C'est ainsi qu'on lui accorda tout d'abord de pouvoir créer une unité de production au sein de l'*Empire Marketing Board*, sorte d'agence de communication créée sur fonds privés pour la promotion de l'Empire puis du Commonwealth britannique. Entreprise qui durera jusqu'en 1933 où le travail de Grierson et de son équipe passeront sous la tutelle du ministère des Postes pour devenir la *General Post Office Unit (GPO)* jusqu'à 1937. D'où la production du film *Night Mail* en 1936 glorifiant le service postal ferroviaire. Ce qui faisait suite à des productions

comme *Song of Ceylon* (1934) financé par la *Ceylon Tea Company* dans lequel on faisait mine de s'intéresser à la production du thé, tout en lorgnant sur l'influence que l'Occident imprimait aux habitants de Ceylan. À moins que ce ne soit l'inverse. Car ce qui frappe lorsqu'on regarde aujourd'hui les films de la GPO, c'est en effet la façon dont une critique sociale très mesurée côtoie le strict respect de la commande commerciale. Dans *Coal Face*<sup>4</sup>, par exemple, réalisé par Alberto Cavalcanti (1897-1982) en 1935, une forme quelque peu sophistiquée mêle au message du commanditaire (les mines de charbon sont une source de prospérité pour le pays) le contrepoint moins glorieux de la vie misérable des mineurs. Deux ans auparavant, sur une autre planète et avec d'autres fonds, Henri Storck et Joris Ivens tournaient le fameux *Misère au Borinage* dont *Coal Face*, malgré ses efforts de lyrisme, reste un bien pâle écho. *Housing Problems* (1935) de Edgar Anstey et Arthur Elton, dépourvus de l'emballage esthétique du film de Cavalcanti, fut critiqué pour son approche trop frontale des taudis londoniens. Il est vrai que le film était financé par le *London County Council* et par la *British*

*Commercial Gas Association*, dont la capacité de compassion avait peut-être certaines limites. En réalité, la réaction d'un certain public provint sans doute moins d'un contenu proprement subversif que d'une innovation technique pleine d'avenir : le son direct qui permettait ici pour la première fois que, dans un décor naturel, des gens de peu s'adressent directement à la caméra.

La suite de la carrière de Grierson aurait logiquement dû se dérouler à Londres. Mais peut-être pour le punir de l'ambivalence des films de la GPO, on préféra l'envoyer en 1938 au Canada, encore dominion britannique, pour y fonder l'*ONF (Office national du film)* dans l'idée qu'il y superviserait la propagande de guerre à venir. Ce qu'il fit, non sans constituer l'*ONF* en berceau d'un certain cinéma canadien, sur lequel des gens aussi divers que Robert Flaherty, Norman McLaren ou Joris Ivens purent à l'occasion se pencher. En 1944, on refusa à Grierson de fonder un nouvel institut de propagande pour la reconstruction. Il avait semble-t-il atteint la limite au-delà de laquelle le cinéma anglais ne pouvait plus promettre de servir.

4. <http://youtu.be/TY26e1aBfgg>



## Angry Young Men

De l'héritage du *Documentary film movement* associé à la propagande de guerre qui devait suivre, les années cinquante ne retiendront qu'un seul nom, celui de Humphrey Jennings (1907-1950) dont Lindsay Anderson, alors jeune critique, ira jusqu'à écrire qu'il était « le seul vrai poète qu'ait jamais produit le cinéma anglais ». La phrase vaut aussi bien pour éloge du réalisateur que discrédit du reste. Jennings avait en effet mûri au sein de la GPO dont il avait suivi la transformation en *Crown Film Unit* en 1940 après le départ de Grierson. À ce titre, il était devenu un brillant propagandiste de guerre. Mais la manière de ***Fires Were Started*** (1943) relatant la journée d'une équipe de pompiers volontaires londoniens sous le Blitz, liait très habilement l'efficacité de la métaphore patriotique à la liberté d'une observation attentive, dénuée des effets de glorification usuels, de gens ordinaires incarnant leur propre rôle. En comparaison, l'ambiguïté des diverses entreprises de Grierson et le pathos des films de mobilisation courants devaient dorénavant faire partie du passé.

Pour Lindsay Anderson, jeune étudiant à Oxford, le cinéma britannique n'est que ruines en 1950. Après un immédiat après-guerre florissant où l'Angleterre put exploiter son aura de pays vainqueur sur des codes de comédie britannique et de film noir rapidement éculés et sous la protection d'une nouvelle et éphémère politique protectionniste, une page se tourne. Winston Churchill quitte la scène politique la même année 1955 où les studios d'Ealing sont vendus à la BBC. Sans contrevenir à la tradition utilitariste, la propagande cinématographique passe le flambeau à l'*entertainment* télévisuel<sup>5</sup>.

5. Une figure significative de cette période de transition (pour une Angleterre qui, île et empire, s'est logiquement toujours identifiée à sa marine militaire) est celle du capitaine de navire condamné à la terre ferme. De ***The Ghost and Mrs. Muir*** de Joseph L. Mankiewicz (1947) à ***Mary Poppins*** de Robert Stevenson (1964), Hollywood n'aura de cesse de regarder la vieille Angleterre disparaître en capitaine retraité. Mais on trouve également un tel personnage de marin à priori sans avenir dans la comédie bien anglaise ***Barnacle Bill*** de Charles Frend en 1957.

En 1956, le renouveau peut venir de Suède – Ingmar Bergman y tourne son dix-huitième film, ***Les Fraises sauvages*** – comme des États-Unis où Elia Kazan, déjà célèbre pour ses mises en scène et adaptations de Tennessee Williams, finit son douzième long métrage, ***Baby Doll***. C'est à propos d'une pièce, proche de l'univers de Williams, ***Look Back in Anger*** de John Osborne (1929-1994) dans laquelle la présence d'une planche à repasser sur scène avait défrayé la chronique londonienne, qu'un critique parlera en 1956 d'une nouvelle génération de *jeunes hommes en colère*. L'expression *Angry Young Men* sera dès lors accolée aussi bien au travail de romanciers et scénaristes tels que John Braine (1922-1986), Kingsley Amis (1922-1995), Alan Sillitoe (1928-2010) que de dramaturges comme Harold Pinter (1930-2008) ou Edward Bond (1934-) qui, issus de la classe moyenne, ou plus rarement d'un milieu ouvrier parvenu aux études supérieures, semble se donner pour but de reconfigurer le miroir social britannique.

Il est banal de dire que la seconde guerre mondiale, en appelant ouvriers de toutes couleurs et colonisés de toutes provenances au combat, a partout provoqué la reconsidération d'un certain nombre de dominations. En termes de lutte des classes, le prolétariat européen maintenu sous le boisseau d'une idéologie sacrificielle de reconstruction s'ébroue dès la fin des années cinquante et tout au long de la décennie des *sixties*. Effet massif de l'idéologie fordiste qui prônait l'émancipation matérielle des ouvriers pour une meilleure aliénation par la consommation et de la solidarité trans-classe d'une génération qu'on nommera plus tard celle du *baby boom*, ce large mouvement prend dans les arts britanniques la forme d'un populisme dont on avait, depuis la guerre, connu d'équivalent qu'en Italie post-fasciste. Il suffit alors à John Bratby (1928-1992) de peindre un évier de cuisine pour qu'aussitôt le critique David Sylvester lance avec ironie le terme de peinture *kitchen sink* qui fait école, au moins durant l'année 1956.

## Free cinema

De son côté, Lindsay Anderson (1923-1994) fédère un petit groupe d'étudiants de différentes disciplines avec lequel il reprend et renomme la revue du cinéclub d'Oxford. Ce sera *Sequence* qu'avec Karel Reisz (1926-2002) et Gavin Lambert (1924-2005), il animera jusqu'en 1951. Il y publie des articles plus ou moins polémiques, tout en contribuant à d'autres revues comme *Sight and Sound* à laquelle il livre un tonitruant « Stand Up, Stand Up » en 1956 dans lequel il appelle le cinéma britannique au renouveau. Rejoint par Tony Richardson (1928-1991) et Lorenza Mazzetti (1928-), la petite bande de *Sequence* qui a déjà réalisé un certain nombre de courts métrages en 16 mm non synchrone, décide alors de mettre en place un programme constitué de certains de leurs films et de ceux qu'ils aiment pour les diffuser à partir de février 1956 au *National Film Theatre* dont Karel Reisz est alors le programmeur.

Sur les six programmes de films projetés sous le label *Free cinema*, inventé pour l'occasion par Lindsay Anderson, jusqu'en mars 1959, trois seront composés de documentaires ou docu-fictions anglais récents. Les trois autres reprennent d'une part des œuvres de Georges Franju (***Le Sang des bêtes***), Norman McLaren (***Neighbours***) et Lionel Rogosin (***On the Bowery***), de la nouvelle école polonaise d'autre part (Roman Polanski et Walerian Borowczyk notamment) ; enfin des films de ce que l'on n'appelle pas encore *Nouvelle Vague* en France : ***Le Beau Serge*** de Claude Chabrol et ***Les Mistons*** de François Truffaut.

Le manifeste qui accompagne cette programmation est aussi vague que concis : « *Aucun film ne peut être trop personnel. L'image parle.*

*Le son amplifie et commente.*

*Le format n'est pas un problème.*

*La perfection n'est pas un but.*

*Une attitude signifie un style.*

*Un style signifie une attitude.*

*Ce que suppose notre attitude est une croyance en la liberté. »*

Ce qu'on peut y lire en filigrane et retrouver effectivement dans la plupart des films est le rejet de la voix *off* directive, la volonté d'exploiter la contrainte tech-

nique du son non synchrone et d'assumer le caractère marginal du format 16 mm alors encore réservé au reportage. La notion de liberté concluant cette note d'intention pouvait aussi bien concerner l'indépendance économique et idéologique nouvelle de ces essais que la capacité toute aussi neuve d'aller explorer des décors naturels et de partir à la rencontre de ceux qui les peuplaient : essentiellement les quartiers populaires et portuaires de l'Est et du Sud de Londres (*Momma don't Allow* de Reisz et Richardson, *Together* de Lorenza Mazzetti, *One Potato, Two Potato* de Leslie Dai-ken ou *The Vanishing Street* de Robert Vas) ou des cadres provinciaux comme un dépôt de locomotives de Manchester (*Enginemen* de Michael Grigsby), la quiétude plutôt morne de la petite ville de Blackburn (*Tomorrow's Saturday* du même Grigsby), une fête populaire dans la ville minière de Durham (*Gala Day* de John Irvin).

Les tout premiers films *Free cinema* sont soit autofinancés soit chichement subsidiés par le *British Film Institute*. Mais le naturel de l'utilitarisme reprenant vite le dessus, deux films seront néanmoins produits dans le cadre d'une série de courts et moyens métrages intitulée *Look at Britain* commanditée par la firme Ford. Ils n'ont d'ailleurs rien de particulièrement propagandistes ni de précisément liés à la bonne conscience du secteur automobile. *Every Day Except Christmas* de Lindsay Anderson (1957) retrace une journée de travail sur le marché de Covent Garden et *We Are the Lambeth Boys* de Karel Reisz (1958) suit les activités culturelles et sportives d'un quartier populaire de Londres.

La modestie et le cœur idéologique du projet imaginé par les *free* cinéastes seront explicités par Lindsay Anderson dans un entretien publié dans *Positif* en décembre 1962 :

« Le rôle du cinéaste n'est pas d'inciter à une action politique, ce qui dans la situation actuelle d'une Angleterre en voie de total embourgeoisement, serait particulièrement vain, mais de rendre possible une prise de conscience en redonnant aux classes populaires le sens de leur valeur humaine, de leur importance, de leur dignité. »

On voit que la solidarité politique de ces étudiants ou professeurs de la classe

moyenne n'enfourchait pas de grands principes. Un film comme *Together* de Lorenza Mazzetti reste ainsi l'un des plus touchants du *Free cinema* anglais par la fragilité de sa démarche. On y découvre un couple de dockers, fictionnel et un peu improbable, baladé dans un quartier populaire afin de pouvoir y filmer le délabrement des intérieurs, la spontanéité des enfants peuplant les rues, les terrains vagues d'une ville entre bombardements et extensions. Reflet du décalage linguistique et culturel que pouvait ressentir en Angleterre cette jeune étudiante en art d'origine italienne ? Justification de la contrainte du son non synchrone ? Mazzetti a choisi que ses personnages soient sourds et muets. Ce qui donne lieu à de curieux champs-contrechamps silencieux entre des acteurs jouant la perte de repère et un cadre ouvrier où ils n'étaient probablement, suivant l'expression bien connue de Chris Marker, « que des explorateurs de bonne volonté ». La séquence du café où, toujours pour maquiller la contrainte du non-synchronisme, des portraits d'ouvriers interrogés par la réalisatrice, sont noyés dans le jazz censé sortir d'un juke-box, laisse aussi songeur sur le caractère rapporté de cette musique dans un lieu où l'on boit manifestement plus qu'on ne danse. Assez vite, le film semble d'ailleurs hésiter entre la construction-minute de *working class hero* sous la forme de portraits en contre-plongée – dont le degré même mesurait à l'époque l'inspiration soviétique – et la contemplation un peu sidérée de scènes de beuverie prises sur le vif. Lorenza Mazzetti avait probablement vu *On the Bowery* de Lionel Rogosin (1956) qui faisait interpréter à des chômeurs du quartier du Bowery à New York leur dérive sisypheenne, mais la jeune réalisatrice gardait prudemment un pied dans l'esthétisation de la misère, cette propagande du pauvre pourrait-on dire.

## Nouvelle vague ?

Au total, le *Free cinema* devenu un peu artificiellement mouvement (tout comme la *Nouvelle Vague* qui selon le mot de Godard n'était au plus qu'une vague nouvelle) ne fut qu'un détour pour des réalisateurs qui ne visaient

rien moins que de continuer à réaliser des documentaires. Sur la quinzaine de personnes impliquées dans les films anglais du programme, seul Michael Grigsby (1936-2013), d'ailleurs le seul à s'inspirer du *Documentary film movement*, poursuivra une carrière dans ce genre pour la télévision. Comme il avait déjà travaillé comme adaptateur de Shakespeare pour la BBC, parallèlement à son travail de *free* cinéaste, c'est à Tony Richardson que reviendra de porter à l'écran en 1958 le texte fondateur des *Angry young men* : *Look Back in Anger* de John Osborne. Le choix de Richard Burton pour en interpréter le personnage principal, qui pour avoir déjà campé soldats romains et conquérants grecs, n'était déjà plus un enfant des charbonnages gallois, montre assez que, pour populiste, ce long métrage n'était plus un docu-fiction employant novices, débutants ou interprètes de son propre rôle.

Le souffle nouveau qui traverse le cinéma anglais à partir de cette fin des années cinquante est en fait plus un renversement d'équilibre qu'une complète révolution dans les ingrédients qui composaient déjà la tradition du film noir : l'intrigue qui tenait jusqu'à le premier plan passe ici progressivement derrière un tableau de la vie quotidienne que l'on trouve en fait déjà en filigrane dans *It Always Rains on Sunday* de Robert Hamer (1948) par exemple<sup>6</sup>. Preuve que le cinéma britannique n'avait pas attendu les *free* cinéastes pour songer à se saisir des nouveaux thèmes que lui proposait la littérature, Jack Clayton (1921-1995), plutôt un enfant du sérail ayant déjà un long parcours derrière lui, notamment aux côtés de Korda, adapte en 1959 un roman de John Braine, *Room at the Top* qui avait été un grand succès de librairie. Tous les enjeux dramatiques sont déjà là, de l'ouvrier revenant de guerre frustré dans son désir d'ascension par la rudesse de ses propres manières, pris entre deux classes et deux femmes –

6. De ce point de vue, il serait intéressant de faire une étude systématique des scènes d'intérieur et particulièrement de cuisine dont regorge le cinéma anglais en tant que lieu de la hiérarchie domestique. C'est un poncif qui le caractérise par rapport au cinéma américain qui ne connaît pas, pour ainsi dire, le repas privé puisque, significativement, comme chacun sait, l'aménagement dit « cuisine américaine » est en fait une absence de cuisine.

l'une d'elles campée par une Simone Signoret entre deux carrières. **Saturday Night and Sunday Morning** de Karel Reisz (1960), adapté par son auteur d'un roman de Allan Sillitoe, ne renoue pas totalement avec la spontanéité du *Free cinema*. Mais il traite de thèmes approchants ceux de **Room at the Top** d'une façon autrement plus fraîche. Pas à pas, se met en place un cinéma qu'on hésite encore à comparer à la *Nouvelle Vague* française. S'il a gardé de ses débuts l'amour du décor naturel, l'usage d'un matériel léger et l'emploi d'acteurs parfois novices, son soin photographique, son langage relativement convenu et le caractère finalement très littéraire de ses intrigues l'éloignent assez singulièrement du renouveau formel que connaît le jeune cinéma français.

En renversant la perspective, on peut observer que le populisme qui animait le *Free Cinema* restait singulièrement absent des cercles intellectuels français auxquels s'identifiait la *Nouvelle Vague* parisienne dont la grande affaire était alors plutôt la guerre d'Algérie, que personne ne pouvait d'ailleurs ouvertement évoquer. Le « *Free Cinema français* » a donc la chance d'éclore un peu plus tardivement que l'anglais pour connaître le son direct avec **Chronique d'un été** de Jean Rouch et Edgar Morin (1961) et **Le Joli mai** de Chris Marker et Pierre Lhomme (1963) et la suite que prendra ce dernier film dans le parcours ouvriériste de Marker.

En général, la carrière des initiateurs du *Free cinema* tourne en 1966-1967. Abandonnant les thèmes populistes pour se plonger dans l'atmosphère d'émancipation morale de cette période qui est aussi l'âge d'or de la pop britannique et de ce que l'Angleterre pré-thatchérienne nommera la « société permissive »<sup>7</sup>, les anciens étudiants d'Oxford et de Cambridge reviennent à des préoccupations plus *middle class*. Significativement, un producteur échoue en 1965 à réunir sous une même affiche trois courts mé-

trages de Anderson, Reisz et Richardson à partir de nouvelles de Shelagh Delaney (1938-2011). Seul Lindsay Anderson finira par sortir **The White Bus** en 1967 avant d'entamer avec **If...** l'année suivante, une trilogie restée fameuse notamment pour avoir révélé sous les traits et l'accent cockney d'un étudiant insurgé, Malcolm McDowell, futur interprète d'Alex dans **A Clockwork Orange** de Stanley Kubrick (1971.)

## In conclusion

Le 16 novembre 1966, la BBC diffuse ce qu'on appelle alors *un docudrama* sur le mal-logement réalisé par un jeune réalisateur du nom de Kenneth Loach (1936-) : **Cathy Come Home**. L'œuvre fait à ce point sensation qu'un débat à la Chambre s'ensuit, duquel émergera la création du fonds de charité publique *Crisis* en direction des plus nécessiteux. Exemple canonique de ce qu'une forme nouvelle peut donc parfois révéler dans toute son urgence un problème ancien, **Cathy Come Home** constituait également un retour aux sources et une radicalisation des acquis du *Free cinema*. Basée sur l'improvisation de jeunes acteurs utilisés, dans la lignée de **Togther** mais de façon plus approfondie, comme point d'accroche et interlocuteurs pour l'exploration documentaire de différents aspects du mal-logement ; en soumettant la voix *off* à la parole des gens et le dispositif technique à une mise en scène spontanée (usages privilégiés de la longue focale et de la caméra à l'épaule, lumière et décors naturels), cette première percée de Loach contenait déjà toute sa méthode, même s'il ne reviendra jamais à ce degré, au mélange de documentaire et de fiction que constitue **Cathy Come Home**. Comme pour son contemporain, Peter Watkins (1935-), subversif sur le terrain non moins explosif du film historique, le succès populaire de Loach se heurtera très vite à la résistance du système productif qui l'écartera durablement des grands écrans après **Family Life** (1971). Il suit alors un itinéraire qu'on peut comparer à celui de Krzysztof Kieslowski (1941-1996), l'un et l'autre réalisateur vivant, de part et d'autre du mur de Berlin, deux formes différentes de censure sur des thématiques souvent symétriques.

Tandis que l'un semble avancer vers la valeur de l'intime niée par le système soviétique, l'autre n'aura de cesse de réhabiliter celle du collectif dont on n'a vu qu'elle n'était pas familière du cinéma social anglais et que les années 1980 achèveront bien entendu de discréditer. Ayant survécu au tunnel du règne de Margaret Thatcher, Loach en constituera une forme d'exorcisme cinématographique grâce à la reconnaissance que, tout comme Kieslowski, il rencontrera auprès du public continental, pour ne pas dire français, dans les années 1990. Prolifique et sans concession, il alterne drames et comédies contemporaines avec des films historiques (genre qui est semble-t-il à la fois plus cher mais plus respecté en Angleterre) toujours dans l'idée de produire pour un public populaire une vision populiste du monde.

Loach est donc resté l'enfant fidèle du *free cinema*, par des aspects qui s'étaient complètement affadis dans le parcours ultérieur de ses fondateurs. Cependant on peut estimer que la limite sur laquelle semble toujours venir buter cette radicalité de méthode tient à la construction et au scénario, toujours très classiques, de ses longs métrages. Le tournage linéaire du scénario afin de conserver la fraîcheur de réaction des acteurs contraint en effet à une audace pour le moins limitée sur le plan du montage. Lequel semble toujours peu ou prou suivre une sorte de ligne programmatique identifiable, un discours préexistant que malgré leur chaleur et leur réalisme, les personnages, conçus dans un pélagianisme<sup>8</sup> de fond rarement démenti, vérifient au bout du compte. Central et jouissant désormais d'un grand respect dans le cinéma social anglais contemporain, le cinéma de Loach connaît donc à son tour ses parodies et ses contre-courants, situés plutôt dans la filiation de Mike Leigh (1943-) et de Stephen Frears (1941-), passés quant à eux maîtres dans l'exploration de l'ambiguïté, tant dans la fabrication de leurs personnages que dans le choix de leurs sujets.

*Patrick Taliervo*

7. Roy Jenkins, ministre travailliste de 1965 à 1967, impulse une politique dite d'*humanisation de la société* britannique. C'est à ce moment qu'on abolit la peine de mort, assouplit la loi sur le divorce et dépénalise l'homosexualité en Angleterre. Ces mesures seront évidemment en ligne de mire lorsque les conservateurs associeront le thème de la décadence morale du pays avec celui de son déclin économique au milieu des années 1970.

8. Doctrine hérétique chrétienne du IV<sup>e</sup> siècle, le pélagianisme, du nom de son fondateur breton Pélage, niait la malédiction du péché originel et soutenait que l'homme était entièrement libre d'être bon.

**VARIA**

# DE COMMUNS MANIFESTES

10<sup>e</sup> semaine asymétrique « Polygone étoilé » Marseille 2014

## ÊTRE LÀ !

En haut de la rue Massabo, au cœur de la cité, derrière la porte rouge, tu trouveras le collectif Film Flamme. Autour d'eux, des amis, spectateurs fidèles, hasardeux ou assidus, des visages familiers venus de Bruxelles, Turin, Alger et d'ailleurs qui ont fait de Marseille leur seconde résidence.

On ne postule pas à la Semaine asymétrique : un film sous le bras, une chanson, un poème, on y va ! Cette année encore beaucoup ont répondu à l'appel. Et tous ces vagabonds venus d'ici de là se réunissent pour une semaine de projections, animés d'un même désir, d'une nécessité aussi : être là.

Pour cette dixième année consécutive, la Semaine asymétrique devient le temps privilégié d'un rassemblement joyeux, exigeant, en colère parfois. De neuf heures du matin précisément jusqu'au milieu de la nuit très approximativement, au rez-de-chaussée, la salle de projection du Polygone étoilé ne désemplit pas. Tour à tour les cinéastes présentent l'un ou l'autre film. Film en cours (c'est souvent l'occasion d'une première vision publique) ou films rares qui remontent en surface et retrouvent ici la place qui les honore enfin.

Un programme riche de soixante films au total ! C'est beaucoup mais étonnamment rien d'indigeste dans tout ce bazar de propositions, comme si vouloir être là suffisait à faire une sélection de choix...

« J'avais une soif de présenter ce film et rencontrer des gens et il n'y a qu'un seul lieu à Marseille qui peut comme ça t'accueillir pour présenter ton film au pied levé. »

Brahim Hadj Slimane se souvient d'avoir débarqué au Polygone pour pré-

senter son premier documentaire sur la troupe du poète Kateb Yacine. De retour à Oran, il reçoit le mail de l'équipe qui lui propose de disposer des lieux pour son prochain film. L'occasion est belle et trop rare. Brahim accoste une deuxième fois à Marseille et cherche, écrit, tourne enfin. Il revient sur les années noires de son pays. Il recueille les témoignages d'amis et intellectuels, ceux qui sont partis, ceux qui sont restés. Trêve de dossiers, il faut faire vite, les gens sont là. La chaîne du Polygone se met en place. Les bénévoles et amis s'organisent pour mettre à disposition les outils et les personnes qui accompagneront le projet de Brahim.

Ainsi après plusieurs mois, il découvre en public la version presque achevée de son dernier film, *Exil intérieur, exil extérieur*. Demain, après l'ivresse des rencontres, il retouchera à la table de montage des petites choses, aux côtés de Benjamin Piat, monteur (entre autres chose) au Polygone.

Que rêver de plus pour un cinéaste : un espace de travail, des regards disponibles et critiques à chaque étape. Ne plus être seul... Un lieu pour écrire, chercher et s'octroyer, parfois, le temps de ne rien faire. Ne rendre de comptes qu'à soi-même, à ce désir qui vous titille de l'intérieur. Un espace commun pour constater ensemble que l'on peut encore créer sans contrainte de mode, sans se soumettre au seul dictat des commissions d'experts et autres détenteurs du grade.

À l'étagé, midi et soir, les films font leur chemin. À tour de rôle, par petits groupes, nous composons le menu de la semaine. La pièce commune prend parfois des allures de banquet... sans estrade car ici pas de seigneurs. À l'arrière-salle, derrière la tenture noire, Boris Lehman prend une pose ravie dans l'atelier de peinture éphémère de Raphaëlle. D'autres lui succède-

ront au fil de la semaine, inscrivant sur papier la trace de leur présence tranquille.

À 22h00, Kiyé Simon Luang, actuel président du collectif, bat le rappel : reprise de la projection dans cinq minutes ! Et gare à celui qui picore ou pavane : t'es là pour voir tous les films ! Le lendemain, l'irruption de quelques hommes cravatés en a surpris certains. La grande salle se transforme pour l'occasion en studio radio. En direct sur Radio Zinzine, l'émission met en dialogue des élus territoriaux, des responsables des politiques culturelles, des cinéastes (auteurs et techniciens, producteurs et comédiens), des associations de diffusion et le public. Les cinéastes pointent les changements sournois des commissions, des politiques d'État et des régions qui ne sont pas sans rappeler les récentes modifications de la commission du film belge. On observe un déplacement des aides aux auteurs transférées aux producteurs. Là aussi, nous nous retrouvons dans de communes aberrations : c'est une fois de plus le temps de création qui n'est plus financé...

Cette année la Semaine asymétrique propose également de redécouvrir quelques films d'ateliers poussés hors des plates-bandes fraîchement goudronnées de Marseille-Provence 2013 alors capitale de la culture. Dans le cadre du programme Quartier créatif, la proposition la plus ignorée des médias, le collectif (cinéastes, danseurs, plasticiens) a pris ses quartiers à la Cité de l'Abeille à La Ciotat. « Comment devrait s'incarner cette participation ? Dans quelles pratiques ? » s'interroge d'emblée Martine Derain, responsable du projet<sup>1</sup>. Les protagonis-

1. Le livre *Prolongé d'un rien*, publié aux éditions Commune, témoigne de cette expérience, du dialogue critique avec les institutions, de la place des artistes et de celle des habitants.





Boris Lehman devant le Polygone étoilé

nistes de cette aventure le savent bien, les habitants n'ont pas grand-chose à faire du cahier des charges, par contre : « *Qu'est-ce que moi danseur, cinéaste, plasticien j'ai (a)voir là, ici et pour qui ?* » Au total dix films de création seront tournés en S16mm avec la libre participation, donc, des habitants. Et les films, joyaux sauvages et libres, sont d'abord des traces de leurs présences dans la cité. Des moments de bonheur. Pour preuve les visages enchantés du public quand la lumière de la salle nous a tirés du rêve.

Il est trois heures du matin. Nous sommes encore sous le coup du dernier film de Tonino De Bernardi, *Hôtel de l'univers*. Les jeunes cinéastes qui ponctuent l'assemblée nocturne viennent de se prendre en pleine figure l'énergie du jeune homme de 70 balais ! D'ailleurs des jeunes hommes comme ça, on en croise souvent au Polygone... À l'heure où les anciens ne sont plus de mode au hit des formes et des donneurs de fonds, ici Vautier, Carpita, Rozier, Thorn, Beauviala, Mekas, et tant d'autres ont fait escale, redécouvrant parfois leur film dans leur support et format originels. Rares sont les lieux exigeants à cette étape-ci du chemin.

## UNE ÉCOLE

En refermant cette semaine de programmation, les grands enfants du collectif martèlent que la Semaine asymétrique c'est toute l'année... Entre libre donc ! Si tu pousses la porte, arrive sans carte, dépouillé de tous tes tics et tactiques, palabres de convenances, appareil du milieu. Le Polygone reste un laboratoire ouvert qui permet de se former, de prendre le temps aussi. Celui qui frappe fait son programme. Chacun reçoit et transmet à son tour. La pratique se traduit par une démarche d'ateliers mais beaucoup d'arrivées sont spontanées. Certains viennent finir un film et puis en font un autre... Car ici nul besoin d'en passer par le filtre du dossier bien ficelé, ni de prouver fiscalement l'appartenance à l'une ou l'autre région, encore moins de justifier son lieu de résidence. Les pèlerins sont sans frontières, parfois même sans pa-



Artistes et spectateurs entre deux séances, croqués par Raphaëlle Paupert-Borne, décembre 2014

piers. Une brèche dans le bitume, une école « par effraction » qui ne doit rien à personne et fait fi des diplômes. Une école qui proclame des faits, des actes, des gestes, des films. Pas le temps ni le luxe de s'exercer, TU FAIS. Pas de corporation pour le coup, tu prends la table, tu prends le micro, tu prends la caméra, porté par une nécessité indécible, qui est la tienne.

Finalement, il n'y a que les censeurs pour nous faire croire que tout ça est compliqué.

Et la liste de tous les gestes de création est impressionnante.

Parfois aussi des films renaissent des malles. *Flacky et camarades* d'Aaron Sievers<sup>2</sup>, *Lettre à la prison* de Marc Scialom<sup>3</sup>, ce sont alors les « petits-fils » qui prolongent le geste engagé quelques décennies plutôt. Il faut souvent un saut de génération pour que l'écho d'une grande histoire nous parvienne. Nous concerne aussi.

« Le Polygone reprend ses droits. Et si les rues de Dublin ont des échos à Alger, c'est que l'artiste créateur n'habite pas, il est habité par un certain vertige étoilé, d'autant plus étoilé qu'on est parti du plus obscur de sa ruelle<sup>4</sup>. »

En bas de la rue Massabo, une combinaison de trois panneaux maritimes flèche trois directions, trois ports ALGER/TUNIS/BASTIA. Nous sommes bien à la croisée de quelque chose... Je revois la rosace, ce « Polygone étoilé » qui pendant une semaine encore vient de relier Turin/Bruxelles/Berlin/Alger. La rosace est tracée, celle de nos territoires symboliques, nos territoires communs juste au milieu entre ici et là-bas. Hors capital(e)(s).

*Manon Coubia*

2. Le film réalisé en 2009 par Aaron Sievers, *Flacky et camarades*, est monté à partir de travaux de stagiaires de l'éducation populaire tournés à la fin des années 1970, et restaurés à la Cineteca de Bologne. En 2010, le film, édité en DVD dans la collection « hors capital(e) », obtient le prix du Patrimoine immatériel au festival Jean Rouch. Programmé à la Cinémathèque française en 2013.

3. *Film flamme* produit en 2007 la restauration du film retrouvé de Marc Scialom, *Lettre à la prison* (tourné à Marseille en 1969).

4. Extrait de *Le Polygone étoilé* de Kateb Yacine.

## REPÈRES

« Engagé dans la création cinématographique autant que dans l'art d'habiter la ville. Film *Flamme*, c'est aussi le support d'origine du cinéma qui tenait son nom d'une sensibilité extrême au feu... un phénix qui ne vit que de renaître<sup>1</sup>. »

\* En 1996, création de la structure associative **Film Flamme** par Jean-Paul Curnier (écrivain et philosophe), Jean-François Néplaz (cinéaste), Gaëlle Vu (productrice et cinéaste) et Rémy Caritey (photographe et cinéaste), rapidement rejoints par une vingtaine d'artistes.

\* En 2001, un lieu, **Le Polygone étoilé**, ouvre ses portes. Salle de cinéma au cœur d'Euroméditerranée, c'est aussi un ensemble technique de réalisation cinématographique entre chimique et numérique professionnel.

Par le biais d'ateliers, le collectif associe ses voisins au projet. La salle à disposition des gens qui veulent est également investie par les associations. Très vite des programmations présentées par des cinéastes de toutes nationalités se multiplient grâce à l'engagement des artistes vivant à Marseille.

\* En 2002, le développement des ateliers de création destinés aux habitants prend le nom d'**Ateliers cinématographiques Film Flamme**.

\* En 2003, l'équipe de *Film Flamme* crée le **Studio autonome du cinéma de recherche** (SACRE), accompagnement aux cinéastes qui ne trouvent pas de producteurs. Parallèlement, *Film Flamme* accueille au *Polygone étoilé* le distributeur parisien Shellac qui s'y développe en créant **Shellac-Sud**, producteur indépendant et éditeur de DVD.

\* En 2004, est créée la première *Semaine asymétrique* en partenariat avec *IpotesiCinema* (École de cinéma liée à la Cineteca de Bologne). Ce moment de rencontre s'est exporté en 2009 à la Villa Médicis à Rome, en mai 2010 à Bruxelles au cinéma Nova, en 2012 dans les régions voisines.

\* En 2007, pour accueillir des cinéastes qui souhaitent travailler à Marseille, *Film Flamme* lance les **Résidences Lignes d'erre** en partenariat avec l'association Brouillard Précis.

\* En 2010, en partenariat avec **les éditions Commune**, *Film Flamme* lance la collection de livres-DVD « Cinéma hors capital(e) ». 4 ouvrages **édités depuis 2010**. *Le Cinéma tiré du noir*, épuisé, est réédité en 2012. *Film Flamme* devient partenaire de *la Semaine du son*.

\* En 2013, la double spécificité de *Film Flamme* – l'expérience des résidences de création pour des cinéastes et l'action sociale de proximité – lui a permis de jouer un rôle remarqué lors de l'année de la Capitale européenne de la culture.

infos : <http://www.polygone-etoile.com/>

<http://www.editionscommune.org>

1. Jean-François Néplaz *Cinéma hors capital(e) n°0*, éditions Commune.



# FREEDOM

## Rencontre avec Sharunas Bartas

*Freedom*, 2000, Sharunas Bartas

*"Exprimer cela seulement qui ne peut l'être.  
Le laisser inexprimé."*

Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*

Sharunas Bartas travaille depuis vingt-cinq ans en Lituanie où il a établi son propre studio avec d'autres cinéastes. Il a fait sept longs métrages sortis en salles et financés par des fonds publics et privés. Il concilie des moyens traditionnels et une grande indépendance.

Une certaine manière de faire.

Discussion pendant la projection du film *A Casa* à l'occasion de sa venue au Studio Flagey, le 17 novembre 2013, en compagnie de la productrice Jurga Dikčiuvienė.

Propos recueillis et traduits par Ian Menoyot, avec l'aide de Juliette Achard.

**Comment avez-vous produit vos premiers films ?**

**Sharunas Bartas** : J'ai commencé à faire du cinéma à dix huit ans avec des moyens amateurs. Par chance j'ai

ensuite eu l'opportunité de travailler en 35mm. Mais il était évident que mes films n'auraient jamais de public, que les salles seraient inaccessibles. Le seul moyen était d'entrer à l'école de cinéma de Moscou. À l'époque soviétique, si vous ne passiez pas par là, vous ne pouviez pas accéder au cinéma professionnel. J'ai donc étudié dans cette école puis j'ai fait mon premier film en 1988, avec *Trys Dienos (Trois jours)*. Ce film a été financé par des fonds privés : avant l'indépendance, il y avait des facilités à financer des films avec les banques de Lituanie.

En 1991, la Lituanie a déclaré son indépendance mais pour mes trois premiers films il n'y avait pas un centime de l'état dont les institutions étaient trop jeunes pour financer le cinéma. Mon second film, *Koridorius (Corridor)*, a été financé par nous-mêmes et réalisé avec notre propre matériel. Par la suite, une télévision allemande, la WDR, s'est intéressée à mes films.

Ils apportaient un financement mais n'imposaient aucune contrainte, même pas de scénario, je pouvais faire absolument ce que je voulais. Puis, j'ai coproduit tous mes films avec des pays de l'Ouest. Mes deux premiers films sont sortis en France et ont eu un certain succès donc il n'a pas été difficile de trouver un producteur par la suite. L'argent venant de l'état lituanien était devenu un peu plus important mais restait moindre en comparaison des financements français. La situation de la France est singulière : c'est le seul pays dans toute l'Europe qui soutient autant le cinéma. Mais afin de demander une aide à la production, vous devez donner des documents : un synopsis, un traitement, un budget et un scénario. C'est sur cette base seulement qu'on vous donne l'argent. Je devais alors remettre un tel dossier, avec un synopsis et des photos. La plupart du temps ça a fonctionné, mais pas toujours.

### **Aujourd'hui, y a-t-il encore un moyen de produire sans dossier ni scénario ?**

**SB** : La situation s'uniformise dans toute l'Europe : les financeurs requièrent tous un scénario. En ce moment je prépare un nouveau film pour lequel il n'y en a pas. Je reviens d'une rencontre internationale de producteurs de cinéma à Rome et partout il nous est demandé un scénario mais nous avons répondu qu'il n'y en aurait pas. C'est très difficile, dans certains cas presque impossible. La nouvelle commission du CNC a refusé notre film en raison de l'absence de scénario. Il y a beaucoup de demandes auprès de cette institution et peu sont acceptées. Les personnes qui mettent en place les systèmes de subventions sont des bureaucrates, des politiciens, ils ne savent rien, ils ont besoin de créer des règles et de les mettre en œuvre. J'ai un coproducteur en Russie qui apporte des fonds privés. C'est beaucoup plus risqué pour eux car ils investissent leur propre argent. Mais ils n'ont pas besoin de scénario, ils ont seulement besoin de savoir que le film sera terminé et distribué. Pour eux ce n'est pas nécessaire de lire une centaine de pages. Ils préfèrent visiter le studio, discuter, voir des rushes, des photos, lire un synopsis et c'est suffisant. Ils peuvent décider facilement. Les bureaucrates, eux, ont besoin de tout normaliser. Il y a des personnes qui comprennent que ce n'est qu'une formalité et font avec mais la grande majorité croit au scénario. J'ai rencontré un réalisateur qui disait "je dois avoir un bon scénario pour faire un film parfait". C'est un peu étrange.

### **Quelle est la situation en Lituanie ?**

**SB** : En Lituanie, l'aide au cinéma est encore très mince en comparaison avec les autres pays européens. Le budget représente cinq fois moins que celui disponible en Estonie, qui est deux fois moins peuplée que la Lituanie. Durant plusieurs années le cinéma n'avait pas d'importance pour les politiciens. Cela pourrait s'améliorer mais ça n'intéresse personne. De plus, en Lituanie vous ne pourrez jamais avoir de l'argent privé car il y a peu de riches investisseurs et ceux-là n'y voient pas l'intérêt. La Russie est un des seuls pays où vous pouvez faire ça. C'est quasiment une situation normale en Russie. Premièrement, ils ont

une admiration du cinéma en général qui vient de ce que les soviétiques ont placé le cinéma au plus haut niveau de l'art pendant septante ans. Bien sûr c'était dans une optique de propagande : dans les immeubles vous pouviez voir écrit en grand "Le cinéma est le plus important des arts pour nous". Mais si vous prenez cette phrase de Lénine dans son livre, vous verrez que ce n'est que la moitié de la phrase qu'il a dite en 1917, au moment du coup d'état qui a renversé le gouvernement : "Le cinéma est le plus important des arts pour nous parce que 90% des citoyens russes sont illettrés".

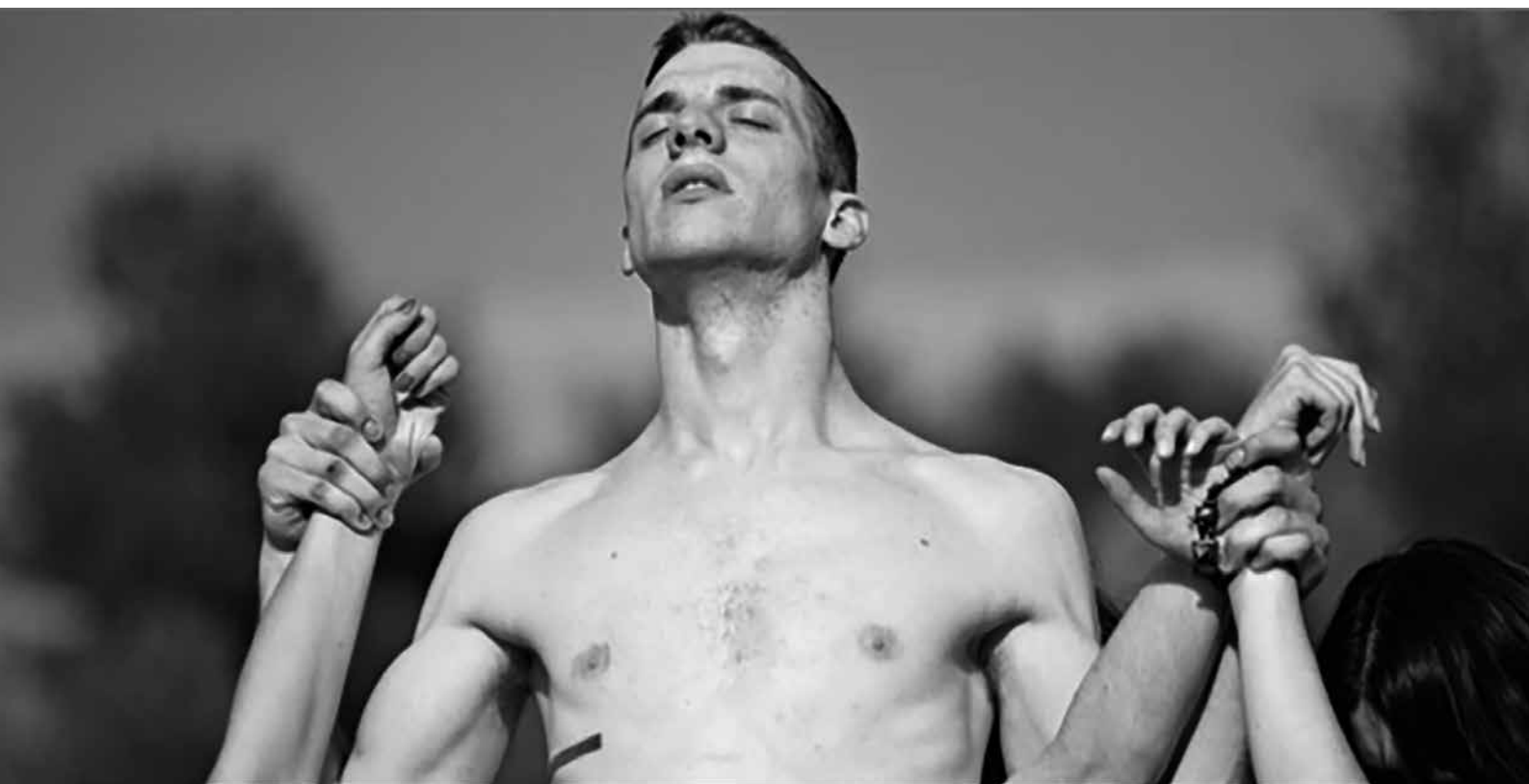
### **Comment êtes-vous parvenu à obtenir des aides de l'Europe de l'Ouest sans remettre de scénario ?**

**SB** : Pour plusieurs films, j'ai travaillé avec Paulo Branco, un producteur franco-portugais. Il a su expliquer aux institutions que je faisais des films sans scénario et que c'était important pour le résultat. Cela a fonctionné un certain temps, mais plus maintenant. Pour le dernier film que nous avons fait, *Eurazijos aborigenas (Indigène d'Eurasie)*, il y avait un scénariste française qui venait de terminer la FEMIS. J'avais quinze pages d'une histoire. Elle n'a fait qu'écrire une plus grande histoire avec plus de mots. Et tout le monde était content. Je ne l'ai pas utilisé, je ne l'ai même pas lu. Bien sûr ça pourrait être intéressant de faire appel à d'autres personnes, de chercher une forme de collaboration. C'est ce qu'a pu faire Fellini par exemple : il y a parfois quatre ou cinq personnes au scénario. Ils travaillaient ainsi, à plusieurs, écrivant des dialogues pour chaque personnage, même pendant le tournage. C'est très bien, chacun travaille à sa manière. Mais je ne vois pas le lien direct entre le scénario et le film terminé. Il y a seulement besoin d'un dialogue et des scènes : deux hommes et une femme dans une chambre, deux hommes dans la rue faisant ceci, allant là-bas ; c'est tout, cela suffit.

Jurga Dikčiuvienė : Dans certains cas vous devez vous battre, dans d'autres il faut se plier à faire ce qui est obligé. C'est un choix. Pour le prochain film de Sharunas il n'y a pas de scénario mais il y a un dossier photo avec les acteurs, les décors et quelques

fragments de scènes qui sont déjà tournées. Le scénario est écrit avec des images. C'est une façon d'écrire des scénarios qui est différente. Je ne sais pas pourquoi on doit écrire un livre avant de faire un film. Mais si le livre n'est pas intéressant le film le sera peut-être, et vice versa. Cela n'a rien à voir avec des images. La meilleure façon de comprendre un projet est de décrire l'histoire en une page ou deux, ce dont il est question, et comment vous allez faire le film ou bien quels acteurs vont jouer dedans. Ça c'est ce que vous pouvez faire. Sharunas ne pourrait pas écrire un scénario pour une commission uniquement même si cela lui est demandé, même s'il devrait le faire. Car pour lui, écrire un scénario voudrait dire entrer déjà dans la pensée de ce qu'il fera et cela déforcera son travail par la suite. Je veux dire, quand vous n'avez aucun financement, que vous êtes occupé à le chercher, vous êtes très ouvert, vous avez 360° autour de vous, vous n'êtes pas obligé de rétrécir alors que vous venez de commencer. Les idées sont encore ouvertes. Lorsque vous fixez quelque chose sur papier, vous commencez à définir une direction alors que vous n'avez encore rien filmé. Vous avez plus de liberté quand vous n'écrivez pas les choses en détail avant de les faire. Je sais qu'il y a des personnes qui ont besoin de scénarios et qui tournent leurs films en sachant déjà ce qu'ils pensent, sentent. C'est une manière de faire. C'est comme jouer des notes de musiques : tout le monde n'est pas capable d'improviser. J'ai fait de la musique mais j'étais incapable d'improviser. Vous ne pouvez pas dire que le jazz est mieux que la musique classique. Suivre le scénario est une façon de faire classique, traditionnelle, mais il y a beaucoup d'autres façons de faire. Le problème est que vous ne pouvez pas demander une subvention sans un scénario. Si vous n'acceptez pas cette règle, vous aurez des difficultés et dans quatre ans vous serez toujours en train de vous battre pour obtenir un financement. Si vous n'êtes pas dans la norme, si vous faites selon votre propre façon, c'est toujours plus difficile que de faire selon les règles des autres.

*Propos recueillis par Ian Menoyot  
avec l'aide de Juliette Achard*



*Métamorphoses*, réalisé par Christophe Honoré, 102 minutes, 2014.

---

LES MÉTAMORPHOSES  
DE CHRISTOPHE HONORÉ

MYTHES,  
BEAU ET  
KITSCH

# « Les choses visibles sont éphémères, les invisibles sont éternelles ».

## Saint-Paul

Il est des terrains où l'on attend moins la présence de certains réalisateurs. Souvent moqué par mes soins pour les prestations déprimantes et nonchalantes d'un Louis Garrel entonnant des chansons mièvres dans les rues de Paris – que je ne pouvais pourtant m'empêcher de fredonner une fois le film terminé – ou encore pour des adaptations littéraires (Ma mère, La Belle Personne), parfois brouillonnes mais qui dénotaient toujours d'un grand sens du récit, Christophe Honoré livre ici un film d'une étonnante vitalité, loin de son verbiage habituel.

Pour son adaptation des *Métamorphoses* d'Ovide, célèbre poète romain du début de notre ère, Christophe Honoré choisit de prendre pour protagoniste Europe (Amira Akili) et de la confronter tour à tour à trois grandes figures des mythologies gréco-romaines : Jupiter (Sébastien Hirel), le pygmalion, Bacchus (Damien Chappelle), le débauché qui pose la question de la croyance et Orphée (George Babluani), le prédicateur et prosélyte. *Métamorphoses* prend la structure du film d'initiation, où Europe est amenée à se confronter à ses origines, à sa piété, à la mort. Le recours à une Europe algérienne, loin des représentations brassées par la peinture classique – une teutonne blonde bien en chair comme on peut en contempler dans les peintures de Paolo Veronese ou du Titien – redonne à cette figure la couleur de ses origines et régénère nos images d'Épinal.

Les basculements de récits sont particulièrement bien maîtrisés et le plaisir du texte propre à l'oeuvre d'Ovide, caractérisé par les digressions en cascade, les généalogies sans fin, les enchâssements d'histoires, est décuplé. Le cinéaste français opte, parmi les centaines de fables qui composent le recueil, pour des épisodes dans lesquels un Dieu s'incarne pour rencontrer charnellement les mortels. En sélectionnant des acteurs, pour la majorité non-professionnels, arborant des physiques assez banals, les *Métamorphoses* gagnent en spontanéité. La rencontre du visible et de l'invisible, où la connaissance de soi, du divin, passe par la nudité des corps, est montrée sans exhibition mais avec une volonté naïve de revenir à ce qu'il y a de fondamental chez l'homme, à sa sensualité première, à son accès direct à la nature.

Toutefois, cette simplicité des rencontres entre mortels et divinités est mise à mal par une série d'effets visuels maladroits, conférant aux situations une dimension fantastique, qui nous met à distance du fait merveilleux. C'est le cas du mythe de Narcisse : en dédoublant l'image du jeune homme par une surimpression de son image à l'écran, symbole de sa contemplation absolue, la scène perd de son naturel divin. Le film est réellement puissant quand il emploie un des moyens fondamentaux du cinéma, le montage, en utilisant l'interstice, l'espace infini entre deux plans pour donner à voir l'invisible. Ainsi, la succession de plans d'Io suivis d'un plan sur une génisse ou encore le passage du couple Philémon et Baucis aux deux arbres nouveaux seront toujours plus puissants, plus saisissants que la simple vue, aussi séduisante soit-elle, des yeux d'Argus, dispersés sur la queue d'un paon.

Les *Métamorphoses* de Christophe Honoré pèchent aussi par cette volonté agaçante d'actualiser les mythes et surtout par la dérive du « filmer la France comme elle est ». En mettant par exemple en scène la naïade Syrinx sur fond d'une enseigne Carrefour, poursuivie par Pan, chaussé d'une

paire de Nike montrée en gros plan, cette recherche de contemporanéité paraît risible. Plus étrange et non avenue encore est l'apparition de Jupiter à Europe, où le Maître des Dieux, reconverti en conducteur d'un imposant poids lourd rouge, l'invite à grimper dans son engin. Pourquoi ce besoin de polluer les images de chaussures sportives, d'enseignes de grands magasins, d'autoroutes, si ce n'est pour souligner à tout prix notre temporalité?

Ce phénomène de contextualisation abusive de notre époque, c'est ce que l'on nomme le *kitsch*. Provenant d'une expression allemande courante, *verkitschen* (« *refiler en sous-main, vendre quelque chose à la place de ce qui avait été exactement demandé* »)<sup>1</sup>, le *kitsch* est cet artefact qui nie l'authenticité et impose l'empire de la nouveauté. Ce phénomène répond, entre autre, au *principe d'inadéquation* (l'écart entre le but de la scène – l'apparition d'une divinité – et la distorsion de sa visée -) et au *principe de cumulation*<sup>2</sup> (surcharger l'image, notamment dans notre cas par la sursaturation de musique et d'éléments visuels actuels, médiocres). Si aucune oeuvre n'échappe au *kitsch* de son époque, certaines, par leur inclination au plaisir du spectateur à lui montrer superficiellement son temps, s'y inscrivent davantage.

Enfin, si ces *Métamorphoses* ne supportent ni le silence, ni le vide (horror vacui) en inondant les images d'un flot sonore extradiégétique (parfois magnifique avec la *Nuit transfigurée* de Schoenberg, parfois vain et irritant avec des chansons pop oiseuses) et en accusant de nombreuses maladresses dans ses « mises au goût du jour » du poème millénaire, la force du film est de parvenir à rendre la beauté divine dans des décors simples, des non-lieux, des paysages communs, sans trace ni histoire, où l'invisible prend chair.

**Baptiste Bogaert**

1. Wahl Eberhard, Moles Abraham. *Kitsch et objet*. In: *Communications*, 13, 1969. p. 105.

2. *Ibid.* p. 118-119.



# L'ÉTERNELLE RETOUCHE DU MÊME

Lors d'une conversation sous la pluie, un galeriste m'a expliqué comment la durée de vie moyenne d'une image sur l'Internet n'était que de six secondes. La précision de ce chiffre était impressionnante.

D'ailleurs, j'ai toujours pensé que le web, pour survivre, nécessite un renouvellement constant de son contenu. Tout comme la télévision par ailleurs. Contrairement à cela, cependant, le web n'abandonne pas sa progéniture dans le vide, il la maintient et, dans la plupart des cas, la stocke.

On ne pourrait donc pas parler de renouvellement, mais de vieillissement constant. Internet est la terre où nous vieillissons plus vite.

Le contenu est stocké, mais il n'est pas mis en évidence. On peut tout trouver sur le Net, mais uniquement si l'on cherche ! Sinon l'information ne verra jamais la lumière, sauf durant ces fameuses six secondes. Cela donne aux contenus une aura de valeur, même s'ils n'en ont fondamentalement aucune. On peut parler d'un dispositif de « création de valeur ».

Le contenu du Net n'est pas présenté comme une nouveauté, mais comme une découverte. L'expression « Je l'ai trouvé sur Internet » est d'ailleurs entrée dans le langage courant.

C'est une esthétique des ruines mais qui se montre comme un filtre ma-

thématique, minimaliste, futuriste, céleste, une lourde cosmétologie qui prétend être légère et avec laquelle nous organisons notre recherche quotidienne. En nous donnant un *refresh*.

Les contenus du Net qui n'ont pas eu le temps de vivre, lorsqu'ils sont recherchés et trouvés, arrivent exactement à l'heure, selon le principe du *deal*. Par conséquent, la recherche n'est pas vraiment l'intention de découvrir tout court, mais aussi de trier le bon et le mauvais. Certains aspects de la lutte (darwinienne ?) et de la concurrence semblent être typiques de la structure du web.

Cette « trouvabilité » justifie quelque chose qui est évidemment déjà perdu et nous devons nous demander si cet outil qui nous aide à trouver tout n'est pas également l'agent de la disparition de cet ensemble. En fait, le réseau fournira un contenu souvent de seconde main, remédié autant que recodifié.

Ce n'est pas par hasard si le commerce en ligne connaît une expansion qui semble même techniquement illimitée. Ce n'est pas une coïncidence si les sites ou pages de ventes aux enchères sont de plus en plus utilisés. L'expérience recodifiée par le Net de films, photographies, paysages, de l'éducation, des livres, des journaux, de la politique, des concours, l'amitié, l'amour, trouve son *lieu naturel* (à la façon d'Aristote) dans les sites de produits d'occasion. Le vintage.

Objets anciens que nous acquérons comme des nouveautés. Nouveaux objets que nous achetons parmi les anciens, recyclage, échange, arnaque ou bonne affaire...

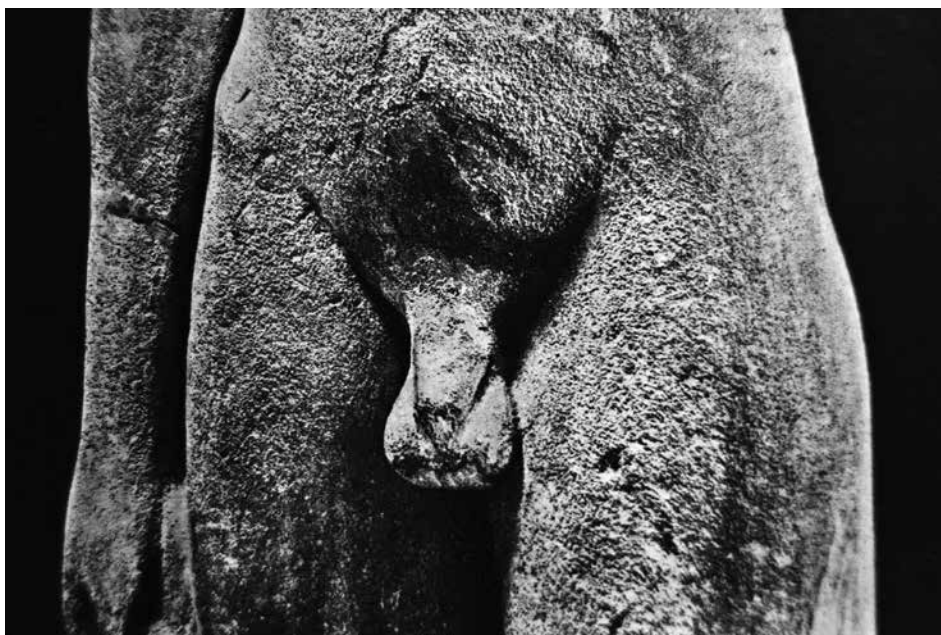
C'est une attitude économique et commerciale, un vocabulaire qui colle déjà à toutes les strates et tous les moments de la journée.

Le désespoir compulsif, dans ce paysage dématérialisé, ne peut qu'engendrer une réalité où le bonheur psychédélique correspond à une nouvelle définition de l'émotion. On arrive à bout de souffle à la fin de cette expérience quotidienne, toujours épuisé ou confus.

Il ne s'agit pas ici de connoter négativement le web, la dimension temporelle et les phénomènes qui constituent la vie moderne. La fascination pour la seconde main, pour les objets insolites, l'égaré bizarre, le « curieux », est un de ces héritages surréalistes qui se sont emparés de l'économie mercantile.

L'origine (comment dire... « noble », peut-être) de cette fascination devient un mythe, autant celui du status-quo que de la subculture.

Sauf que, comme l'a écrit le sociologue Dick Hebdige, à un certain moment, la subculture est passée de l'incorporation des signes qui expriment un simple refus à l'adoption d'un style sans rejet. La subculture « *forms up in*



Le film est devenu un objet restauré, réparé et finalement abandonné

*the space between surveillance and the evasion of surveillance, it translates the fact of being under scrutiny into the pleasure of being watched. It is a hiding in the light.* » (Dick Hebdige, *Hiding in the Light: On Images and Things*, p. 35) Alors aujourd'hui le plaisir d'être observé est découplé de la conscience d'être observé ou de ce qu'implique vraiment une telle surveillance.

Dans le cadre de cette mentalité qui a appris à gérer le temps, on ne s'est jamais demandé s'il est discret ou continu, et, surtout, quelle est son origine : le temps est-il né un jour ? A-t-il un début ?

Cette façon de penser est éminemment pragmatique et elle a permis de découvrir comment gérer le temps, comment le modifier, l'anticiper, le reporter. Dans notre cas spécifique, le réseau web implique une anticipation constante, rendant le temps « vieux ».

Lang et Godard, lors d'une conversation publique en 1967, ont convenu de définir l'art cinématographique comme un art de la jeunesse. Mais c'est un rêve impossible sur le long terme, le

film est devenu un objet restauré, réparé et finalement abandonné. Son temps était un présent éphémère réduit à un événement avec un début et une fin. Le film pourrait être considéré vraiment comme l'art de la destruction des images, un non-retour, une existence consommée, révélée par la fuite, à 24 images/seconde (principalement).

Au lieu de cela, il est devenu l'éternelle retouche du même, accessible et modifiable pour être bien diffusé. Il est l'attraction principale contemporaine, condamné à ne jamais être vraiment vu. Un dialogue de *Holy Motors* de Leos Carax dit que si la beauté du geste est dans l'œil du spectateur, mais que personne ne regarde, alors il n'est plus possible de faire de beaux films.

En Europe on vit une technologie et une mentalité dédiées à la transformation des images de jeunesse en sénilité. Mâles et femelles ont expulsé toute référence à l'au-delà dans chacun de leurs jours de fête.

Mort et naissance sont perdues. Il nous reste la fatigue. Dans la langue napolitaine voilà comment on appelle le travail : *la fatica*.

L'odyssée de la vie humaine est déjà à un stade avancé. Mais, pour autant que nous nous efforcions de prendre du recul, il ne sera jamais possible de cartographier le temps. On pourrait même être au début de cette phase de la pensée, de cette saison.

En outre, essayer de nous connaître mieux nous mène à une contradiction, comme le mot même *Odisseo* : celui qui hait et qui est haï. Par extension, celui qui se déteste.

« Le résultat est qu'aujourd'hui l'homme ne se sent libre que dans ses fonctions primaires : manger, boire, se reproduire, au plus, avoir une maison, des soins du corps, etc., et que, dans ses fonctions humaines il se sente un peu plus qu'un animal. »

La vie se déroule, lourde mais majestueuse comme un fleuve détruisant ses berges et il est suffisant de s'asseoir dans le jardin japonais où les arbres perdent leurs feuilles pendant que l'air se perd entre eux en attendant que l'on célèbre les fêtes.

**Enrico Turci**

# AVEC LES CONTRIBUTIONS DE

## **OLIVIER AUVERLAU ET**

## **YANARA GUAYASAMIN**

Olivier est directeur photo et photographe depuis 1992, passionné par l'image et par les caméras anciennes, qu'il restaure et expérimente.

Yanara est cinéaste, passionnée par l'être humain, sa psychologie, son organisation sociale et culturelle, elle pratique un cinéma alliant l'exploration du langage cinématographique et des recherches plus anthropologiques ou historiques. Aujourd'hui, elle travaille sur un projet transmedia sur le quotidien de la femme dans le continent sud-américain.

Yanara et Olivier ont restauré une ancienne bâtisse dans les montagnes d'Equateur où ils animeront un centre de cinéma documentaire et proposeront des ateliers et des résidences.

<https://vimeo.com/112301004>

## **KITA BAUCHET**

Après des études de photographie et un diplôme de réalisatrice à l'INSAS, Kita Bauchet réalise des courts-métrages de fiction et de documentaires. Après un détour de plus de 10 ans par la télévision, elle revient en 2013 à ses premiers amours et collabore à différents projets cinématographiques, avec Vincent Patar et Stéphane Aubier ou encore Marie-Françoise Plissart. Son projet de documentaire « André Darvelle, une vie contre l'oubli » a reçu en mars 2015 le soutien du centre du cinéma de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

## **BAPTISTE BOGAERT**

J'ai quelques ambitions dans la vie: lire *À la recherche du temps perdu* jusqu'au bout et sans intermittence; assister à une projection d'*Out 1: Noli me tangere*; adapter le film fictif *Prairie Schooner* et vendre son âme à Hollywood; créer une force de non-travail avec des camarades demandeurs d'emploi. Sinon, comme Malone, je considère qu'on est « mieux assis que debout et couché qu'assis »

## **MAXIME COTON**

Né en 1986. Longtemps multi-tâches. Se consacre désormais à la littérature sous différentes formes et divers supports.

## **MANON COUBIA**

Réalisatrice

<http://voacollectif.be/>

## **FRANSI DE VILLAR DILLE**

Cinéaste et journaliste

## **ELSA DONIOL-VALCROZE**

Cinéaste

## **BENJAMIN DURAND**

Cinéaste-enseignant

## **JULIEN ENGLEBERT**

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

## **MARIE FAMULICKI**

Parallèlement à mon activité de réalisatrice et d'assistante à la réalisation, j'invente et anime des ateliers de cinéma documentaire avec l'association Cinésphère, que j'ai co-créée en 2010 avec un groupe d'amies documentaristes ([www.cinesphere-asso.org](http://www.cinesphere-asso.org)). Par-ci, par-là également, je photographie, écris, et participe à des projets de théâtre, d'expositions et d'interventions. Depuis 2009, je donne des cours de pratique cinématographique à l'université de la Sorbonne Nouvelle (Paris).

## **FRÉDÉRIC FICHEFET**

Monteur d'images et de sons souvent, réalisateur parfois, professeur à l'Insas de temps en temps, cuisinier occasionnel. [www.fredericfichet.be](http://www.fredericfichet.be)

## **MATHIAS GOKALP**

Il a suivi des études de lettres modernes à Paris et de réalisation en Belgique (INSAS). Parallèlement à ses activités

de formateur et d'animateur d'ateliers pédagogiques sur le cinéma, il réalise des émissions pour la télévision. Il est l'auteur de documentaires et de plusieurs courts métrages de fiction, dont *Mi-temps* et *Le droit chemin. Rien de personnel* est son premier long métrage.

## **GUILLERMO KOZLOWSKI**

Il m'est bien évident que j'ai toujours été de race inférieure. Je ne puis comprendre la révolte. Ma race ne se souleva jamais que pour piller : tels les loups à la bête qu'ils n'ont pas tuée.

## **JORGE LEON**

étudie le cinéma à l'INSAS, à Bruxelles. Très tôt, son intérêt se porte sur le cinéma documentaire en tant que réalisateur et directeur de la photographie. Sa pratique croise celle de nombreux artistes de la scène (Olga de Soto, Xavier Lukomski, Meg Stuart, Benoît Lachambre, Simone Aughtertylony...) donnant lieu à de multiples collaborations artistiques

## **IAN MENOYOT**

Cinéaste

## **AURÉLIEN PY**

Aurélien Py travaille comme assistant et chef opérateur depuis 2006. Il a travaillé l'an dernier avec Claire Simon sur ses projets à la Femis et au bois de Vincennes. Il est également l'auteur d'Amsterdam global village de Johan van der Keuken, écriture, forme et cinéma direct (*Yellow now*, 2006) et a collaboré avec les revues *Eclipses* et *Images documentaires*.

## **PATRICK TALIERCIO**

Cycliste

## **CHARLES TATUM, JR**

<http://susavieuxmonde.canal-blog.com>

### **RONNIE RAMIREZ**

Réalisateur de nombreux documentaires, opérateur avec de nombreux réalisateurs et enseignant dans des nombreuses structures (INSAS).

Mais aussi animateur de ZIN TV, télévision de participation citoyenne qui accompagne pédagogiquement les citoyens désirant s'initier à l'audiovisuel.  
<http://www.zintv.org/>

### **PAOLA STEVENNE**

est femme de récits. Elle est née en janvier, en plein été, dans un pays long comme un spaghetti, habité par des indiens, des pirates et des poètes... et pas que !

Elle arrive en Belgique en 1977. C'est en Français, qu'elle apprendra à écrire. Après des études de philosophie et de réalisation à l'INSAS, elle devient auteur. La disparition, le témoignage, l'utopie la passionnent ; thématiques qu'elle a choisi d'explorer tout aussi bien en documentaire qu'en fiction.

En 2000, elle réalise "Terres de confusion" (portrait de l'Europe à travers des rencontres avec ceux qui n'ont pas le droit d'y résider), B-boys Fly Girl (documentaire de commande sur les relations hommes/femmes dans le rap),... Depuis 2004 une activité d'auteure radio. Elle a écrit, réalisé: "La princesse de cristal" (publié par les éditions L'Esperluette), "Claude Ponti ou le désordre", "La mort de l'ogre", "La chambre des filles", "V pour variations", "Je suis la baleine", "Carte postale", "François Maspero, un désir acharné d'espérance",...

### **ENRICO TURCI**

Il a étudié quelque chose, il écrit quelques mots, il bosse quelques jours, il vit tous les jours. À son avis l'écriture c'est l'événement plus proche du "pensé" dans un monde où il faut produire quelque chose, tous les jours, avec seulement quelques mots.  
[naturaliaetartificialia.tumblr.com](http://naturaliaetartificialia.tumblr.com)

### **ROGIER VAN ECK (RVE)**

Cinéaste (parfois) et enseignant  
Rêveur  
Flâneur  
Lecteur

### **CÉCILE VERSTRAETEN**

Elle fait des films chaque fois que c'est possible et va projeter ceux des autres pendant un an au cinéma de Buis les Baronnies dans la Drôme.

### **CHRISTOPHE WAGNER**

De nationalité luxembourgeoise, Christophe Wagner est sorti indemne de l'INSAS en 2000. Réalisateur et scénariste, son travail inclut des court métrages, documentaires sur des sujets sociaux et long métrages. Son plus grand fait d'armes : avoir niqué Marvel au box-office luxembourgeois avec son polar local « Angle Mort ». [www.christophewagner.lu](http://www.christophewagner.lu)

Et avec les participations de

### **THIERRY ODEYN**

### **MICHEL KHLEIFI**

### **ERIC PAUWELS**

### **JAVIER PACKER-COMYN**

La ligne réalité de l'Insas

\*  
Claire Simon

\*  
Cinéma et Education Populaire

\*  
Jean Rouch

\*  
Cinéma Social Anglais

\*  
Semaine asymétrique

\*  
Sharunas Bartas

\*  
Thierry Odeyn

Jean Joseph Jacotot (1770 - 1840) est un pédagogue français de l'émancipation intellectuelle.  
A partir de sa biographie, Jacques Rancière a ouvert une réflexion philosophique sur l'éducation dans son livre *Le maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Editions 10/18

19

le plus précieux est de changer le métier en art,  
et la science en méthode d'invention.

Elle dérive de la nature même de l'homme.

Partant de cette définition, *l'homme est une volonté servie par une intelligence*, J. Jacotot dit au travailleur : Tu es un homme comme un autre ; rends-toi compte des procédés que tu emploies dans ta profession ; sache ce que tu fais, et propose-toi de le faire toujours mieux.


Il dit à celui qui veut s'instruire : Tu es un homme comme un autre ; tu as appris jusqu'à présent une foule de choses ; il y en a que tu sais très-bien ; remarque comment tu es venu à les savoir, et emploie les mêmes procédés pour celles que tu veux apprendre encore.

Il dit au professeur : Ton disciple est un homme comme toi ; rien ne l'autorise à subordonner son intelligence à la tienne. Tu ne peux agir utilement pour lui que *par sa volonté* : ne songe donc qu'à l'exciter et à la soutenir ; sois auprès de lui un simple témoin des faits sur lesquels il doit exercer son jugement libre et sa réflexion.

Extrait de la *Biographie de J. Jacotot*, Fondateur de la méthode d'émancipation intellectuelle - Publié par les disciples de l'émancipation intellectuelle, chez E. Dentu, Libraire-éditeur.

**"Quand l'intelligence n'est pas libre, je ne vois pas ce qui le serait"**  
J. Jacotot

Prix : 7 €  
ISSN 2295-1571

Avec le soutien de:  FÉDÉRATION  
WALLONIE-BRUXELLES