

journées cinématographiques dionysiennes

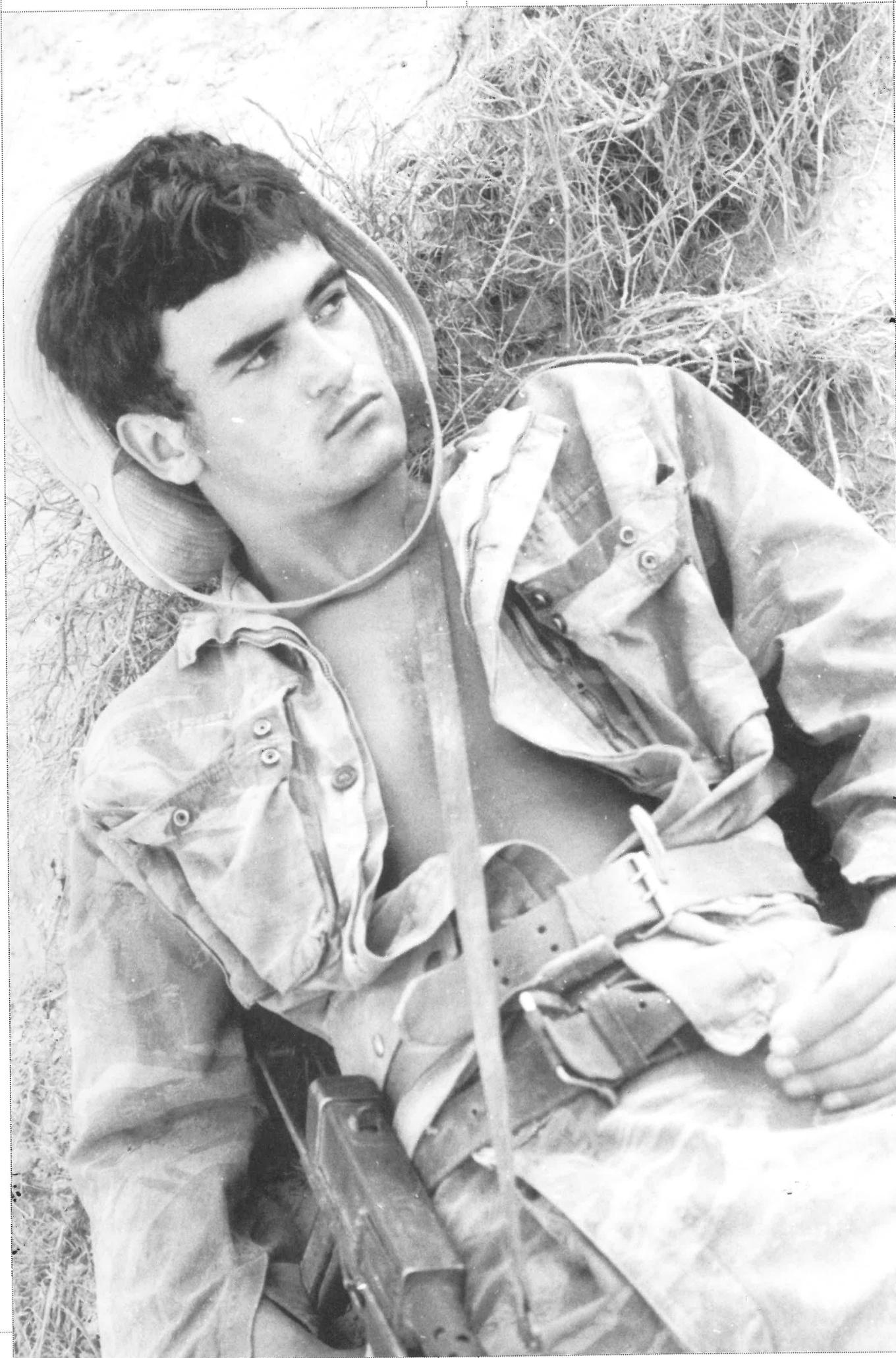
DU 28 FÉVRIER AU 6 MARS 2001 /



EST-CE AINSI QUE LES HOMMES VIVENT

Cinéma l'Écran de Saint-Denis /

renseignements **01 48 20 06 28**
place du Caquet 93200 Saint-Denis
métro Basilique de Saint-Denis (ligne 13)



Avoir 20 ans dans les Aurès de René Vautier

journées cinématographiques dionysiennes

DU 28 FÉVRIER AU 6 MARS 2001 /



EST-CE AINSI QUE LES HOMMES VIVENT



1^{ère} édition : **Un monde à changer**

organisées par l'association Cinéma l'Écran
financées par la Ville de Saint-Denis
et coproduites par le Conseil Général de la Seine-Saint-Denis

avec le soutien du ministère de la Culture et de la DRAC Ile-de-France

avec le concours de la Cinémathèque française
en partenariat avec *Aden* et *Les Inrockuptibles*

Une nouvelle manifestation cinématographique à Saint-Denis prend la relève des **Acteurs à l'Écran** qui se transforme en plusieurs rendez-vous annuels consacrés à la révélation de jeunes comédiens dans le cinéma français : **Les Forums Prix Michel Simon**.

L'équipe actuelle du Cinéma L'Écran ressentait fortement le besoin de créer une manifestation qui corresponde à son engagement pour un certain cinéma tout au long de l'année. **EST-CE AINSI que les hommes vivent ?** se veut être un moment exceptionnel de découvertes, d'émotions, de rencontres autour d'une programmation qui échappe aux obligations de l'actualité cinématographique mais se penche sur des questions agitées dans la société.

Ces journées cinématographiques dionysiennes se feront autour d'œuvres qui portent témoignage, se souviennent, gardent vivante la mémoire du passé, interviennent dans les débats publics.

Chaque édition explorera un thème retenu où films de fictions et documentaires, films d'hier et d'aujourd'hui, sur pellicule et en vidéo, classiques et inédits seront au rendez-vous.

Réalisateurs et intervenants de la société civile débattront au cours de nombreuses soirées-rencontres.

L'équipe du cinéma L'Écran est tout entière engagée dans la réalisation de cette manifestation ; des collaborateurs ponctuels l'ont rejointe pendant quelques mois.

Ces journées cinématographiques s'inscrivent dans le travail d'action culturelle voulu et fortement soutenu par la Ville de Saint-Denis et accompagné par le Conseil Général de la Seine-Saint-Denis. Elles sont également subventionnées par le ministère de la Culture-DRAC Ile-de-France.

ARMAND BADÉYAN
directeur

LES FILMS

À 20 mn par le RER Richard Malbequi (p. 41)
À bientôt j'espère Chris Marker et Mario Marret (p. 33)
Ådalen 31 Bo Widerberg (p. 10)
À ma sœur! Catherine Breillat (p. 35)
Afrique 50 René Vautier (p. 29)
Algérie couleur Alain Bonnamy (p. 20)
Ali au pays des merveilles Djouhra Abouda et Alain Bonnamy (p. 20)
Amants de Sarajevo (Les) Marcel Hanoun (p. 11)
Ananas Amos Gitai (p. 24)
Au loin s'en vont les nuages Aki Kaurismäki (p. 39)
Aubervilliers Elie Lotar (p. 25)
Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung (L') Marcel Hanoun (p. 16)
Avec le sang des autres Bruno Muel (p. 33)
Avoir 20 ans dans les Aurès René Vautier (p. 29)
Body Snatchers Abel Ferrara (p. 37)
Bombe (La) Peter Watkins (p. 11)
Bouge pas, meurs et ressuscite Vitali Kanevski (p. 24)
Brigands, chapitre 7 Otar Iosseliani (p. 21)
Bruit d'amour et de guerre Marcel Hanoun (p. 16)
Camisards (Les) René Allio (p. 14)
Ceddo Ousmane Sembene (p. 14)
Chemin d'humanité Marcel Hanoun (p. 17)
Classe de lutte Groupe Medvedkine (p. 33)
Coureur (Le) Amir Naderi (p. 31)
Démons à ma porte (Les) Jiang Wen (p. 40)
Enfants du ciel (Les) de Majid Majidi (p. 39)
Enfants des courants d'air Édouard Luntz (p. 25)
Essai de reconstitution des 46 jours qui précédèrent la mort de Françoise Guignou Christian Boltanski (p. 21)
Fin Artavazd Pelechian (p. 40)
Général de Bollardière André Gazut (p. 13)
Ginger et Fred Federico Fellini (p. 26)
Goula (La) Roger Guillot (p. 41)
Grève (La) Sergei Mikhaïlovitch Eisenstein (p. 36)
Guernica Alain Resnais (p. 11)

Harlan County, USA Barbara Kopple (p. 38)
Ile aux fleurs (L') Jorge Furtado (p. 24)
J'accuse! Abel Gance (p. 12)
Les statues meurent aussi Alain Resnais (p. 30)
Martha Rainer Werner Fassbinder (p. 18)
Minamata, les victimes et leur monde Noriaki Tsuchimoto (p. 36)
Native Land Leo Hurwitz et Paul Strand (p. 38)
Nuit et Brouillard Alain Resnais et Chris Marker (p. 16)
Odette Robert Jean Eustache (p. 21)
Palestiniens (Les) Johan van der Keuken (p. 16)
Palombella rossa Nanni Moretti (p. 26)
Paragraphe 175 Rob Epstein et Jeffrey Friedman (p. 18)
Promesse (La) Luc et Jean-Pierre Dardenne (p. 31)
Remords (Le) René Vautier (p. 29)
René Vautier, l'homme de paix Ahcène Osmani (p. 29)
Revers Daisy Lamothe (p. 41)
Rideau de fusuma (Le) Tatsumi Kumashiro (p. 35)
Rome, ville ouverte Roberto Rossellini (p. 12)
Seule Érick Zonca (p. 41)
Sicilia! Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (p. 36)
Soulèvement de la jeunesse (Le) Maurice Lemaître (p. 33)
Sphinx (Le) Thierry Knauff (p. 41)
Starship Troopers Paul Verhoeven (p. 37)
Sud Chantal Akerman (p. 17)
Tout doit disparaître Jean-Marc Moutout (p. 10)
Tout va bien Jean-Luc Godard (p. 33)
Vent (Le) Marcell Ivanyi (p. 41)
Vie Artavazd Pelechian (p. 40)
Vieille Dame indigne (La) René Allio (p. 17)
Visages de femmes Désiré Ecaré (p. 30)
Voyageur noir (Le) Pepe Danquart (p. 41)
Zone (La) Georges Lacombe (p. 25)

Tous les films étrangers sont présentés en version originale sous-titrée en français (VOSTF).
Ådalen 31 et *Paragraphe 175* bénéficient d'un sous-titrage électronique réalisé par la société Dune MK.

LES RENCONTRES

De la torture pendant la guerre d'Algérie

Mercredi 28 février 20h30 entrée libre

Général de Bollardière

de André Gazut

suivi d'un débat avec André Gazut, Charles Silvestre, journaliste, coordinateur de l'Appel des douze, Madeleine Rebérioux, historienne, présidente d'honneur de la Ligue des droits de l'homme

L'insoutenable regard de la caméra :

Marcel Hanoun

Jeudi 1^{er} mars 20h30

Nuit et Brouillard de Alain Resnais et Chris Marker

L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung de Marcel Hanoun

suivi d'une rencontre avec le réalisateur

Tous les autres s'appellent Ali

Vendredi 2 mars 21 h

Algérie couleur de Alain Bonnamy

Ali au pays des merveilles

de Djouhra Abouda et Alain Bonnamy

présentés par Bernard Benoliel, responsable de la Diffusion culturelle et d'éditions à la Cinémathèque française, critique

Caméra citoyenne : René Vautier et le colonialisme

Samedi 3 mars 18h15

René Vautier, l'homme de paix

de Ahcène Osmani

20h30

Avoir 20 ans dans les Aurès de René Vautier

précédé de **Afrique 50**

et **Le Remords** de René Vautier

suivi d'une rencontre avec le réalisateur

Classe de lutte : le groupe Medvedkine

Dimanche 4 mars 16h30

À bientôt j'espère de Chris Marker et Mario Marret

Classe de lutte du Groupe Medvedkine

18h15

Avec le sang des autres de Bruno Muel

suivi d'une rencontre avec le réalisateur

Catherine Breillat :

le romantisme de la pornographie

Dimanche 4 mars 18h30

Le Rideau de fusuma de Tatsumi Kumashiro

présenté par Catherine Breillat

20h30

À ma sœur ! de Catherine Breillat

suivi d'une rencontre avec la réalisatrice

Apocalypse Wow

Lundi 5 mars 18h30

Body Snatchers de Abel Ferrara

20h30

Starship Troopers de Paul Verhoeven

présentés par Nicole Brenez, enseignante à Paris 1, chargée de la programmation de cinéma expérimental à la Cinémathèque française

L'Amérique s'insurge : le cinéma militant américain

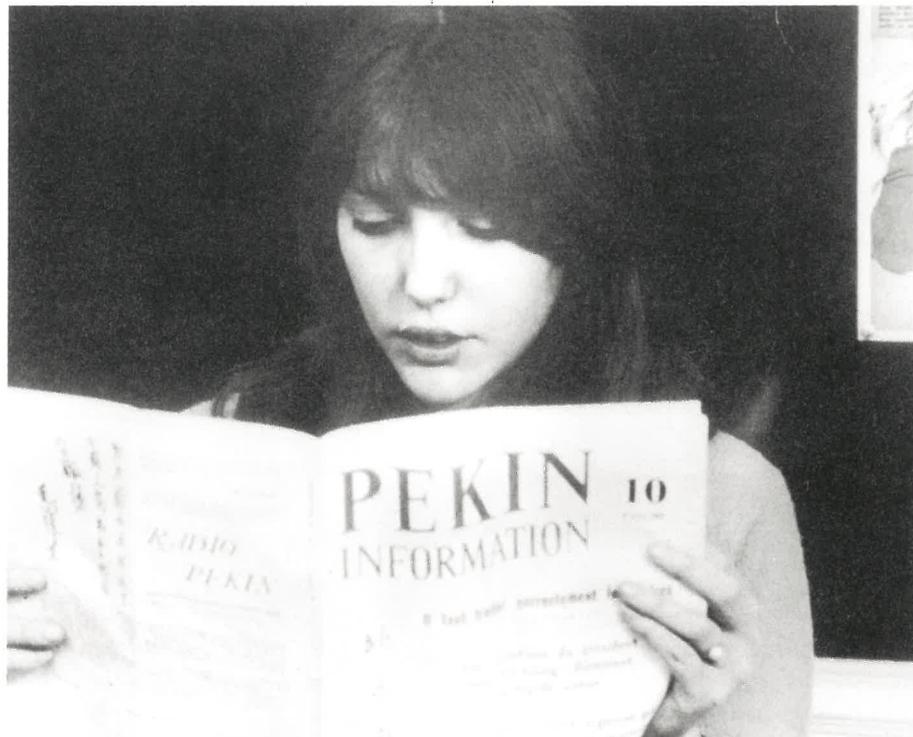
Mardi 6 mars 18h30

Native Land de Leo Hurwitz et Paul Strand

20h30

Harlan County, USA de Barbara Kopple

présentés par Michael Bingham, professeur de civilisation américaine



À quoi ça sert le cinéma ?

Qu'il faille changer le monde, c'est une évidence qui s'impose. D'ailleurs, qu'on le veuille ou non, il change et changera. Le tout est de savoir si c'est pour devenir meilleur ou pire. On a souvent cru, dans la courte histoire du siècle qui vient de s'écouler, et qui fut, entre autres, le siècle du cinéma, que ce dernier pouvait contribuer à faire triompher la première hypothèse. Cela remonte à la Révolution de 1917, quand il s'agissait dans les esprits d'ouvrir la voie à un monde tout neuf, comme l'humanité n'en avait jamais connu. Une mobilisation générale fut décrétée pour cette cause, et le cinéma, qui en était alors dans sa vingtième année, ne pouvait y échapper. La fameuse formule de Lénine sur « *le plus important de tous les arts* » n'a, à vrai dire pas d'autre sens que celui-là, très utilitaire. Le cinéma devait être l'un des plus efficaces soldats de la Révolution. Et si les cinéastes soviétiques, d'Eisenstein à Boris Barnet et Dziga Vertov, que les affrontements avec la censure d'État devaient rendre plus rusés que le commun des artistes, s'emparèrent de ce slogan pour le transformer en un manifeste esthétique, il restait clair que tel n'était pas son objet : langage neuf, qui pouvait être compris de tous, sans souci de la barrière des langues, le cinéma muet était le mieux à même d'apporter au peuple la bonne parole. Or, à cause justement de cette

ambiguïté de sens sur laquelle surent jouer les cinéastes, l'histoire allait prendre un cours beaucoup plus intéressant que le développement d'un simple et percutant outil de propagande. La conquérante jeunesse du cinéma allait changer la donne et l'usage que firent les créateurs de la formule de Lénine donner naissance à des chefs-d'œuvre qui gardent toute leur force trois quarts de siècle après leur apparition. Ces gens-là avaient en tout cas révolutionné le cinéma. Ce qui n'était déjà pas si mal.

Avec les Kinoks

Jean Rouch rappelle avec jubilation, dans la préface au *Dziga Vertov* de Georges Sadoul (Éditions Champ libre, 1971), quelques phrases du *Manifeste des Kinoks* écrit par Vertov en 1923, exaltant la place de la caméra dans le monde à venir : « *Je suis, est-il dit, le ciné-œil, je suis l'œil mécanique, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. Désormais, je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement, je m'approche des choses, je m'en éloigne, je me glisse sous elles, j'entre en elles ; je me déplace vers le mufler du cheval de course, je traverse les foules à toute vitesse, je précède les soldats à l'assaut, je*

décolle avec les avions, je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps que les corps qui tombent et se relèvent. » À quoi, Jean Rouch ajoute : « Dans ce manifeste (...) où la "main à caméra" vaut les "mains à plume" et les "mains à charrue", tout le cinéma de demain (pas celui d'aujourd'hui, puisque nous ne savons pas encore faire les films que Vertov imaginait) est déjà inscrit. » On ne saurait, en effet, mieux que le cinéaste soviétique en ces quelques mots, décrire les pouvoirs de cet art conquérant. Son extraordinaire richesse d'expression pour dire le monde à venir.

Aussi bien, si l'on rappelle ici, peut-être trop longuement pour le lecteur qui se demande où l'or veut en venir, cette histoire, c'est parce qu'elle illustre on ne peut mieux l'inévitable tension qui marqua les rapports entre le cinéma, art aspirant à l'autonomie en même temps que moyen d'expression destiné dès ses origines aux plus vastes publics et ceux qui, voulant changer le monde ne peuvent être que tentés d'utiliser ce moyen d'expression, serait-ce avec les plus respectables intentions. Et serait-ce aussi avec l'enthousiaste appui des cinéastes, partageant leur désir de lutte. Car il ne s'agit pas simplement ici, on



?

EST-CE AINSI

8

C'est bien là que, d'entrée, le bât allait blesser. Pour Dziga Vertov et les autres cinéastes soviétiques, il s'agissait d'inventer, le texte cité le dit assez, un nouveau langage qui dirait ce monde nouveau. Ce que le pouvoir en place attendait des cinéastes se dessina assez vite, après quelques années d'expectative de part et d'autre : c'était que ces cinéastes illustrent sa parole politique. Non pas qu'ils inventent des formes ou un langage, mais qu'ils habillent d'images percutantes son langage à lui. Et Vertov, comme les autres, allait se heurter à la censure. Films interdits, mutilés, mais films qui existaient quand même, tirant parti des moindres failles du système, nées de ses contradictions entre les buts proclamés de libération de l'homme et la soumission pratique à la hiérarchie, une longue lutte commençait. Elle allait durer aussi longtemps que le régime lui-même, comme le montre le livre *Lignes d'ombre*, dirigé par Bernard Eisenschitz (éditions Mazzotta, 2000), indispensable non seulement à qui veut mieux connaître le cinéma soviétique, un des plus importants du monde, on l'oublierait trop vite, mais aussi à quiconque est curieux des rapports entre cinéma et politique.

l'aura compris, du cinéma comme outil de propagande, forme après tout qui a droit à l'existence dès lors qu'elle s'avoue comme telle et qui fit ses preuves notamment pendant la Seconde Guerre mondiale, mais du cinéma, objet complexe qui vise un autre but que l'utilisation du moment.

Gens ordinaires à Rome

Pour prendre un exemple : *Rome, ville ouverte* (1945), de Rossellini, bouleversa l'Italie et le monde par sa peinture de la résistance et « fit plus, comme le rappelait plaisamment son auteur, cité par Georges Sadoul dans son *Dictionnaire des films* (Seuil), que tous les discours de notre ministre des Affaires étrangères pour que l'Italie retrouve sa place dans le concert des nations ». L'efficacité, là, fut immédiate, et la contribution au changement dans le monde évidente. Mais il est clair que ce n'est pas pour cela que ce film tient une telle place dans l'histoire et qu'on le voit toujours avec le même intérêt : c'est parce que, en même temps qu'il faisait entrer les "gens ordinaires" et le quotidien d'une guerre dont ils sortaient à peine dans un récit,

il révolutionnait les formes cinématographiques : faiblesse des moyens, tournages hâtifs dans les rues, décors naturels, Rossellini retourna tout à l'avantage de son film. Le néoréalisme était né.

Cette relation complexe du cinéma au monde comme il va, Jean-Luc Godard la dit très bien, dans *Histoire(s) du cinéma* (Gallimard, tome 3, page 78) : « *Qu'est-ce qui fait / qu'en quarante / quarante cinq / il n'y a pas eu de cinéma de résistance / non pas qu'il n'y a pas eu de films de résistance / à droite, à gauche / ici et là / mais le seul film / au sens de cinéma / qui a résisté à l'occupation du cinéma / par l'Amérique / à une certaine manière uniforme / de faire le cinéma / ce fut un film italien / ce n'est pas par hasard / l'Italie a été le pays qui s'est le moins battu / qui a beaucoup souffert / mais qui a trahi deux fois / et qui a donc souffert / de ne plus avoir d'identité / et s'il l'a retrouvée / avec Rome ville ouverte / c'est que le film était fait par des gens sans uniforme / c'est la seule fois* »

On entend bien ce que veut dire Godard avec ses "gens sans uniforme" : que Rossellini, ses scénaristes Amidei et Fellini, les comédiens qui se lancèrent avec enthousiasme dans cette entreprise inédite d'un tournage au plus près des événements rapportés et insérés dans une fiction tournée comme un documentaire n'avaient pas à coup sûr pour projet de départ de "changer le monde". Pourtant, ils le changèrent, à leur mesure. Plus encore : ils changèrent la manière de le voir, et celle de faire du cinéma. Ce qui au bout du compte est l'essentiel.

La Chinoise et Muriel

Car, malgré ce qu'on put croire – ou s'efforcer de croire – à l'époque des grandes luttes tiers-mondistes et de Mai 68, *L'Heure des brasiers* (1967) de Fernando Solanas ne contribua pas davantage à la libération de l'Amérique latine que *Camarades* (1970) de Marin Karmitz à celle de la classe ouvrière française. À vrai dire, ce n'est pas là ce qu'on doit attendre du cinéma, même s'il y prétend. Et s'il peut contribuer à changer quelque chose en ce monde, c'est par d'autres voies, moins directes, qu'il y parviendra : en aidant le spectateur à mieux lire la réalité qui l'entoure. Voire à anticiper sur ces lectures. Le film qui aujourd'hui dit le mieux l'air qu'on respirait dans la France d'avant Mai 68, n'est pas un des films militants qui allaient être bientôt tournés, c'est *La Chinoise* de Jean-Luc Godard, tentative d'exploration du monde étudiant où la vapeur commençait à monter sous le couvercle des rigidités mandarinales et dans le même temps, recherche des formes cinématographiques les mieux à même d'être à la hau-

teur de ce bouillonnement. En ces temps où la presse, attachée à la superficialité de l'événement, décrétait que « *la France s'ennuyait* », ce film, fait pour heurter les habitudes de lecture aussi bien que la paresse de réflexion, fut très vite, la tourmente passée, vu comme prémonitoire : « *Si je n'aime pas tellement Foucault*, déclarait Godard aux *Cahiers du cinéma* (numéro 94, octobre 1967), *c'est parce qu'il nous dit : "À telle époque, les gens pensaient ceci ou cela et puis, à partir de telle date, on a pensé que..."* *Moi, je veux bien, mais est-ce qu'on peut en être aussi sûr ? C'est justement pour ça que nous faisons des films : pour que les Foucault futurs ne puissent affirmer de telles choses avec autant de présomption.* »

Autre façon, frappante, de dire que les vrais films sont "en avance sur leur temps", tout autant par le coup de projecteur qu'ils projettent sur la société que par les voies nouvelles qu'ils ouvrent aux formes cinématographiques. Ainsi, quatre ans auparavant, à propos de *Muriel* d'Alain Resnais, film hanté par une figure absente, celle d'une jeune Algérienne naguère torturée, son scénariste Jean Cayrol, dans le numéro 31 de la revue *L'Arc*, indiquait que ses premières conversations avec Resnais sur un sujet tournant autour de l'idée de mémoire remontaient à 1959. Il poursuit : « *L'Algérie s'est greffée naturellement là-dessus. J'avais été très frappé par la gêne des garçons qui revenaient de l'armée : ils étouffaient littéralement, comme si l'expérience qu'ils avaient vécue là-bas était incommunicable. C'était un secret trop lourd pour eux. Je voulais montrer cela aussi.* ». S'avise-t-on que c'est aujourd'hui seulement, en 2001, que cet "étouffement" fait enfin l'objet d'un grand débat ? Le film, à sa sortie, non seulement n'avait pas contribué à changer le monde et les mentalités, mais, jugé trop "intellectuel" il avait été victime de l'incompréhension de la plupart des spectateurs. Si le cinéma doit "servir" à quelque chose, c'est bien à cela : éclairer ce qui est à venir. Qu'on prenne cela, si l'on veut, comme une grille de lecture pour les films extrêmement divers présentés en ces quelques jours.

ÉMILE BRETON

SOIRÉE INAUGURALE



MARDI 27 FÉVRIER (SOIRÉE EXCLUSIVEMENT SUR INVITATION)

20h30

Écran 1

Tout doit disparaître

de Jean-Marc Moutout

France/1996/couleur/14 mn

Avec Roman Lagarde, Émile Abossolo Mbo

À Paris, des hommes attendent un éventuel emploi journalier de déménageurs dans une agence d'intérim.

Ådalen 31

de Bo Widerberg

Suède/1968/couleur/1 h 40/VOSTF

Prix spécial du jury, Festival de Cannes, 1969

Avec Peter Schildt, Kestin Tidelius, Roland Hedlund, Marie de Geer

Bo Widerberg, se référant à un événement historiquement vrai, évoque la grève dramatique qui éclata en 1931 dans une province du nord de la Suède.

Il y a, au premier plan, la famille – de l'ouvrier Harald Andersson dont le fils aîné Kjell est un jeune homme qui aime la fille du directeur d'usine. Cela c'est le quotidien que Widerberg décrit sans schématisme et avec un tact, une vérité psychologique, un sens de l'intimisme très rares. En contraste, mais indiqué avec une égale nuance, il y a

l'autre "camp", celui de la bourgeoisie où l'on dispose des fleurs sur la table pour d'exquis dîners alors que les ouvriers manquent de pain, où l'on accorde le piano tandis que débutent les manifestations.

Film politique (dédié aux manifestants assassinés), *Ådalen 31* traite sans ouvriérisme ni misérabilisme et aussi sans équivoque ni manichéisme des rapports de classes, des luttes de prolétariat. Mêlant la force (dans le sujet, l'action) à la tendresse (dans les sentiments, la stylisation où la couleur d'une tonalité bleu-gris et impressionniste a une part importante), Widerberg fait un constat qui est également une protestation humaniste.

Yvonne Baby, *Le Monde*, 13 mai 1969

Violence contre non-violence, débordement d'un syndicalisme paperassier par une base qui ne croit plus aux attermoissements et aux discussions logorrhéiques, critique ouverte contre un régime qui a dû son accession à la tragédie d'Ådalen mais s'est depuis lors embourgeoisé, Widerberg ne néglige pas la polémique.

Jean-Loup Passek



EST-CE AINSI

10

18h30

écran 2

Guernica

de Alain Resnais

France/1950/noir et blanc/13 mn

Commentaire : Paul Eluard, dit par Maria Casarès et Jacques Pruvost

« *Guernica!*... C'est une petite ville de Biscaye, capitale traditionnelle du Pays basque (...) Le 26 avril 1937, jour de marché, dans les premières heures de l'après-midi des avions allemands au service de Franco bombardèrent Guernica durant trois heures et demie par escadrilles se relayant tour à tour. La ville fut entièrement incendiée et rasée. Il y eut deux mille morts, tous civils. Ce bombardement avait pour but d'expérimenter les effets combinés des bombes explosives et des bombes incendiaires sur une population civile ».

Paul Eluard, extrait du commentaire de *Guernica*



Les Amants de Sarajevo

Loin près de la mort, loin près de l'amour

de Marcel Hanoun

France/1993/couleur/Beta SP/23 mn

Avec Estelle Rosenfeld, Jeff Heinhorn

À l'écoute des nouvelles, un matin de mai 1993, je reçois le choc de la mort de deux jeunes amants bosniaques tués sur un pont dans une tentative de sortir de Sarajevo, et dont les corps pourrissent de longs jours et de longues nuits. (...)

De ce qui est un fait divers bien réel, je fais une métaphore : les deux amants parlent face à la caméra, face au spectateur. (...)

Que ne m'a-t-on reproché de donner à voir autre chose que du "reportage" et du "réel" sur Sarajevo ? Ce à quoi il m'est arrivé de répondre : « *fallait-il que je sois avec ma caméra sur le pont de Sarajevo lorsque Admira et*

Bosko se sont fait tuer ? » Il n'est pas d'usage ni de convenance qu'une caméra se retourne et regarde "insoutenablement" celui qui, inoccupé à voir des images, serait ainsi surpris dans l'exercice d'un regard qui serait absent ou ne serait qu'émotionnel. Pourquoi la caméra, outil didactique, éthique et politique s'il en est, n'aurait-elle pas à sortir de l'événement pour le contourner, le surprendre et nous surprendre, le découvrir, le comprendre, en tirer une leçon de sagesse ?

Marcel Hanoun, *Le Monde diplomatique*, n° 482, mai 1994

La Bombe (The War Game)

de Peter Watkins

Grande Bretagne/1966/noir et blanc/1 h 05/VOSTF

Avec les habitants du comté de Kent et de Douves

1966. Les Chinois envahissent le Vietnam. Pour prévenir l'intervention des États-Unis, les Russes occupent Berlin-Ouest. L'OTAN reçoit l'autorisation d'employer l'arme nucléaire contre l'agresseur. Une bombe nucléaire tombe dans le comté de Kent où se situe une base importante de missiles intercontinentaux.

La Bombe constitue aujourd'hui encore l'un des plus convaincants et des plus vigoureux plaidoyers contre la guerre nucléaire. À l'origine, le projet résulte d'une commande officielle de la chaîne britannique de télévision, la BBC. Devant l'horreur dégagée par la vision du film et l'impact percutant de ses images, la télévision refusa catégoriquement de le programmer, arguant que sa diffusion pourrait provoquer dans le pays une panique comparable à celle survenue en 1938 aux USA à la suite de l'émission de radio d'Orson Welles adaptant *La Guerre des Mondes* de H.G. Wells. La diffusion de l'œuvre fut donc uniquement autorisée au cinéma. En analysant froidement les conséquences d'un conflit nucléaire – quel qu'il soit – sur la population, en lui donnant cet aspect de document pris sur le vif grâce à des acteurs bénévoles et des scènes improvisées, le cinéaste répond à une inquiétude collective et montre comment le peuple le plus civilisé de la terre peut en quelques heures régresser jusqu'à la plus atroce barbarie.



MERCREDI 28 FÉVRIER



18h15

Écran 1

Rome, ville ouverte (Roma città aperta)

de Roberto Rossellini

Italie/1945/noir et blanc/1 h 37/vostfr

Avec Anna Magnani, Marcello Pagliero, Aldo Fabrizi,

Harry Feist, Francesco Grandjacquet

Voici un film qui recule les limites de l'émotion ordinaire, qui invente un langage nouveau fait de démesure et de patience, attentif à ce qui constitue les fondements même de la nature humaine. C'est sans doute le plus simple et le plus direct des chefs-d'œuvre de Roberto Rossellini, un des films phares dans la mise en place définitive de l'une des révolutions les plus importantes du siècle, le néoréalisme. Comment Rossellini en arrive, en 1945, à inventer une esthétique comme celle de *Rome, ville ouverte* demeure pourtant une énigme. Dix ans de ternes documentaires et de plaidoyers gentiment fascistes et c'est soudain l'éblouissement de ce film résistant, lyrique, insituable. Tout se passe comme si le cinéaste avait répondu à une pulsion irrésistible, livrant d'un seul bloc un film tout fait, une bible d'images torrentielles et impeccables. Il n'y a en effet ici pas l'ombre d'une approximation, d'une rature, d'une hésitation. Le film se lit comme une prophétie, un hymne à la liberté et à l'humanité.

Est-il utile de rappeler qu'il s'agit bien ici de résistance à la barbarie ? Un intellectuel, un prêtre, quelques enfants aussi, quelques enfants surtout, bataillent à mort contre la Gestapo et l'idéologie totalitaire. Ici, entre réalisme sec et fiction fébrile, toute distance s'efface, plongeant le spectateur dans une véritable bande d'actualité où les acteurs cessent d'exister pour devenir de vrais êtres de chair et de sang. Le documentaire le plus lyrique se mêle inextricablement au mélodrame le plus sec. Du coup, Rossellini peut transgresser les interdits les plus radicaux, filmant la torture du militant communiste sans craindre de montrer la douleur et le supplice qui mène à la mort. Il s'agit pour lui de sanctifier la révolte. Le cinéma, heureusement, ne s'en remettra jamais.

Louis Skorecki, *Libération*, 23 janvier 1998

20 h 15

écran 2

J'accuse !

de Abel Gance

France/1937/noir et blanc/2 h 20

Avec Victor Francen, Line Noro, Jean Max,

René Devillers, André Nox, Marcel Delaître

Diaz, seul rescapé d'une patrouille en 1918, a juré d'en pêcher que survienne une nouvelle guerre. Il invente le verre indestructible mais il sombre dans la folie et son invention lui est volée. Vingt ans plus tard, il retrouve la raison pour apprendre la mobilisation générale.

Ce qui frappe dès l'abord dans cette œuvre étrange, hallucinante, incongrue, c'est la virulence du propos. Gance, cette fois-ci, ne transige plus mais frappe avec toute la puissance dont l'arme cinématographique est capable. Pour atteindre à ce résultat, rejetant toute conception réaliste, il n'a pas hésité à dépasser hardiment les limites du possible pour imposer au spectateur la plus obsédante vision que le cinéma puisse lui offrir. C'est dans l'hallucinant réveil des morts qu'éclatent les dons de visionnaire les plus stupéfiants de l'auteur, profondément inspiré par son sujet et exploitant avec conviction le pouvoir émotif de chaque chose.

Roger Icart, *Abel Gance*, Éditions l'Âge d'homme, 198
« J'accuse ! sera un réquisitoire. J'accuse la guerre d'hier d'avoir préparé l'Europe d'aujourd'hui et l'Europe d'aujourd'hui de préparer la guerre de demain, qui serait l'anéantissement total de l'Europe... J'aime mon pays et j'estime qu'on n'a pas le droit d'assister en témoin muet à la méthodique organisation des massacres de demain. (...) Comme le livre, le cinéma a sa mission à remplir et mon film n'aura pas été inutile si comme je l'espère, il incite le spectateur à faire un retour sur lui-même. »

Abel Gance, *Cinéma*, 17 juin 1937



EST-CE AINSI

12

MERCREDI 28 FÉVRIER

De la torture pendant la guerre d'Algérie

20h30

Écran 1 entrée libre

projection suivie

d'un débat avec

André Gazut,

Charles Silvestre*,

Madeleine Rebérioux**

* journaliste, coordinateur de l'Appel des douze

** historienne, présidente d'honneur de la Ligue des droits de l'homme

Général de Bollardière

de André Gazut

Suisse/1974/couleur/Beta SP/1 h 20

Dans les années 70, la télévision suisse romande diffusait mensuellement « *Destins* ». Une personnalité était invitée sur le plateau à faire face aux événements de sa vie publique puis à faire face à ses nouvelles activités.

1^{ère} partie : *Hier*, consacrée à la vie publique s'articulait sur des interviews de l'intéressé, des témoignages de personnes fréquentées ou rencontrées sur fond d'archives. Une grande importance était donnée à la recherche d'archives évocatrices afin de bien cerner le contexte historique.

2^e partie : *Aujourd'hui*. Un reportage bref sur les nouvelles activités de la personnalité présentée.

3^e partie : *Tentative de réflexion pour aller plus loin avec la personne*.

Travaillant dès 1970 comme réalisateur pour le magazine d'information « *Temps Présent* », j'ai profité de l'existence de « *Destins* » pour réaliser le portrait du Général de Bollardière. C'était la possibilité de me pencher sur la guerre d'Algérie à travers un des rares officiers supérieurs qui ait dit non à l'usage de la torture et le seul à l'avoir exprimé publiquement.

André Gazut, 20 décembre 2000

Pourquoi ce document, diffusé en Suisse et dans plusieurs pays, n'a-t-il pas, depuis vingt-cinq ans, trouvé preneur, ici dans le pays qui fut le théâtre des événements ?

Le cas du film d'André Gazut est en effet exemplaire. Non qu'il s'agisse du premier document critique, puisque René Vautier, pour ne citer que lui, a déjà, en pleine guerre, dit ce que fut alors avoir vingt ans dans les Aurès. Mais *Jacques de Bollardière et la torture* met d'autant plus les censeurs au pied du mur qu'il constitue à froid, avec le recul sur les événements, une formidable confrontation entre les protagonistes de premier plan,



tous ceux qui, comme on dit, eurent à prendre leurs responsabilités. Il est de salubrité publique de voir et d'entendre sur la torture pendant la guerre d'Algérie, deux généraux de la même promotion : celui qui la condamna (Bollardière) et celui qui la commanda (Massu) ; deux hommes d'État : celui qui en fut le héraut cynique (Robert Lacoste) et celui dont la dignité resta inébranlable (Paul Teitgen).

Malheureusement, on le sait, ce sont les partisans du pire, de la fameuse et criminelle raison d'État, qui l'emportèrent – leçon à ne jamais oublier – mais le rappel de la morale du refus sonne comme une exemplaire indication. Voici donc encore une vertu, s'il le fallait encore, dont on peut créditer l'appel à condamner la torture lancé dans ce journal par douze grands témoins.

Charles Silvestre, *L'Humanité*, 21 novembre 2000

JEUDI 1^{ER} MARS



18 h

Écran 1

Ceddo

de Ousmane Sembene

Sénégal/1977/couleur/2 h 00/vostf

Avec Mamadou Ndiaye Diagne, Tabara Ndiaye, Ousmane Camara, Mamadou Dioum, Mustapha Yade

Partir de la parole – et non de la musique –, c'est ce qui caractérisait déjà les premiers films d'Ousmane Sembene. Il en va de même pour le dernier – et le plus beau – film de Sembene, tourné en 1977 et intitulé *Ceddo*.

Le film raconte l'islamisation forcée d'un village situé dans ce qui devait devenir le Sénégal, au XVII^e siècle. Conversion du roi Demba War et de sa cour, puis des villageois (ce sont eux, les *ceddo*, les "gens du refus") pourtant persuadés, comme le dit à plusieurs reprises leur porte-parole, qu'« aucune foi ne vaut une vie d'homme ». Parallèlement à ce premier récit qui a pour centre la place du village, Sembene en poursuit un autre dont le lieu est un no man's land, quelque part dans la brousse. La princesse Dior Hocine, fille du roi, a été enlevée par un *ceddo* qui entend protester ainsi contre l'islamisation de la cour et qui tue impitoyablement tous ceux qui tentent de la délivrer.

Dans *Ceddo*, on perd donc sa liberté (le village), sa vie (le roi), ses œillères (la princesse). Mais il y a plus grave. Récit d'un putsch, avec intrusion du religieux dans le politique (comme, disons, *Moïse et Aaron*), passage d'un type de pouvoir à un autre (comme dans *La Prise du pouvoir par Louis XIV*), *Ceddo* est aussi l'histoire d'un droit qui se perd : le droit de parler. Un droit mais aussi un devoir, un devoir mais aussi un plaisir, un jeu. Si l'imam gagne, ce n'est pas parce qu'il est militairement le plus fort, c'est parce qu'il introduit un élément au contact duquel les structures du pouvoir africain traditionnel vont imploser. Et cet élément, c'est un livre, un livre qu'on récite : le Coran. Entre le début et la fin de l'histoire que raconte *Ceddo*, c'est le statut de la parole qui a changé.

Serge Daney, *La Rampe*, Éditions Gallimard, 1983

20 h 45

Écran 1

Les Camisards

de René Allio

France/1971/couleur/1h40

Avec Jacques Debary, Gérard Desarthe, Dominique Labourier, Rufus, Philippe Clévenot

La révolte des camisards, paysans et artisans des Cévennes, opprimés dans leur foi et leur culture, et victimes de sanglantes répressions à la suite de la révocation de l'Édit de Nantes, pouvait inspirer un film d'action romantique et romanesque, plein d'héroïsme et de folles équipées. René Allio n'a négligé ni l'héroïsme, ni la folie, mais aux éclats du pur spectacle il a préféré la rumeur des sentiments profonds. Cette petite bande de maquisards, de guérilleros de Dieu, qui en 1702 (au début du soulèvement) harcèlent dans les fourrés et dans les bois cévenols les dragons du capitaine Poulce sont les éternels combattants du droit et de la liberté. Même si la foi qui les anime revêt chez certains de leurs "prophètes" la forme d'un mysticisme délirant, cette foi dépasse la simple conviction religieuse et se confond à nos yeux avec la certitude et le courage de tous ceux qui, au cours de l'histoire, ont pris les armes pour défendre leur honneur et leur dignité.

Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 19 février 1972

« Si le sujet m'est venu de mon enfance dans les Cévennes, de l'envie de filmer en extérieurs et de la lecture des journaux des camisards, la façon de montrer la révolte populaire des protestants cévenols après la révocation de l'Édit de Nantes se ressent de mes quinze années de travail théâtral pendant lesquelles, pour des spectacles de Planchon ou d'autres, j'ai été conduit à faire l'inventaire des formes et des contenus de la peinture réaliste contemporaine des classiques. Ce théâtre et la culture politique qu'il exige m'ont appris à travailler sur le sens des œuvres, à y lire l'histoire, à montrer sans cesse les forces sociales en présence, à prendre parti. »

René Allio, *Le Monde*, 19 février 1972



?

EST-CE AINSI

14

La négativité absolue n'étonne plus personne

L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung de Marcel Hanoun

Le cinéma d'avant-garde de Marcel Hanoun serait celui qui avoue ses limites, celui qui dit fièrement : « *Voilà ce que je ne saurais filmer.* » Derrière lui, l'arrière-garde voyante et bruyante de tous les films qui ne font que nier leur incapacité à montrer et à exister.

Dans *L'Authentique Procès de Carl Emmanuel Jung*, afficher ses limites peut se faire sans pose post-moderne. Le sujet du film de Hanoun, le procès d'un ancien dirigeant de camp d'extermination, ne s'y prête pas ; le cinéma de Hanoun non plus. Faire œuvre de cinéma, ce sera seulement désynchroniser ; répéter les mêmes paroles et les mêmes images pour les faire résonner ; confronter la parole dénégatrice de Jung et le silence de sa vie bourgeoise ; mêler les voix et les bouches, celles des hommes avec celles des femmes, un peu comme le fera Godard des voix ouvrières de *Passion*.

Si l'on parle beaucoup ici c'est qu'on ne peut montrer. Bien sûr, c'est la question centrale de toute œuvre qui prend l'extermination comme objet. Cette œuvre devra déclarer ce qu'elle ne peut représenter, expliquer ce qu'elle ne peut dire et creuser ce qu'elle ne peut évoquer. Aussi les preuves photographiques annoncées lors du procès ne nous sont-elles montrées que sous la forme d'un écran vide. Pourtant, les mots du procès de Carl-Emmanuel Jung traversent le plateau du tournage avec violence. Ils n'en sont pas moins éloignés de la réalité du camp. Tout ce que nous pourrions lire et voir ne nous amènera pas à la réalité du camp. Hanoun le sait et le film d'Hanoun le dit.

Il affirme l'art moderne comme seul lieu juste du procès, à l'encontre des formules par lesquelles les négateurs de l'art résument la pensée d'Adorno : « *Après Auschwitz, on ne peut plus écrire de poème.* » ou « *Toute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est qu'un tas d'ordures.* » Pourtant, c'est bien à cause d'Auschwitz que nous avons besoin d'art. D'un art qui comme l'écrit aussi Adorno, existe car « *la sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler.* » D'un art capable de penser Auschwitz, même s'il ne doit pas en faire toujours son sujet.



La formule finale du commentateur, « *le théâtre, car c'était le seul lieu possible pour ce procès* », claque ensuite comme une contestation politique dans son époque, en 1967. Elle donne aussi sa fonction au film, celle d'un procès par l'art, un de ces procès qui n'ont pas de fin parce qu'ils ne se concluent jamais sur une exécution, malgré le leurre des images du générique, puisque la condamnation ou la mort d'un homme ne peut faire le travail de la pensée.

L'art moderne, rendu à sa modestie, devient ainsi chez Hanoun le seul outil éthique et politique valide. Un outil capable de penser ici à la fois la souffrance et la mort. Mais aussi, de montrer le corps d'une femme aimée par le journaliste commentateur du procès, ce corps qui fait brutalement irruption à l'image, en une série de beaux plans où le modèle offre sa nudité et la franchise de son regard à la caméra. Un outil capable de rendre compte de l'indifférence du dirigeant de camp ou, à d'autres moments, de filmer ses dénégations les plus absurdes. Et pourtant, comme tant d'autres grands films (je pense particulièrement au *Salò* de Pasolini), l'œuvre est habitée aussi par cette idée que l'art d'avant la Seconde Guerre mondiale n'a pu empêcher l'extermination. *L'Authentique Procès de Carl Emmanuel Jung* le rappelle en montrant Jung jouer Bach au clavecin ou écoutant Gluck. C'est vrai que, comme le disait Himmler en 1943 à ses principaux lieutenants, il a su "rester honnête homme" : « *Vous, dans votre majorité, vous devez savoir ce que c'est que cent cadavres, l'un à côté de l'autre, ou bien cinq cents ou mille. D'avoir tenu bon et, en même temps, à part quelques exceptions causées par la faiblesse humaine, d'être restés des honnêtes hommes, c'est ce qui nous a endurcis.* » Et Jung, sauf au moment fantasmé de son effondrement, reste cet honnête homme cultivé, confondu avec un total barbare.

Plus profondément, Hanoun sait que la sincérité de son film ne garantit rien, que l'art ne protège de rien, pas même de la mort et surtout qu'il ne nous protège pas de l'horreur. Cette proposition aussi est d'avant-garde.

PIERRE GRAS

JEUDI 1^{ER} MARS

Avertissement

J'ai 70 ans. On ne me les donne pas (on me les prête moins encore). Suis-je donc resté si jeune, encore plus jeune qu'on ne le croit ?

J'ai fait 70 films (ce n'est qu'une image), cela me permet de dire que je tourne depuis ma naissance (mon père me filmait en 9,5 mm).

Je suis un travailleur tout à la fois de l'éphémère et du pérenne. Passé depuis les années cinquante du 16 images/sec. (cinéma d'amateur) au 24 puis au 25 images/sec. (la vidéo), du 35 mm au Super 8, je pratique la fuite en avant vers une reconnaissance, accumulante réalisation sur réalisation, avec des moyens illimités et dérisoires, pour un avenir élastique et lointain.

MARCEL HANOUN

18h30

Écran 2

Les Palestiniens (De Palestijnen)

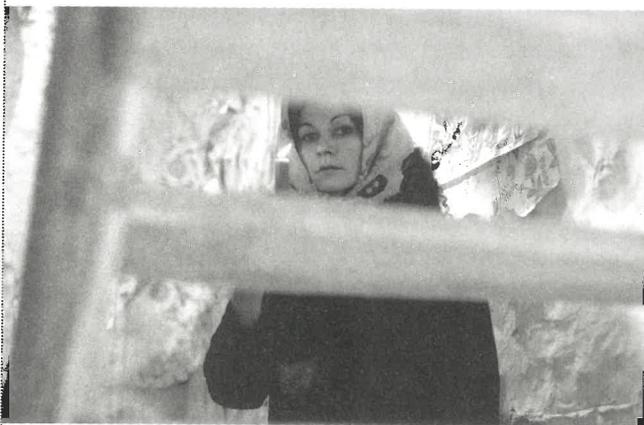
de Johan van der Keuken

Pays-Bas/1975/couleur/Beta SP/45 mn/vostf

En donnant une explication des contradictions sociales en Europe et dans le monde arabe, ce film essaye de dégager clairement l'identité des Palestiniens : des spoliés qui agissent comme un détonateur dans les explosions entre ceux qui ont quelque chose et ceux qui n'ont rien, dans le monde arabe comme en Israël.

Le film a été tourné au Liban, en 1975, juste avant le déclenchement de la guerre civile.

Johan van der Keuken, 1975



Bruit d'amour et de guerre

de Marcel Hanoun

France/1997/couleur/Beta SP/47 mn

Avec Michaël Lonsdale, Eva Renzi, Marianne Ruesilly.

Une pièce délabrée, dans une maison bombardée. Des bruits de bataille aux alentours. Un soldat blessé s'y cache. Il se trouve en territoire "ennemi". Une jeune femme, à l'insu des siens, le soigne, le nourrit, s'en va et revient,

furtive. Dans un échange quasi-silencieux, hormis le bruit de la guerre, hors-champ, la jeune femme et le soldat s'aiment. (...) Un film, des acteurs, au milieu d'un décor de fausse désolation. Bruitages et effets de lumière. Un film ? Pas tout à fait, des rushes plutôt : ceux que le cinéaste a tournés avant de disparaître, avant de les montrer. La guerre, et ce film inachevé : matières brutes dont le sens s'est perdu. Dans la salle de montage, Michaël et Eva visionnent les rushes de ce film auquel ils n'avaient pas participé. Nous le découvrons avec eux. Ils le commentent, tour à tour profonds et légers, graves et futiles. Entre la salle de montage et le film à l'état brut, une symétrie s'ébauche, légère, troublante, subtil jeu de renvoi.

Marcel Hanoun

20h30

Écran 2

Projection suivie

d'une rencontre

avec Marcel Hanoun

Nuit et Brouillard

de Alain Resnais et Chris Marker

France/1956/noir et blanc et couleur/32 mn - Prix Jean Vigo 1956

Commentaire : Jean Cayrol, dit par Michel Bouquet

« La guerre s'est assoupie, un œil toujours ouvert. L'herbe fidèle est venue à nouveau sur les Appel-platz, autour des blocks : un village abandonné encore plein de menaces.

Le crématoire est hors d'usage. Les ruses nazies sont démodées.

Neuf millions de morts hantent ce paysage.

Qui de nous veille dans cet étrange observatoire pour nous avertir de la venue de nouveaux bourreaux ? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ? »

Jean Cayrol,

extrait du commentaire de *Nuit et Brouillard*

L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung

de Marcel Hanoun

France/1967/noir et blanc/1 h 06

Prix du Jury 20 ans, Hyères, 1968. Prix spécial du Jury, Prades, 1968 (« pour l'honnêteté, la sincérité et la rigueur de l'œuvre »)

Avec Maurice Poullénot, Jane Legal, Michaël Lonsdale

L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung, déplacement métaphorique à propos, autour du nazisme : écarter l'image nazie pour, en la mettant à distance mieux la désigner, la montrer, proche, familière, avec la stupeur de nous y reconnaître, d'être déjà dedans.

Marcel Hanoun, janvier 1978

VENDREDI 2 MARS



14 h

Écran 1

La Vieille Dame indigne

de René Allio

France/1965/noir et blanc/1 h 28

Prix Femina Marilyn Monroe, 1965

D'après la nouvelle de Bertolt Brecht

Avec Sylvie, Málka Ribowska, Jean Bouise, Victor Lanoux

M^{me} Bertini a soixante-dix ans à la mort de son mari. Elle vivait avec lui dans une petite maison de la banlieue de Marseille, attenante à l'entreprise artisanale où il a trimé. M^{me} Bertini a élevé cinq enfants. Elle est toujours restée dans l'ombre de sa famille, elle n'est pratiquement pas sortie du quartier. Maintenant, elle écoute ses enfants, réunis pour les funérailles et qui discutent de son sort. Elle veut rester seule. Elle va s'ennuyer. Mais un soir, elle a envie d'entrer dans un cinéma... Quelque chose change. Et la vieille dame va se mettre à vivre.

Le succès commercial de *La Vieille Dame indigne* fut inattendu. Il faut croire que le film était dans l'air du temps. La ville de Marseille a échappé enfin au folklore de Pagnol et des films policiers. La mise en scène s'était gardée de la « distanciation brechtienne » pour s'attacher aux gestes du quotidien, à la description juste d'une société en transformation, des rapports familiaux en train de changer comme les mœurs, au portrait d'une femme qui, refusant soudain les conventions sociales et le sort du troisième âge, goûte à tout ce qu'elle n'a pas connu. Aujourd'hui comme en 1965, le bonheur de Sylvie nous émeut.

Jacques Siclier, *Le Monde*, 3 juillet 1988

18h45

Écran 2

Chemin d'humanité

de Marcel Hanoun

France/1997/couleur/Beta SP/56 mn

La production de ce film de Marcel Hanoun s'inscrit dans le cadre de la démarche globale de l'association TEC/CRIAC (Centre de Recherche, d'Innovation Artistique et Culturelle du Monde du Travail) sur la culture

et la mémoire du monde du travail et plus particulièrement dans le projet de "Saga des Massey".

L'entreprise Massey-Ferguson était implantée dans la zone industrielle de Marquette-lez-Lille depuis les années 1920; son objet industriel était la fabrication de tracteurs et de moissonneuses-batteuses. En 1983, cette entreprise ferme définitivement ses portes, ainsi disparaissait l'entreprise métallurgique la plus importante de l'agglomération lilloise. Dix ans après, les formes d'organisation ouvrière subsistent: le syndicat qui avec le temps est devenu un syndicat de retraité(e)s, la mutuelle, la fête de Saint Éloi ainsi que la publication du bulletin d'information mensuel des salarié(e)s, *l'Unitaire*.

Jean-Claude Tollet

« Ce "mentir vrai", ce genre de trouble où le film quitte quasiment l'écran pour descendre dans la salle entre dans mon style cinéma. De plus, la présence de Maurice Montuelle qui intervient dans le film alors qu'il nous a quittés, fait que *Chemin d'humanité* est un film "au présent". Je dirais même, mais sous une autre forme, que la plupart de mes films sont des films "au présent". Je veux dire par là qu'ils ne traitent pas du passé même s'ils parlent de choses appartenant à l'Histoire, mais du présent. »

Marcel Hanoun, *Tausend Augen* #12, printemps 1998

Sud

de Chantal Akerman

France-Belgique/1999/couleur/Beta SP/1 h 10/vostfr

De quoi parle *Sud*? D'un fait divers: le lynchage d'un Noir dans le sud des États-Unis, mort après avoir été traîné sur plusieurs kilomètres enchaîné à la voiture d'un groupe de racistes blancs. Qu'est-ce qui différencie l'approche de Chantal Akerman du reportage télévisuel classique? Sa manière de refroidir l'événement, de ne pas chercher à reconstituer fictivement l'horreur de l'instant mais au contraire de filmer le vide. Il s'agit non seulement ici de ne pas nier l'altérité avec les agresseurs ou avec ceux qui ont souffert, mais aussi de mettre en scène l'espace de l'horreur elle-même, comme une façon de conjurer nos propres fascinations, de les désamorcer.

Frédéric Sabouraud, *L'image, le monde* n° 1, automne 1999



VENDREDI 2 MARS



18h15

Écran 1

Martha

de Rainer Werner Fassbinder

RFA/1973/couleur/1 h 56/VOSTF

D'après le roman de Cornell Woolrich

Avec Margit Carstensen, Karlheinz Böhm, Gisela Fackeldey, Ingrid Caven

Martha dépiaute savamment le vernis de l'accord conjugal pour en exhiber les atrocités sous-jacentes, ce fin lacis des rapports de forces qui permet que le couple fonctionne. Le film peut alors se concevoir comme une analyse du sentiment amoureux dépeint comme un nécessaire asservissement, le sacrifice quasi contractuel d'un individu au profit d'un autre. Vision grinçante qui déborde du couple pour atteindre plus généralement la société, puisque la violence de Helmut s'accomplit à travers un ensemble de convenances et de rites, qu'elle sollicite la rigidité et l'humilité de Martha, tout comme le carcan des lois qui règlent la vie sociale requiert un patient dressage des individus. *Martha* est aussi un conte de la folie ordinaire qui fait que l'on ne peut vivre seul.

Didier Péron, *Libération*, 29 septembre 1995

« Le film raconte une histoire, qui est la suivante : comment cette femme accède au bonheur. Martha est au monde pour être seule ou pour se faire opprimer. Et ce qu'il y a entre les deux, dont la plupart des gens s'accommodent, Martha n'y arrive pas. Vivre seule ou accepter de se faire opprimer pour le plaisir, c'est la seule alternative pour les femmes. »

Rainer Werner Fassbinder, 1974

20h45

Écran 1

Inédit en France

Paragraphe 175 (Paragraphe 175)

de Rob Epstein et Jeffrey Friedman

États-Unis/1999/couleur/1 h 21/VOSTF

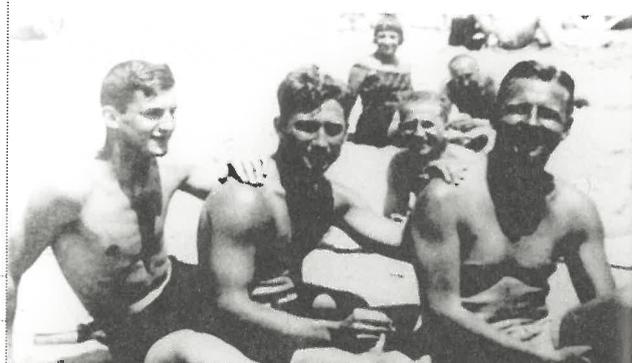
Peut-être le savait-on par les livres ou essais sur la déportation homosexuelle. Mais jamais on n'avait vu, n'entendu parler les derniers témoins de la politique d'arrestations, de déportations et de tortures, pratiquées à l'encontre des homosexuels (mâles) par les nazis à partir de 1935. Le film de Rob Epstein et Jeffrey Friedman marque une rupture décisive avec les non-dits et le florissant qui ont toujours entouré cette part maudite de l'histoire du XX^e siècle. Sans la confondre avec l'extermination des Juifs, la politique homophobe des nazis a été extrêmement virulente, agissant sur la base du paragraphe 175. Chaque témoin retrouvé par les cinéastes raconte à sa façon bouleversante, comment, sous l'influence du Berlin des années 30, sa jeunesse a été prise dans les tourments idéologiques de l'époque. D'abord une liberté morale et physique, aidée par le premier mouvement "moderne" au monde (fondé par Magnus Hirschfeld), un culte naturiste du corps et, très vite après l'accession d'Hitler au pouvoir, un revirement total vers la répression. La force de ce film tient d'abord de ses paroles et aux visages des rescapés, à la densité de leur récit. Mais aussi à leur modernité, qu'ils livrent brutalement, à ces images anciennes d'eux-mêmes et de leur communauté, dont on a sans doute tort de s'étonner qu'elles nous soient si proches.

Didier Péron, *Libération*, 15 décembre 2000

« Nous avons bien sûr compilé les textes d'historiens, Klaus Müller étant notre première source. Il nous a fallu être créatif visuellement, puisqu'il n'existe presque pas d'archives, notamment pour la période de l'entre-deux-guerres, les nazis ayant détruit celles de l'Institut fondé par Magnus Hirschfeld en 1919. Nos seuls documents sur la vie gay proviennent des survivants et du musée de l'Homosexualité à Berlin. L'Histoire de l'homosexualité se fait toujours en creux, en négatif. »

Rob Epstein et Jeffrey Friedman,

Libération, 15 décembre 2000



Montage permanent

Ali au pays des merveilles de Djouhra Abouda et Alain Bonnamy

Le film commence par un long déroulant : l'interminable litanie sur fond noir des meurtres d'Arabes pour la seule année 1975, en France. Liste, stèle, silence. Ce déroulant, c'est le monument aux morts d'une guerre sans noms. Eux aussi, comme leurs aïeux, sont tombés pour (et par) la France. Eux aussi ont droit à une mémoire, à une inscription, à un espace. Le film existe alors pour être le lieu, le domaine public, la terre d'accueil de ceux, morts et vivants, qui n'ont ni noms ni images, de ceux qu'il faut donc renommer et représenter. Le projet d'*Ali au pays des merveilles*, d'abord et avant tout, est ainsi celui d'une transmutation : réaliser enfin (sans fin ?) dans les consciences françaises le passage d'une image à une autre, de l'anonymat volontairement maintenu d'un groupe honni à l'identité respectée d'un peuple fier. Et s'il le faut, passer en force, ouvrir une brèche à coups de violences perceptives, choquer l'œil par le montage.

Se servir du montage comme d'une arme, faire de la politique par le montage, c'est bien sûr l'héritage soviétique. Mais même sans référence, c'est ne plus croire à la vertu des seuls mots et des paroles pourtant critiques, c'est passer à l'acte et espérer d'un brutal rapprochement d'images ou d'une association "incorrecte" un ébranlement des jugements et des préjugés, une nouvelle compréhension des phénomènes, au moins un scandale. C'est inventer des formes qui figurent un discours. Exemple d'un effet de montage immédiat : un plan filme des mots, une manchette parmi d'autres de *Minute* : « *Nos rues livrées à la pègre arabe* ». Plan suivant : un Algérien employé à refaire une rue de Paris, puis un panoramique sur un champ de pavés : on voit déjà les cailloux du baigne, les pierres de la révolte à portée de main, les vitrines qui volent en éclats, mais non : simplement les matériaux d'une personne qui travaille. Essai par les images de retourner les mots du racisme comme on retourne un gant, comme un retour à l'expéditeur, démontage par le montage d'un discours de haine, tentative de mettre la France à son miroir.

Autre exemple, moins pacifique, moins rassurant, politique aussi, qui dit la colère et la rage contenues : devant chez Fauchon (rien que le nom est déjà un appel au pillage !), la rue est en travaux. Les ouvriers ont creusé une tranchée. Réminiscence de 14-18 ? En tout cas, d'emblée, logique de guerre. Engagés à mi-corps, les travailleurs travaillent le sol. Entre eux et la vitrine, des passants passent, serrant instinctivement un sac sous leur bras. Puis, les images se mettent à clignoter et, par effet de surimpressions et de décalages, d'allers et retours d'une image l'autre, c'est la devanture du célèbre magasin qui paraît attaquée à coups de pioche ou de marteau piqueur. Montage mitraille. Revient alors en mémoire le texte de Vigo, *Vers un cinéma social*, lu par l'auteur avant la projection de sa proposition de révolution, *À propos de Nice* (1930) : « *Un appareil de prise de vues n'est tout de même pas une machine pneumatique à faire le vide.*



S. Dabrowski/Collection Cinémaèque française/D.R.

(...) *Se diriger vers le cinéma social, ce serait consentir simplement à dire quelque chose et à éveiller d'autres échos que les rots de ces messieurs-dames, qui viennent au cinéma pour digérer. (...) Ce documentaire social exige que l'on prenne position, car il met les points sur les i. (...) L'appareil de prise de vues sera braqué sur ce qui doit être considéré comme un document, et qui sera interprété, au montage, en tant que document. (...) Ce documentaire social devra nous dessiller les yeux¹.* »

Fauchon ici n'est rien, rien qu'un exemple, rien qu'un symbole et, puisqu'il s'agit d'un film, rien qu'une image. Mais une image, ce n'est quand même pas rien ; c'est même toute une histoire. C'est donc rien moins qu'une image à faire tomber pour abattre un mur entre deux mondes : le monde tout-puissant des images (soit le monde des puissants²) et un monde sans images. Ainsi, nombreux sont les plans dans le film qui insistent sur l'invisible ou, plutôt, le non vu ordinaire : le travail des immigrés, travail pénible, sale, dans la terre, sous la terre. Ils martèlent, piochent, creusent (leurs propres tombes ?), se mêlent aux entrailles, sont enfouis, cachés, évacués. Faits de boue et de matières, assimilés à la merde qu'ils ramassent ou transportent, ils sont le refoulé organique du beau corps républicain. Ils sont la condition économique pour que ce corps puisse faire le beau (les Trente Glorieuses), le non représenté du corps social (« *Si vous êtes un Algérien, vous êtes plus bas que la terre* », dit la voix off), des corps physiques indésirés (la politique giscardienne du "Million", dite aussi d'"aide au retour au pays", date de ces années-là).

1. Texte intégral publié dans *Jean Vigo, Œuvre de cinéma*, Paris, Cinémaèque française/Lherminier, 1985, pp. 65-67.
2. Le cinéma dominant choisit toujours de représenter en priorité, sinon exclusivement, ceux qui ont déjà tout, y compris les moyens de leur représentation. Autrement dit, le cinéma dominant s'auto-représente.

VENDREDI 2 MARS

C'est bien leur corps qui fait problème : nouveau montage alterné et rapide entre des top models hilares et dansants, "bien dans leur peau", jouissant de se déshabiller pour la publicité, et des ouvriers de chantiers. Alternance en rafale de corps bien vus, en vue, inaccessibles et de corps mal vus, pas vus, intouchables. Et comme Fauchon, les mannequins exposés en un plan-vitrine sont les images d'une consommation interdite. Car si les plans clignent, ils ne se font pas de l'œil ; le montage les rapproche de force, pour autant ils ne communiquent pas, rien ne passe de l'un à l'autre, rien ne va de l'un dans l'autre. Collures de classes. Si bien que le montage, en obligeant à cette cohabitation "contre nature", c'est-à-dire contre les intérêts supposés d'une société étanche et retranchée, induit au contraire l'idée forte d'une ségrégation des corps, chacun à l'abri ou prisonnier dans l'espace de son plan.

Seul contre tous, seulement armé de sa certitude et d'un 16 mm, lucide aussi (film sans début ni fin, perspectives optiques bouchées, misère, détresse sexuelle), *Ali au pays des merveilles* organise quand même à la force du filmage la remontée au grand jour des corps ensevelis. Il y a ces longs plans, entre soleil et pluie, où en nombre, presque en file indienne, des ouvriers maghrébins reviennent d'un chantier, remontent des fondations, sortent de leur trou comme de la mine, accèdent à la lumière du plan (ou à un plan Lumière d'aujourd'hui : *Sortie d'usine*, 1975 ?), tels les morts reviennent des recoins d'une mémoire française oublieuse, manifestent de ce fait automatiquement une résistance à leur disparition désirée, affirment leur existence, conquièrent là un droit à l'image et le droit à une autre image. Plans d'exception. Par opposition/association, d'autres moments qui sont eux l'ordinaire de la vie sous terre reviennent alors à l'esprit, "clignent" en nous avec le "plan Lumière" : plans volés sur les trottoirs et derrière les portes de la prostitution, plans de l'intérieur d'un taudis, plans du premier métro déportant chaque matin son quota de corps vers l'usine mangeuse d'hommes.

Par association toujours – ce montage du spectateur –, resurgit encore un autre plan du film : une surimpression entre le visage de cet Algérien dont la parole libérée fait le commentaire des images et une série de tombes d'Arabes morts pour la patrie et filmée en travelling latéral. Surimpression *fantastique* et coexistence naturelle du vivant et des morts, comme si la parole du fils vengeait, réveillait et valait pour les pères enterrés là et ailleurs, morts silencieux de deux guerres mondiales, morts d'Algérie et morts en France.

Souvent les plans d'*Ali...* sont accompagnés d'une même musique arabe au rythme entêtant. Elle vaut sans doute comme témoignage d'une culture obligée à la clandestinité. Mais plus encore, elle joue simplement son rôle : elle entraîne, anime, élance. Elle rappelle que les corps asservis de ces hommes exploités sont eux aussi faits pour le mouvement, la liberté, la joie, la jouissance, le jaillissement. Cette musique qui court est le contre-feu rêvé au déroulant noir et muet du début, le contrechamp sonore (contre-chant ?) idéal au strip-tease des top models. Ce que dit la musique, c'est qu'Ali aussi aime danser.

BERNARD BENOLIEL

21 h

Écran 2

projection suivie

d'une rencontre

avec Bernard Benoliel

responsable de la Diffusion culturelle

et d'éditions à la Cinémathèque française, critique

Algérie couleur

de Alain Bonnamy

France/1970-1972/couleur/15 mn

Film tourné au "banc" à partir de centaines de photos d'édifices, de rues, de villes inhabituellement coloré pour un œil nord-méditerranéen. Le montage a été composé sur une partition parce que les plans sont souvent très courts, jusqu'à deux photogrammes et qu'ils ne s'enchaînent ni "cut" ni en fondu enchaîné mais en "raquette". La progression des plans varie du reconnaissable peu coloré au peu reconnaissable très fortement coloré. La bande-son est constituée de musiques arabes qui deviennent progressivement du free-jazz.

Ali au pays des merveilles

de Djouhra Abouda et Alain Bonnamy

France/1975-1976/couleur/59 mn

Musique et chanson de Djamel Attam

Les cinéastes proposent une autre perception des sons et des images de l'émigration maghrébine en France et élaborent une déconstruction du documentaire politique.



Alain Bonnamy

Né en 1947 à Paris. Études aux Beaux-Arts de Paris. Séjourne en Algérie de 1967 à 1970. Co-fondateur de la Paris Films Coop en 1974. Architecte. Il a réalisé avec Djouhra Abouda *Algérie couleur* (1970-72), *Cinécité* (1973-74), *Film inexistant pyramidal n° 1* (co-réalisé avec Antonio Maldera, Giovanni Martedì, Miedo, 1975) et *Ali au pays des merveilles* (1975-76). Avec Giovanni Martedì, *Film sans caméra T. Q.* (1975).

?

EST EST-CE AINSI

20

13h30

Écran 2

Essai de reconstitution des 46 jours qui précèdent la mort de Françoise Guiniou

de Christian Boltanski

France/1971/noir et blanc/26 mn

Quand il aborde le cinéma, Christian Boltanski fait preuve de la même invention que dans ses travaux habituels. Dans ce film, il prend pour sujet un fait divers : une jeune femme menacée d'expropriation décide de se cloîtrer dans son appartement avec ses deux enfants. Il décide de raconter l'histoire du point de vue de la victime, suivant la logique du désespoir, et nous montre l'inimaginable.

Inutile de dire que cette reconstitution détachée (où ne sont prononcés ni le mot de folie ni celui d'aliénation) tire de ce détachement même une force terrible et met souterrainement, silencieusement en question l'univers concentrationnaire et pathogène des H.L.M. de banlieue (et finalement toute une société) avec plus d'efficacité peut-être qu'un long film didactico-politique.

Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*,
M.N.A.M. Centre Georges Pompidou, 1979

Odette Robert

de Jean Eustache

Série « Grands-mères »

France/1971/noir et blanc/Beta SP/54 mn

Avec Odette Robert, Jean Eustache

Numéro zéro (1971) est un film de deux heures, tourné à deux caméras, qui consiste essentiellement en une conversation entre Jean Eustache et sa grand-mère, Odette Robert, qui, lors du récit qu'elle donne de sa vie, brasse six générations. La version que l'on connaît de ce film est malheureusement amputée : *Numéro zéro* resta longtemps dans des placards, et Jean Eustache dut se résoudre, près de dix ans plus tard, à le remonter pour l'INA et à le réduire de moitié pour que le film s'inscrive dans une série de télévision (« Grands-mères »). Cette version courte, rebaptisée *Odette Robert*, n'en reste pas moins un film bouleversant et un véritable manifeste cinématographique, la stricte application de l'une des formules-clés d'Eustache : « Puisque la caméra tourne, le cinéma se fait ». Témoignage poignant sur la vie d'une femme, *Odette Robert* est, dans le même mouvement, un film sur Eustache lui-même.

Alain Philippon, *Jean Eustache*, Cahiers du cinéma, 1986



14 h

Écran 1

Brigands, chapitre 7

de Otar Iosseliani

France-Suisse-Russie-Italie/1996/couleur/2h02

Prix spécial du Jury, Mostra de Venise, 1996

Avec Amiran Amiranachvili, Dato Gogibedachvili,
Guio Tzintsadze, Nino Ordjonikidze, Ketii Kapanadze

En entreprenant ce voyage à travers le temps, en scrutant Untel qui devient roi, commissaire du peuple puis vagabond, ou Unetelle qui passe de reine à terroriste avant de se métamorphoser fatalement en une révolutionnaire embourgeoisée, Iosseliani retrouve les étapes fondatrices du cinéma – pour les revivifier ou les critiquer. Au cinéma primitif, il emprunte sa gestuelle saccadée, la rapidité fulgurante et instinctive des raccords, le goût du burlesque, mais refuse résolument la dramatisation théâtrale du jeu de l'acteur et les envolées lyriques. Du grand cinéma soviétique, celui qui se faisait le chantre de "la construction du socialisme", il dévoile la face cachée, le versant obscur fait de lâchetés, de renoncements et de retours à la case départ. À l'image télévisuelle de la guerre, il oppose le non-événementiel, la chronique dédramatisée d'un conflit absurde et sanglant, poursuivi dans l'indifférence, privé de tout sens, sans bons et sans méchants médiatiques.

– Frédéric Bonnaud,

Les Inrockuptibles n° 88, du 22 au 28 janvier 1997

« Je ne crois pas à un avenir radieux et au bonheur collectif. Je crois plutôt au destin individuel de l'homme, qui doit se débrouiller tout seul entre le mal et le bien. Pouvoir rire des saloperies qui nous entourent signifie qu'il y a encore une petite lueur d'espoir dans nos cœurs. »

Otar Iosseliani

CALENDRIER DU 28 FÉVRIER AU 6 MARS 2001

MERCREDI 28 FÉVRIER

18h 15 Écran 1

Le Sphinx

Thierry Knauff (13 mn)

Rome, ville ouverte

Roberto Rossellini (1h40)

18h 30 Écran 2

Guernica

Alain Resnais (12 mn)

Les Amants de Sarajevo

Marcel Hanoun (23 mn)

La Bombe

Peter Watkins (1h05)

20h 15 Écran 2

J'accuse !

Abel Gance (2h20)

20h 30 entrée libre Écran 1

Général de Bollardière

André Gazut (1h20)

*** suivi d'un débat

avec André Gazut,

Charles Silvestre,

Madeleine Rebérioux

JEUDI 1^{ER} MARS

18h Écran 1

Ceddo

Ousmane Sembene (2h00)

18h 30 Écran 2

Les Palestiniens

Johan van der Keuken (45 mn)

Bruit d'amour et de guerre

Marcel Hanoun (47 mn)

20h 30 Écran 2

Nuit et Brouillard

Alain Resnais et Chris Marker (32 mn)

L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung

Marcel Hanoun (1h06)

*** suivi d'une rencontre

avec Marcel Hanoun

20h 45 Écran 1

Le Vent

Marcel Ivanyi (6 mn)

Les Camisards

René Allio (1h30)

VENREDI 2 MARS

14h Écran 1

Revers

Daisy Lamothe (14 mn)

La Vieille Dame indigne

René Allio (1h28)

18h 15 Écran 1

Le Voyageur noir

Pepe Danquart (12 mn)

Martha

Rainer Werner Fassbinder (1h52)

18h 45 Écran 2

Chemin d'humanité

Marcel Hanoun (52 mn)

Sud

Chantal Akerman (1h10)

21h Écran 2

Algérie couleur

Alain Bonnamy (15 mn)

Ali au pays des merveilles

Djouhra Abouda et Alain Bonnamy (59 mn)

*** présentés par Bernard Benoliel

20h 45 inédit en France Écran 1

Paragraphe 175

Rob Epstein et Jeffrey Friedman (1h21)

SAMEDI 3 MARS

13h 30 Écran 2

Essai de reconstitution des 46 jours qui précédèrent la mort de Françoise Guignou

Christian Boltanski (26 mn)

Odette Robert

Jean Eustache (54 mn)

14h Écran 1

Brigands, chapitre 7

Otar Iosseliani (2h02)

15h Écran 2

L'Île aux fleurs

Jorge Furtado (14 mn)

Ananas

Amos Gitai (1h18)

16h 15 Écran 1

Bouge pas, meurs et ressuscite

Vitali Kanevski (1h45)

16h 45 Écran 2

La Zone

Georges Lacombe (25 mn)

Aubervilliers

Elie Lotar (24 mn)

Enfants des courants d'air

Édouard Luntz (24 mn)

18h15

Écran 2

René Vautier, l'homme de paix

Ahcène Osmani (1h44)

18h30

Écran 1

Ginger et Fred

Federico Fellini (2h05)

20h30

Écran 2

Afrique 50

René Vautier (20 mn)

Le Remords

René Vautier (5 mn)

Avoir 20 ans dans les Aurès

René Vautier (1h40)

- *** suivi d'une rencontre avec René Vautier

20h45

Écran 1

À 20 mn par le RER

Richard Malbequi (19 mn)

Palombella rossa

Nanni Moretti (1h26)

DIMANCHE 4 MARS

14h

Écran 2

Les statues meurent aussi

Alain Resnais et Chris Marker (29 mn)

Visages de femmes

Désiré Ecaré (1h45)

14h15

Écran 1

Le Coureur

Amir Naderi (1h34)

16h15

Écran 1

Seule

Erick Zonca (34 mn)

La Promesse

Luc et Jean-Pierre Dardenne (1h30)

16h30

Écran 2

À bientôt j'espère

Chris Marker et Mario Marret (43 mn)

Classe de lutte

Groupe Medvedkine (37 mn)

18h15

Écran 2

Avec le sang des autres

Bruno Muel (56 mn)

- *** suivi d'une rencontre avec Bruno Muel

18h30

Écran 1

Le Rideau de fusuma

Tatsumi Kumashiro (1h12)

- *** présenté par Catherine Breillat

20h15

Écran 2

Le Soulèvement de la jeunesse

Maurice Lemaître (28 mn)

Tout va bien

Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin (1h35)

20h30 avant-première nationale

Écran 1

À ma sœur !

Catherine Breillat (1h33)

- *** suivi d'une rencontre avec Catherine Breillat

LUNDI 5 MARS

18h30

Écran 1

Body Snatchers

Abel Ferrara (1h25)

- *** présenté par Nicole Brenez

18h45

Écran 2

Minamata, les victimes et leur monde

Noriaki Tsuchimoto (1h36)

20h30

Écran 1

Starship Troopers

Paul Verhoeven (2h15)

- *** présenté par Nicole Brenez

20h45

Écran 2

Sicilia !

Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (1h28)

La Grève

Sergei Mikhaïlovitch Eisenstein (1h13)

MARDI 6 MARS

18h

Écran 1

La Goula

Roger Guillot (35 mn)

Au loin s'en vont les nuages

Aki Kaurismäki (1h36)

18h30

Écran 2

Native Land

Leo Hurwitz et Paul Strand (1h26)

- *** présenté par Michael Bingham

20h30

Écran 2

Harlan County, USA

Barbara Kopple (1h43)

- *** présenté par Michael Bingham

20h30 avant-première nationale

Écran 1

Fin - Vie

Artavazd Pelechian (9 mn et 7 mn)

Les Démons à ma porte

Jiang Wen (2h20)

15 h

Écran 2

L'Ile aux Fleurs (Ilha das flores)

de Jorge Furtado

Brésil / 1989 / couleur / 15 mn / VOSTF

L'itinéraire d'une tomate, de sa cueillette jusqu'à sa consommation en passant par sa vente et sa préparation culinaire. Les mauvaises tomates sont jetées aux ordures, et finissent dans la décharge de l'"Ile aux fleurs". Alors, la différence entre les tomates, les porcs et les êtres humains devient claire.

Film-pamphlet, fable, pastiche, cette profusion d'images, cette construction protéiforme à l'humour à la fois simple et ravageur à la logique étrange et imparable propose une redéfinition de la place de l'homme dans la hiérarchie de la Création.

Jacques Kermabon



Ananas

de Amos Gitai

Israël-France / 1984 / couleur / 1 h 18 / VOSTF

Tout part d'une étiquette. Sur les boîtes d'ananas en conserve, on lit : produit aux Philippines, mis en boîte à Honolulu, distribué à San Francisco, et dans un coin : imprimé au Japon.

La complexité du film *Ananas*, mélange de discours historique, de témoignages et d'images révélatrices, est en fait la meilleure façon d'appréhender et de démêler les différents fils de la Toile d'Araignée Mondiale que représente une Multinationale.

Cette analyse filmique, Amos Gitai la fait avec la subtilité qui le caractérise, laissant le spectateur juge des désastres humains et nationaux que cette chaîne d'intérêts solidaires entraîne.

Paul Willemen, *The Films of Amos Gitai, a Montage*,
Edition British Film Institute



16 h 15

Écran 1

Bouge pas, meurs et ressuscite (Zamri, oumri, voskresni)

de Vitali Kanevski

URSS / 1989 / noir et blanc / 1 h 45 / VOSTF

Caméra d'or, Festival de Cannes, 1990

Avec Pavel Nazarov, Drimara Droukarova

Bouge pas, meurs et ressuscite impose d'emblée l'univers et le regard d'un grand. Ce film vient de loin et la démonstration de force de l'auteur est de se souvenir de l'innocence et de la cruauté mêlées du regard enfantin, de le filmer à la vitesse d'un premier film tout en lui conférant le poids d'une longue vie de marginal et la maturité du cinéaste. Valerka, le jeune héros, concentre ainsi dans son être enfantin toute la violence de la société des adultes qui l'entoure. Et cette violence pèse de tout son poids, à la croisée d'un camp de détention de prisonniers de guerre japonais, d'une petite ville de mineurs, d'une éducation militarisée, dans l'URSS de l'immédiat après-guerre. Il délègue cette violence vers ses gestes et l'extérieur de son être. Il n'est pas miné par la faute, ni par la cruauté, mais bouscule tout sur son passage. Aussi, Valerka a-t-il besoin d'un double. Kanevski lui offre une intelligence et une âme en la personne de Galia, une fillette de son âge qui le guide dans le monde. *Bouge pas, meurs et ressuscite* est l'histoire de ce couple complémentaire, portant la violence des adultes dans les relations des enfants tout en préservant leur lucidité.

Kanevski, à plusieurs reprises, relance brusquement son récit à partir de séquences extrêmement vives, presque elliptiques tant elles vont vite, puis, calmant le système, regarde se défaire l'action lancée par l'impulsion initiale. C'est sans doute cette structure narrative portée par crises de nerfs successives qui procure à ce film soviétique son trouble et son caractère totalement inédit. C'est à ce titre également que Kanevski ose des moments de cinéma introuvables dans tous les autres films.

Antoine de Baecque, *Cahiers du cinéma* n° 433, juin 1990

La Zone Au pays des chiffonniers

de Georges Lacombe

France/1928/noir et blanc/25 mn

Avec La Goulue, Isabelle Kloukowski et Geymond Vital de la Compagnie de l'Atelier.

(...) Les quatre personnages que l'on suit depuis le début et qui composent une famille sont les éléments de liaison des épisodes du film, la mère étant présente dans les séquences des chiens et de "la Goulue", la fille au marché Biron, et le fils, enfin, dans la scène finale avec la Gitane. Et pourtant on dirait plutôt un groupement d'intérêts, une association d'individus dont seul le travail justifie l'existence. Les objets qui peuplent leur univers conditionnent leur manière d'agir : comme eux, ils sont des restes de la société, vivent à ses franges et leur imaginaire est celui des romans-photos ou des feuilletons à l'eau de rose, découverts par hasard au fond d'une poubelle. En évoquant Baudelaire, on songe aussitôt au thème du flâneur si brillamment analysé par Walter Benjamin qui écrivait : « La plupart des citadins doivent vaquer à leurs affaires ; le simple particulier ne peut flâner, que s'il se situe déjà en marge en tant que personne privée. » Si le chiffonnier est, lui aussi, un marginal, il passe néanmoins tout son temps à "vaquer à ses affaires" ; il s'agit pour lui, en permanence, de privatiser l'espace public, de s'approprier ce dont personne ne veut plus et de recycler ce qui est désormais sorti du circuit de la marchandise. Pour le montrer, Lacombe reproduit en image cette remise en circulation. Le récit filmique "déroule" la vie des objets à travers ceux qui, en les "récupérant", les vouent à la transformation la plus brutale, mais sont aussi capables de leur redonner leurs caractères fétiches, leur puissance de fascination aux étalages du marché aux puces. C'est là que le chiffonnier devient flâneur, à son tour, et toute la foule avec lui. Dessais de leur utilité première, ces objets acquièrent une poésie seconde par le montage que constitue leur juxtaposition hétéroclite. L'effet qu'ils produisent sur les passants est comparable à celui de ce gramophone dont nous entendons le son en voyant les reflets changeants des lumières dans le pavillon que chacun regarde fixement comme les doigts d'un instrumentiste.

La simple description aurait sans doute manqué cet aspect : elle aurait figé ce que la journée ainsi décrite d'un groupe humain contribue à "animer". La fiction tient à presque rien mais c'est toute la force de ce film, ce presque rien étant la mince pellicule qui sépare les faits bruts insaisissables par l'œil seul qui les organise pourtant mais qui, fixés par la caméra, deviennent ainsi pour nous une "conscience optique".

Gilles A. Tiberghien



Aubervilliers

de Éli Lotar

France/1945-46/noir et blanc/25 mn

Grand prix du film poétique à Knokke-le-Zoute, 1949

Commentaire : Jacques Prévert, dit par Roger Pigaut

Musique : Joseph Kosma - Chansons : Jacques Prévert, interprétées par Germaine Montero et Fabien Loris

« Dans la banlieue nord de Paris, il y a une ville terrible et charmante. En elle, confluent les déchets, les résidus, les immondices sans nom que produit la vie d'une capitale.

Là, vont les bêtes crevées, les animaux de boucherie que les vétérinaires refusent à la consommation, les chevaux qui meurent à la peine sur la voie publique ; là, par barriques chaudes et fumantes, va le sang des abattoirs, vont les vidanges. »

Léon Bonneff, *Aubervilliers*, 1912



Enfants des courants d'air

de Édouard Luntz

France/1959/noir et blanc/24 mn

Prix Jean Vigo, 1959

Un enfant isolé dans un étrange village espagnol, gitan et berbère aux portes de Paris retrouve la solidarité des hommes et des enfants.

La vérité au cinéma – ce n'est pas si fréquent surtout quand s'y ajoute la beauté. Cette œuvre belle, poignante, probe, diffère de la plupart des films de l'école du cinéma-vérité, par une composition, une inspiration, un rythme, un lyrisme qui transmuient à mesure le document en poème.

Claude Mauriac, *Le Figaro littéraire*

SAMEDI 3 MARS

18h30

Écran 1

Ginger et Fred (Ginger e Fred)

de Federico Fellini

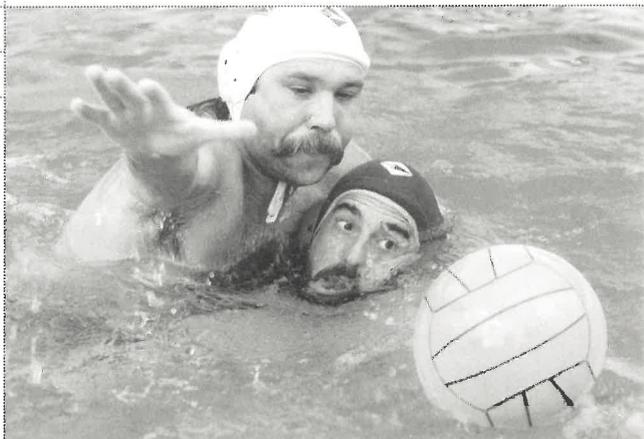
Italie-RFA-France/1985/couleur/2h05/VOSTF

Avec Giuletta Massina, Marcello Mastroianni, Franco Fabrizi, Jacques-Henri Lartigue

Dans les années quarante, Ginger et Fred avaient un numéro de *tip-tap* (claquettes) où ils imitaient Ginger Rogers et Fred Astaire. Ginger a abandonné Fred pour faire un mariage bourgeois. Elle le retrouve à l'occasion d'une gigantesque émission de variétés (« *Ed ecco a voi* ») où, sur un plateau de télévision (privée), ils doivent refaire leur numéro. Ginger a gardé la forme, pas Fred. Le sujet fellinien c'est que « *le spectacle devient universel et ne cesse de croître* ». Le vif de ce sujet, en 1986, c'est la télévision dont *Ginger et Fred* dresse un tableau accablant et parfaitement documentaire. (« *Disons que j'ai tenté de la restituer mais sans aucune intention parodique. Il n'est pas possible d'aller au-delà de ce qui existe déjà* »). On voit immédiatement l'objection. Si la télévision représente le triomphe du spectacle, pourquoi Fellini lui en veut-il, lui qui ne veut rien savoir d'un en-deçà ou d'un au-delà du spectacle ? Comme tous les cinéastes marquants de l'après-guerre, Fellini a eu en tant que cinéaste l'intuition du média qui, tôt ou tard, viendrait bousculer le cinéma : la télévision. Pas toute la télévision, mais sa partie populaire, faite de jeux et d'attractions, à mi-chemin entre l'ancienne culture carnavalesque et son petit embourgeoisement de masse. À partir de la *Dolce Vita*, il est parfaitement possible de voir dans l'œuvre fellinien comme une anticipation ironique, voire cynique, de ce que sera la programmation télévisuelle.

Je ne dis pas que Fellini et la télé, c'est la même chose. Je suppose seulement que la télévision assène et réalise la caricature sans âme d'un monde – d'un monde virtuel – pressenti par Fellini. « *Sans âme* » ai-je dit, et je le maintiens. Car ce qui différencie – en dernière analyse – le cinéma de la télé, c'est que les grands cinéastes sont forcément des moralistes là où la télé, dans le meilleur des cas, se pose des problèmes de déontologie.

Serge Daney, *Libération*, 24 janvier 1986



20h45

Écran 1

Palombella rossa

de Nanni Moretti

Italie/1989/couleur/1h26/VOSTF

Avec Nanni Moretti, Silvio Orlando, Mariella Valentini, Alfonso Santagata, Claudio Morganti, Asia Argento

On appelle "Palombella", dans le sport du water-polo, ce tir insidieux, lent, en parabole, qui surprend le gardien de but au-delà des poteaux.

Palombella rossa est un film à la fois très physique et très abstrait, qui suit bizarrement les méandres d'une conscience déchirée, celle du personnage d'amnésique qu'interprète Moretti lui-même. Michele Apicella, jeune dirigeant communiste et joueur de water-polo, a perdu la mémoire à cause d'un accident. La piscine où se déroule le match fonctionne comme scène d'un théâtre où se jouent les péripéties d'un film mi-comique, mi-dramatique.

Palombella rossa tient admirablement un double pari : celui de se dérouler en un lieu unique et, conséquence logique, de durer le temps d'un match de water-polo. Cette apparente unité de lieu et de temps permet une écriture en forme de "puzzle", qui semble chaotique mais relève en fait d'un montage astucieux, parfaitement ordonné. Au bout du compte, le film est une sorte de kaléidoscope dont les parcelles, les temps discontinus, convergent vers un nœud moral : Moretti règle ses comptes avec l'Italie d'aujourd'hui, avec les faux-semblants, la "culture médiatique", la perte de goût, le renoncement idéologique et moral.

Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma* n° 425, novembre 1989
« *Il faut résister au langage journalistique, à une façon de parler facile et vulgaire, tout comme un metteur en scène doit résister au langage cinématographique traditionnel, standard, ou aux producteurs crétiens. Ce langage marche parce qu'il est facile. Assimiler un langage à la mode ou un jargon fait penser d'une manière plus triviale. Ce qui compte, c'est la capacité de résister à la vulgarité dominante, mais pas pour trouver ou vouloir une nouvelle morale* ».

Nanni Moretti, *Cahiers du cinéma* n° 425, novembre 1989



En attendant le cinéma des bêtes sauvages

Afrique 50: l'expérimental engagé de René Vautier

« **D**es fauves ne se domestiquent pas ; les vrais fauves ne se domestiqueront jamais. Vous étiez [...] ardent, impétueux ; vous étouffiez entre les quatre murs. Il vous fallait pour respirer des espaces, des rivières, des montagnes, du défi et du danger permanent. » Votre nom : Vautier ! Votre vie : la liberté ! Votre cinéma : engagé ! Votre parole : enragée ! Mais voilà que le soleil à présent commence déjà à disparaître derrière les montagnes. C'est bientôt la nuit. Fin de siècle un peu sombre. Pourtant, vous y avez cru au soleil, aux soleils des indépendances. Pourtant, vous y croyez encore à ces soleils. Pourtant, vous vous êtes battu, pour ces soleils. À coups de films. De cinéma d'intervention. Notamment. Et plus. Car il y en a eu des causes à défendre, en Afrique noire, en Algérie, en Tunisie, au Zimbabwe, en Bretagne. La Corrèze plutôt que le Zambèze, voilà un mot d'ordre qui n'est pas le vôtre. Pour vous, c'est la Corrèze et le Zambèze. D'où tous ces films. Des connus, des moins connus. Des vus, des très peu vus, des jamais vus. Des qu'on ne verra jamais plus ? Parmi tous ces films, il en était un très beau, très violent, très rare. Qu'on a cru qu'on ne verrait jamais plus, justement. Engagé, comme les autres. Mais peut-être le plus expérimental dans la forme. Certainement le plus osé, par sa jeunesse, votre jeunesse, son ardeur. C'était il y a 50 ans. C'était *Afrique 50*. Le siècle à mi-parcours...

Vous sortiez de l'I.D.H.E.C. Tout semblait bien parti. Sauf que l'Afrique était bien mal partie, elle. Encore. Déjà. Ce film a une longue histoire, de 50 ans. Celle de son âge. Celle de son oubli. Celle de sa survie. Oui, 50 ans d'*Afrique 50*. Parcours d'un demi-siècle... Qui nous rappelle que ce n'est pas parce qu'un film est tourné qu'il est vu. Qu'il est sauvé. Qu'il est acquis. Ou qu'il est acquitté. S'il a été condamné. Le pouvoir d'alors est colonial. Ne l'est-il plus ? L'Occident règne, impose ses images. Un homme se lève. Seul. Et seul, ou presque – hormis quelques fidèles –, il restera. Il se lève seul. Et prend la parole. C'est aussi une prise d'image. Car il faut lutter. Aller contre. Déjà se heurter de front à la force du préjugé visuel. Lutter contre la mauvaise foi. S'inscrire en faux. Dire le vrai. Clamer, scander, chanter la vérité. Oui, la dire, car cela n'a hélas rien d'une évidence. L'égrener. La répéter à qui veut bien l'entendre et à qui ne veut pas. Être son révélateur, son diseur, son griot. Vous êtes ce griot. Vous êtes le griot blanc, celui qui raconte, celui qui dit. Qui redit. Dit tout. Qui dit l'attitude honteuse des Blancs en Afrique. La honte d'être Blanc en Afrique. Blanc sale, Blanc cassé, Blanc souillé. Se heurter à ce qu'on ne savait pas. À ce qu'on ne voyait pas. À ce qu'on ne voulait pas savoir. Ni voir. Ni entendre. Et vous, vous ne le dites même pas tout haut ; vous le hurlez. Acte dénonciatoire. Vous pourriez presque être

ce cordoua d'Afrique de l'Ouest, ce cordoua, l'initié en phase purificatoire, en phase cathartique, qui « se permet tout et il n'y a rien qu'on ne lui pardonne pas² ». Et dont vous pourriez aussi presque reprendre à votre compte les propos, lorsqu'il s'adresse au pouvoir, au puissant : « Nous dirons la vérité. La vérité sur votre dictature. La vérité sur vos parents, vos collaborateurs. Toute la vérité sur vos saloperies, vos conneries ; nous dénoncerons vos mensonges, vos nombreux crimes et assassinats...³ ». Sauf qu'à vous, on ne vous a rien pardonné. Et on ne vous a rien épargné. Sur ce film-là comme sur les autres, pour la plupart. Toujours des ennuis, toujours des emmerdes. Parfois la prison. Oui, la prison. Rendez-vous compte, pour un film. Rendez-vous compte ! Mais c'était il y a longtemps... Non, pas tant que ça, en fait. C'était hier. Et aujourd'hui en porte la trace. Le germe ? Vigilance. Vous en avez toujours fait preuve. Dès le maquis, dans le Sud-Finistère, contre les Allemands. Où vous avez eu la croix de guerre. À seize ans. Preuve aussi que vous avez toujours choisi votre camp. Celui de la liberté. Au sortir de l'I.D.H.E.C., c'est celui où vous êtes resté. Mais le camp de la liberté change parfois de camp. Car on est toujours, ou trop vite, l'oppressé d'un autre. Vous êtes parti tourner en Afrique. Une commande. De la Ligue de l'enseignement, qui s'attendait à vous voir revenir avec des images d'une certaine Afrique. Celle du bon pouvoir blanc. Celle où la France mène sa mission civilisatrice. Cela aurait pu être de la propagande. Mais ce sera de la contre-propagande. Car c'est une autre Afrique que vous avez vue. Et c'est donc une Afrique inattendue que vous avez voulu montrer. Cela s'est mal passé, sur place. Des démêlés avec l'administration, déjà. Une équipe de tournage rapatriée. Vous, vous êtes resté, en toute illégalité. Et vous avez tourné, en toute illégalité. Mais une autorisation de tournage a-t-elle jamais signifié la liberté ? Et l'Afrique que vous aviez vue, vous l'avez montrée. Une Afrique fantôme. Spectrale. Ombre d'elle-même. Une Afrique en loques. En sueur. En sang. En larmes. Telle qu'on ne l'avait jamais vue. Vos images sont rugueuses, elles arrachent les yeux. Votre commentaire est rageur, il dévaste les plus sourdes oreilles. Afrique 50, un brûlot. On ne vous a pas pardonné. Surtout, on ne vous a pas raté. Treize inculpations. Un an de prison. Et un film interdit. Saisi. Porté disparu. Détruit. Pas totalement. On peut parfois sauver des bobines, et les projeter en cachette. Un film qui en montrait trop, en disait trop. Parmi les inculpations : « atteinte à la sûreté de l'État ». Rien que ça. Il faut dire aussi... Oui, IL FAUT DIRE la vérité. Un film où votre commentaire, improvisé, s'emballait au rythme des images, s'enflammait au fur et à mesure que l'horreur du colonialisme transparaissait. C'est

peut-être là qu'était la grande faute et qu'est encore la grande force d'Afrique 50. Cette scansion, ce plaidoyer vibrant, cette mise en accusation effrénée. Où vous nommez les criminels. Oui, nommez, nominativement. Les administrateurs coloniaux, leurs assistants, leurs complices. Ce qu'ils ont fait, ce qu'ils ont ordonné. On ne vous a pas pardonné, pas pardonné de nommer. Il y avait eu les grands procès de l'après-guerre. Vous, vous avez voulu continuer. Continuer le combat pour les libertés. Il y avait eu les premiers tribunaux pénaux internationaux. Vous avez inventé une sorte de tribunal cinématographique. Et Afrique 50 aura été le premier film anticolonialiste en France. On ne vous a pas pardonné, pas pardonné d'être le premier. D'être à l'avant-garde. Une avant-garde politique, qui par sa rage, sa foi, bouleverse les codes esthétiques quand elle en a besoin. Transgresse. Prend des libertés, justement. C'est bien le moins que, dans vos films, vous fassiez ce que vous voulez. Ou plutôt ce qu'il faut. Ce qu'il faut pour que l'information et la critique passent. De gré ou de force. Et cela, vous avez toujours été prêt à le faire, à l'assumer. Toujours prêt à mourir pour des images, tant qu'elles sont la vérité. Toujours prêt à affronter l'injustice, le danger, le pouvoir, avec, comme arme au poing, une caméra citoyenne⁴. Vous n'avez jamais cessé. L'ironie de l'histoire, où le cynisme de certains veut qu'Afrique 50 ait refait surface près d'un demi-siècle plus tard. Un film n'est jamais aussi détruit que ce qu'on croit. Rien de tel qu'une administration pour conserver, dans un coin, enfoui. L'ironie et le cynisme veulent aussi que la France finisse par montrer ce film, votre film, à l'étranger, comme exemple d'un sentiment et d'une mobilisation anticolonialistes. Dès les années cinquante, rendez-vous compte ! Voilà bien quelque chose dont la France peut être fière. Mais cela ne vous a guère plu, à vous qu'on avait inculpé et condamné et emprisonné et maltraité et déshonoré et insulté. Ils ont oublié. Pas vous. Et longtemps après le coucher de soleil des indépendances, vous attendez encore le vote des bêtes sauvages.

RAPHAËL MILLET

1. Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 22.

2. *Op. cit.*, p. 10.

3. *Op. cit.*, p. 10.

4. René Vautier, *Caméra citoyenne*, Paris, Apogée, 1998.

18h15

Écran 2

René Vautier, l'homme de paix

de Ahcène Osmani

Algérie/1998/couleur/Beta SP/1h44

Prix de la Tolérance de l'UNESCO, 1999

L'homme de paix a été réalisé dans le cadre de la série de documentaires « *Des hommes, une révolution* » produite par la COMAPAV en hommage aux nombreuses personnalités qui ont marqué de leurs empreintes les parcours révolutionnaires des peuples et de leurs engagements contre toutes les oppressions.

Ce document est un hommage au cinéaste français René Vautier. Breton d'origine, récipiendaire du Grand prix de télévision pour l'ensemble de son œuvre (1998), René Vautier a, dès après sa sortie des maquis de la résistance où il s'était engagé à l'âge de 16 ans, pris la caméra pour témoigner aux côtés de ceux qui n'avaient ni le pouvoir ni la parole. Il a lutté contre le colonialisme en Afrique ou contre la guerre d'Algérie, ne craignant ni les blessures ni la prison. Jean-Marie Drot se souvient de ce que Georges Sadoul, l'éminent historien du cinéma, disait de lui : « *il tranche à la fois par son allure et ses convictions. Lorsqu'un mur se dresse sur sa route, la seule solution pour lui consiste à foncer dans le mur, caméra au poing et tête en avant... une tête de Breton* ».

Le film, à travers divers témoignages, brosse la carrière et l'œuvre de ce résistant inébranlable qui a fait sienne pendant 50 ans l'idée de son ami Kateb Yacine : « *Il ne faut en aucun cas laisser les gouvernements écrire seuls l'Histoire.* »

20h30

Écran 2

Projection suivie
d'une rencontre
avec René Vautier

Afrique 50

de René Vautier

France/1950/couleur/20 mn

« *Afrique 50 a été considéré par les historiens du cinéma comme le premier film anticolonialiste français. J'ai été condamné à l'époque à un an de prison pour l'avoir fait, alors qu'en 1996 on m'a tendu un tapis rouge à Beaubourg pour m'offrir une copie du film tirée au frais de l'État. Il était devenu utile pour le prestige de la France de montrer que dès 1950, il y avait en France un sentiment anticolonialiste prononcé.* »

René Vautier, *L'Humanité*, 16 janvier 2001

Le Remords

de René Vautier

France /1956-1974/couleur/Beta SP/5 mn

Film sur le remords d'un réalisateur qui, pendant la guerre d'Algérie, témoin d'un "tabassage" policier, trouve cent et une raisons de ne pas en faire un film.

D'après une nouvelle écrite en 1958, un film tourné et joué par René Vautier en 1974, puis intégré à *La Folle de Toujane*.



Avoir vingt ans dans les Aurès

de René Vautier

France /1971/couleur/1h40

Prix de la Critique internationale, Cannes, 1972

Avec Philippe Léotard, Hamid Djellouli, Jean-Michel Ribes

Analysant la logique de la guerre, ce film montre, à partir des événements d'Algérie, comment des soldats même de gauche, même pacifistes, même hostiles à la "sale guerre", peuvent, comme leurs camarades, pratiquer le viol et la torture. L'analyse part de l'expérience de jeunes appelés du contingent qui refusent de "jouer le jeu" et sont regroupés dans une unité disciplinaire sous les ordres d'un lieutenant parachutiste qui, bien qu'il leur ait promis de ne rien entreprendre contre leurs idées, les amène à comprendre qu'ils sont nécessairement solidaires de la lutte des autres combattants. Reconstituant une aventure vécue, ce film sur la guerre d'Algérie procède d'une haute réflexion sur le problème de la responsabilité politique.

Marc Ferro, *Analyse de film, analyse de sociétés*,
Librairie Hachette, 1975

Les statues meurent aussi

de **Alain Resnais et Chris Marker**

France/1950-1953/noir et blanc/29 mn

Commentaire : Chris Marker, dit par Jean Negroni

« Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'Histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture. »

Chris Marker, extrait du commentaire du film *Les statues meurent aussi*



se propose pas d'être un film sur les visages de femmes. Non seulement, il montre des visages de femmes, des silhouettes de femmes, mais aussi des destinées de femmes, qui, dans l'entrelacs de leur existence, permettent d'avoir un éclairage le plus complet sur la femme africaine.

Il s'agit de jeter un regard sur l'épopée que vivent les femmes ivoiriennes, voire africaines, depuis les indépendances. Dans une société qui se transforme, chaque jour, sans leur être totalement favorable, lorsque celles-ci veulent réussir leur existence sans utiliser leurs atouts naturels, mais plutôt leur intelligence.

Non, il n'est pas possible de chanter la réussite d'une catégorie humaine sans s'arrêter, de temps en temps, pour contempler en plus celles qui sont belles. Cè n'est pas en fixant la caméra sur un nez, une bouche... qu'on chante cette beauté. Il faut la voir dans l'exercice de quelque chose comme l'amour, le sport... J'ai choisi l'amour pour chanter la beauté de la femme. »

Désiré Ecaré, 5 mai 1985

L'eau scintille, les arbres bruissent, dans le lit ample et calme du fleuve deux corps nus se rejoignent, jouent, s'ébrouent, s'étreignent comme baignés dans la joie. *Visages de femmes* représente, comme rarement, un bonheur littéral du corps, une physique de la jouissance et une nature où l'idée de péché n'a jamais eu de prise. Mais qu'est-ce que cette fille trouve à dire lorsque son amoureux lui plonge entre les jambes ? « *Au lieu de me baiser, tu fais le bandit !* » Quelle coquine !

Nicole Brenez, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, sous la direction de Alain Bergala, Jacques Déniel, Patrick Leboutte, Éditions Yellow Now, 1994



Visages de femmes

de **Désiré Ecaré**

Côte d'Ivoire/1985/couleur/1 h 45/VOSTF

Prix de la Critique internationale, Festival de Cannes, 1985

Avec Eugénie Cissé Roland, Albertine Guessan, Véronique Mahile, Sidiki Bakaba, et la communauté Adioukrou du village de Lopou

Visages de femmes fait suite au travail commencé par le cinéaste ivoirien en 1968 avec *Concerto pour un exil*, puis en 1970 avec *À nous deux France*, un troisième volet à cette sorte de "comédie humaine" à laquelle il a donné un titre général qui est aussi une méthode : « Castigare ridendo mores : corriger les mœurs en riant ».

« *Visages de femmes* vient de sortir. Nous voilà brusquement aux prises avec la Commission nationale de censure qui s'imagine que le propre d'une politique cinématographique dans un pays comme le nôtre est de surveiller et d'interdire.

Certains membres de la censure disent que je fais un film sur des visages de femmes, donc qu'il n'y a pas de raisons que l'on voit des têtes ou des sexes de femmes. Certes, mon film s'intitule *Visages de femmes*, mais il ne

DIMANCHE 4 MARS



© Coll. Cahiers du cinéma

14h15

Écran 1

Le Coureur (Dawandeh)

de Amir Naderi

Iran/1985/couleur/1h34/VOSTF

Grand Prix, Festival des 3 continents, Nantes, 1986

Avec Majid Niroumand, Moussa Torkiradeh, Ali-Gey Gholamzdeh

Il n'y a dans *Le Coureur* rien de ce que nous voyons d'habitude en Iran. Pas le moindre otage ou petit ayatollah à l'horizon. Pas même un mini-mollah à se mettre sous la dent. Pas de femmes voilées, de manifs intégristes, ni même de simples signes extérieurs d'Islam. On regarde donc à la fois *Le Coureur* comme un documentaire sur la vie quotidienne d'un gamin pauvre d'une grande ville iranienne et comme une œuvre d'art. Raffinée, sauvage, symbolique : on ne voit pas quel autre cinéaste oserait, aujourd'hui, consacrer les trois-quarts d'un long métrage à un enfant qui ne fait pratiquement que crier et courir. Il crie vers la mer, vers les bateaux qui pourraient l'emporter. Le reste du temps, il court comme un fou. Il court pour crier. Il court pour courir. Bientôt, il courra pour gagner.

La première fois que le kid d'Abadan se lance dans sa course effrénée, la caméra "panoramique" à sa poursuite, traverse des brumes écrasées de soleil, glisse sur une mer aveuglante. C'est une caméra qui ne se pose pas de questions. Elle se contente d'accompagner le coureur, de le soutenir, de la même manière qu'un orchestre accompagne ou soutient un chanteur. Puis tout s'épuise : le gamin, le cri, l'image même, gagnée par un noir et blanc hagard, comme si la couleur et le souffle, ensemble, avaient quitté à la fois le corps de l'enfant et le corps du film. On comprend alors que le film de Naderi et le gamin d'Abadan, ont décidé de suivre une seule et même route. C'est un combat, une bataille,

que livrent côte à côte le héros et la caméra. On ne sait pas encore pour ou contre quoi, mais on sait qu'ils courent ensemble.

Le Coureur est un mélo militant. Quand l'enfant patauge dans ses montagnes de détritiques, quand il part à la chasse aux bouteilles vides qui flottent sur la mer pétrole, nous sommes avec lui. Pas voyeurs mais voisins. Parcourus par le même mutisme (quand il ne hurle pas, il se tait), les yeux écarquillés au même spectacle : un avion s'élance vers le ciel, le kid tombe à genoux, nous sommes à deux doigts de nous abîmer dans la même prière.

Louis Skorecki, *Libération*, 5 décembre 1986



16h15

Écran 1

La Promesse

de Luc et Jean-Pierre Dardenne

Belgique/1996/couleur/1h33

Avec Jérémie Renier, Olivier Gourmet, Assita Ouedraogo

Voici un beau film dont la singularité résiste à l'unanimité critique qui a récemment accueilli sa sortie. C'est peut-être dans la brutalité lyrique de son déroulement que *La Promesse* se démarque des films qui lui sont contemporains, avec un beau sens de l'ambiguïté qui fonde sa démarche et l'excède dans un seul et même mouvement. On se rappelle peut-être que *La Promesse* raconte l'histoire d'un homme qui exploite des immigrants en leur louant à prix fort quelques misérables mètres carrés, du jeune blondinet sauvage qui lui sert de fils et lui prête main-forte avant de basculer, presque malgré lui, dans le camp de l'autre : la victime, l'inconnu, l'étranger. Ici, seule la formidable humanité du père – un négrier amoureux, un poète – sauve le film du cinétract, retrouvant dans ce mouvement même le chemin de *La Nuit du chasseur* et de la silhouette du plus beau meurtrier d'amour de l'histoire du cinéma.

Louis Skorecki, *Libération*, 9 mars 1998

Classe de lutte : le Groupe Medvedkine

À bientôt j'espère, Chris Marker et Mario Marret, 1967
Classe de lutte, Groupe Medvedkine de Besançon, 1968-69
Avec le sang des autres, Bruno Muel, 1974

Ces trois films comme trois jalons d'une expérience de cinéma exceptionnelle : entre 1967 et 1974, en Franche-Comté, à Besançon et à Sochaux, des cinéastes, des techniciens de cinéma, s'allient à un certain nombre d'ouvriers pour exprimer avec eux la nécessité radicale de mener cette lutte dont quelques jours de mai 1968 ont le plus sûrement réalisé l'ampleur et la nature.

À bientôt j'espère, de Chris. Marker et Mario Marret, marque la rencontre des cinéastes avec les ouvriers qui animent l'occupation de l'usine textile Rhodiacéta de Besançon, grande et longue grève prototype de celles qui vont terroriser la France gaullienne un an plus tard. À ce moment, chacun écoute l'autre, les ouvriers reprochent amicalement aux cinéastes le "romantisme" de leur regard, trop extérieur, pas assez conscient des conditions réelles de leurs luttes quotidiennes.

Qu'à cela ne tienne, le premier Groupe Medvedkine est né, baptisé du nom du cinéaste soviétique qui anima le ciné-train sillonnant l'URSS des années trente. Les uns forment les autres à la technique cinématographique, tous partagent décidément la volonté farouche d'aller jusqu'au bout. Pour cela, il s'agit de s'en donner les moyens. Faire son propre cinéma est le moyen de créer les images que la classe dirigeante s'emploie à ne pas faire, pour mieux étendre sa domination. SLON (Société pour le Lancement d'Œuvres Nouvelles)¹ se charge du versant production et distribution, dans une indépendance totale vis à vis du système ennemi.

Au centre de *Classe de lutte*, Suzanne, ouvrière à l'usine Yema de Besançon, aperçue aux côtés de son mari dans *À bientôt j'espère*, prend maintenant ses responsabilités, et la parole. Point d'orgue collectif, mai 1968 l'est individuellement pour Suzanne, quand elle affirme face à tous la nécessité de poursuivre leur combat ensemble et sans accepter le moins, parce qu'une société nouvelle est en jeu.

L'élan résolument impulsé, un second Groupe Medvedkine est créé avec des ouvriers de l'usine Peugeot à Sochaux ; l'expérience se poursuit jusqu'au milieu des années soixante-dix. Une quinzaine de films aux qualités formelles inédites, aussi primordiales que l'urgence même de les avoir voulus, seront réalisés. L'aventure prend fin quand plusieurs circonstances aux interactions complexes ne peuvent plus être surmontées.

Avec le sang des autres est l'un des derniers films nés de cette période où la conscience d'un monde à



changer était concrètement partagée par beaucoup, et mise à l'épreuve pratiquement. Réalisé par Bruno Muel, un de ceux qui sont là depuis le commencement, il met à nue l'étendue du processus aliénant qui vide les ouvriers de leur capacité à vivre. Au centre d'un espace-temps qui les enferme, le travail à la chaîne, à partir duquel tout est malgré eux structuré. Le problème est posé à sa racine : l'idée d'un homme déshumanisé, exclusivement basée sur le comment de son exploitation.

Saisir la nature de l'expérience qui a rendu ces films possibles, c'est nécessairement faire le lien avec le monde actuel, le cinéma dont il fait commerce, la logique politique et économique qui le fonde, celle-là même contre laquelle s'élevèrent les ouvriers franc-comtois, leurs camarades cinéastes, et tous ceux qui vivent pour un changement profond de société.

COLIN FOLTZ

1. SLON est devenu l'actuelle ISKRA (Image Son Kinéscope Réalisations Audiovisuelles) en 1973.

DIMANCHE 4 MARS

Bruno Muel

C'est dans les années soixante que Bruno Muel entame son parcours d'aventurier-caméraman, et s'engage dans la réalisation d'un cinéma documentaire différent, parce que voué à suivre et impulser les changements pour un monde nouveau, avec ceux qui luttent dans l'anonymat de leur situation d'exploités, et qui relèvent la tête. Il témoigne notamment du renouveau de l'Algérie tout juste indépendante (*Algérie Année Zéro*, 1962, de Jean-Pierre Sergent et Marceline Loridan), et du combat mené par les paysans guérilleros de Colombie (*Rio Chiquito*, 1965, avec Jean-Pierre Sergent).

C'est naturellement qu'en 1968 il fait partie de ceux qui enregistrent en France la poussée révolutionnaire, présent à Renault-Flins et surtout en Franche-Comté, à Besançon puis à Sochaux, où il prend part aux Groupes Medvedkine, réalisant notamment, en 1972 et 1974, *Week-end à Sochaux* et *Avec le sang des autres*.

En 1973, il réalise, avec Théo Robichet, *Septembre* qui rend compte de la situation au Chili alors que Pinochet vient de prendre le pouvoir. Ce film obtient le Prix Jean Vigo du court métrage, et le Colombe d'Argent à Leipzig.

Suivront des expériences africaines, avec la formation de techniciens et la réalisation de reportages en Angola, et dans le Sahara Occidental, à nouveau avec Théo Robichet, sur la mise en marche d'une guerre d'indépendance.

16h30

Écran 2

À bientôt j'espère

de Chris Marker

France/1967/noir et blanc/43 mn

En mars 1967 à Besançon, une grève éclate aux établissements Rhodiaceta qui font partie d'une chaîne d'usines de textiles dépendant du trust Rhône-Poulenc. Cette grève a pris un aspect inhabituel par son refus de dissocier le plan culturel du plan social. Les revendications mises en avant ne concernaient plus seulement les salaires ou la sécurité de l'emploi, mais le mode de vie que la société imposait, impose à la classe ouvrière.

Classe de lutte

du Groupe Medvedkine

France/1968-69/noir et blanc/37 mn

Le premier film réalisé par les ouvriers du Groupe Medvedkine. Il suit la création d'une section syndicale CGT dans une usine d'horlogerie par une ouvrière dont c'est le premier travail militant en 1968. Comment Suzanne réussit à mobiliser les autres femmes de l'entreprise, malgré la méfiance des dirigeants syndicaux et des intimidations du patronat.

18h15

Écran 2

projection suivie

d'une rencontre

avec Bruno Muel

Avec le sang des autres

de Bruno Muel

France/1974/couleur/56 mn

Une descente aux enfers. La chaîne chez Peugeot. Son direct et image simple, assourdissante image. C'est là l'essentiel de l'empire Peugeot : l'exploitation à outrance du travail humain ; mais dehors, cela continue. Ville, magasins, supermarchés, bus, distractions, vacances, logement, horizon-Peugeot. On parcourt le circuit, tout est ramené à la famille Peugeot. Marie-Claude Treilhou

20h15

Écran 2

Le Soulèvement de la jeunesse Mai 1968

de Maurice Lemaître

France/1969/couleur/28 mn

Maurice Lemaître a eu l'ambition de réaliser un film réellement créateur sur la révolte de Mai 68.

Tout va bien

de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin

France/1972/couleur/1 h 35

Avec Yves Montand, Jane Fonda, Vittorio Caprioli, Jean Pignol

« Prendre l'offensive sur le terrain particulier de l'industrie cinématographique, c'est faire Love story, mais autrement. C'est dire : vous allez voir un film d'amour avec vos vedettes préférées. Elles s'aiment et se disputent comme dans tous les autres films. Mais ce qui les sépare ou les réunit, nous le nommons, c'est la lutte des classes. Ce qui fait que Jane Fonda, journaliste, ou Yves Montand, cinéaste, passeront de "je t'aime" à "je ne t'aime plus", puis de nouveau à un "je t'aime", cette fois différent du premier, c'est qu'entre les deux "je t'aime", il y a quarante minutes où ils ont été séquestrés dans une usine. »

Jean-Luc Godard, *Le Monde*, 27 avril 1972



De la femme et la morale au cinéma, de l'exploitation de son aspect physique, de sa place dans le cinéma : comme auteur, comme actrice, ou comme sujet

Nous allons d'abord dire que l'aspect physique de la femme, c'est le corps.

Nous allons dire que le corps c'est aussi la tête, que le visage peut aussi signifier l'ensemble du corps. De l'usage du gros plan, gros plan de visage, mais aussi d'une épaule, plus on s'approche et l'on croit saisir, plus la vérité est dissimulée.

Nous allons bannir du mot exploitation son sens trivial. Celui où la femme serait traitée comme une prostituée. Nous ne parlerons pas de ces films qui font le trottoir... Sont-ils des films ? Non.

Une sorte de prostitution audiovisuelle, où le metteur en scène, – et plus sûrement les producteurs embusqués derrière – tiennent le rôle de maquereaux.

Ce cinéma-là ne nous intéresse pas, disons qu'il n'utilise que le même support : 24 images x seconde.

Je préfère me cantonner au Septième art.

Les images, l'utilisation de la femme sous tous ses aspects physiques, peuvent n'en pas être différentes. Il ne s'agit pas de la morale de l'actrice mais de celle du film.

Finalement, il s'agit d'abord de l'ambition qui préside. En ce sens, l'exploitation et la morale sont des thèmes proches, mais ce qui me tient à cœur, ce n'est donc pas la morale au cinéma, il ne s'agirait alors que de moralisme, mais de faire du *cinéma moral*.

C'est-à-dire sans compromis.

(...)

Le *tabou*, c'est la borne érigée et rigide de la *morale*.

(...)

Le *passage du tabou* (qui est la raison d'être majeure du cinéma que je fais), c'est ce moment fragile, ce fracas impossible du trivial et du sale.

L'image qu'on en montre – et il suffit parfois de la cacher pour la montrer –, une actrice qui se dévoile au regard de la caméra, exhibe parfois plus d'abandon à la caméra qu'une autre qui se contente d'exhiber la nudité clinique de son corps.

L'émotion est l'écriture subliminale du cinéma. On croit voir ce qu'on ne voit pas, sous prétexte qu'on le ressent, ou on le voit et on le nie sous prétexte d'une émotion singulière.

Le cinéma, c'est aussi l'art de transformer le spectateur en faux-témoin. Une image n'est pas seulement son cadrage mais l'émotion dans laquelle elle vous emmène : – Hors cadre si une scène d'amour se resserre dans l'introspection émotionnelle d'un gros plan.

– Resserrement imaginaire lorsque l'émotion est là, alors que le plan ne cache rien de ce qui se passe. J'ai fait l'expérience de gens dont le souvenir nie systématiquement le caractère pornographique de *L'Empire des sens* sous prétexte de son classement sans équivoque dans les œuvres majeures du Septième art.

L'Empire des sens, film unique en son genre, n'en est pas moins une indication formelle que la *morale* au cinéma ne se trouve pas dans la morale des actes filmés, mais dans la dimension morale du regard du metteur en scène qui les filme. Dimension *morale* de l'œuvre donc.

(...)

La *destruction du tabou* en empêche le passage ; seul chemin initiatique qui transcende cet acte pornographique qu'est l'amour physique, en métaphysique pure.

Ce qu'on fait aisément dans la vie semble être une impasse au cinéma.

En réalité, il n'existe à ma connaissance qu'un seul exemple de film qui échappe à la règle, on en revient toujours à *L'Empire des sens* du Japonais Oshima. Parce qu'il montre une vision de l'amour absolu réduit à l'essentiel.

L'essentiel, c'est-à-dire l'élémentaire.

L'amour physique pur et simple.

La pornographie, pour une fois, donne une image de sainteté. Elle est comme un parcours initiatique sans issue. Qui s'y engage trouve la passion comme une épreuve, le plaisir comme une angoisse.

L'angoisse ne vient pas de ce que l'acte physique existe, on nous le donne totalement à voir sur l'écran – mais que justement, il n'existe pas.

Il existe plus au-delà de la minute où il se perpète. Son accomplissement est comme sa mort.

L'Empire des sens, c'est l'extrême d'une passion privée du vocabulaire des sentiments et qui n'a plus que celui de la chair.

(...)

Ce film, dans son extrême radicalité, est magistralement ce qu'on peut appeler un *film moral*.

CATHERINE BREILLAT

Extraits d'un discours prononcé à Téhéran, le 26 février 1998, à l'occasion d'un colloque autour du thème "Sur la présence de la femme dans le cinéma contemporain"

DIMANCHE 4 MARS



18h30

Écran 1

Le Rideau de fusuma (Yojohan fusuma no urabari)

de **Tatsumi Kumashiro**

Japon/1973/couleur/1 h 12/vostfr

Avec **Junko Miyashita, Hideaki Ezuma, Hatsu Yamada, Naomi Oka, Moeko Ezawa.**

Le Rideau de fusuma est un essai de démythification de l'acte sexuel. Des geishas apprennent à des novices à se servir de leurs charmes grâce à un entraînement digne du cirque Gruss. Moins acrobatique mais tout aussi spectaculaire pour les héroïnes de Kumashiro, cinéaste pro-femmes : la découverte de la jouissance féminine, entravée par des siècles de puritanisme et de domination masculine. L'ambiance confinée et les diverses anecdotes sexuelles du *Rideau de fusuma* sont régulièrement interrompues par l'intrusion de l'Histoire, à savoir la répression des émeutes provoquées par l'augmentation du prix du riz, l'annonce de la révolution d'Octobre et l'envoi des troupes japonaises en Sibérie. L'hétérogénéité toujours, et la mixtion du sexuel et du politique.

Olivier Père, *Les Inrockuptibles* n° 239, 18-24 avril 2000
Kumashiro n'est certes pas le premier à s'illustrer dans le cinéma érotique et, pour être plus précis, le "roman-porno" (contraction japonaise de romantique-pornographique), mais ses films se distinguent d'emblée par leur discours iconoclaste et par des scènes très osées filmées avec un sens très particulier de la concision. L'acte sexuel n'est jamais ritualisé ou mythifié : pour Kumashiro, il s'agit de lier en permanence la vie, la mort, l'amour et le sexe. L'érotisme est ici synonyme de force vitale, capable de défier le monde et ses lois. C'est en cela que Kumashiro est aussi un cinéaste politique.

Nicolas Saada,

HK Orient Extrême cinéma n° 10, mars 1999

Grâce à une prise de vue qui fait penser à une respiration libérant le mouvement et le corps de la femme – thème prégnant de tous ses films, comme en témoigne la longue scène d'amour sous la moustiquaire du

Rideau de fusuma, Kumashiro semble attendre patiemment à travers l'œil de la caméra l'instant voluptueux où le flou de la peau féminine imprègne la pellicule d'une caresse avec un naturel qui ressemble à un mensonge.

Shiguehiko Hasumi

20h30

Écran 1

projection suivie

d'une rencontre

avec **Catherine Breillat**

avant-première nationale

À ma sœur !

de **Catherine Breillat**

France/2001/couleur/1 h 33

Avec **Anaïs Reboux, Roxane Mesquida, Libero de Rienzo, Arsinée Khanjian, Romain Goupil, Laura Betti**

Anaïs a douze ans, elle porte le poids du monde. Son corps, c'est à la fois la citadelle de sa douleur et une forteresse. Tapie à l'abri, ou laissée pour compte, elle observe. C'est l'été, la mer, les vacances en famille. Les amours de vacances. C'est donc l'apprentissage du premier amour. Cet apprentissage, Anaïs va le faire par procuration. Elle observe sa sœur aînée, Elena, aimée (et haïe). Elena a quinze ans et la beauté du diable. Ni plus futile, ni plus bête que sa sœur cadette, mais qui ne peut pas comprendre qu'elle n'est qu'un objet du désir. Et qu'en tant qu'objet elle ne peut que se faire prendre. Ou avoir. D'ailleurs, il s'agit de cela, la perte de la virginité des filles. Et qui ouvre la porte au drame, cet été-là.

« *La personnalité d'Elena est déjà un peu altérée par le concept d'être une jeune fille de son âge et de son époque. À cause de son désir de plaire elle n'est plus complètement elle-même. Elle est belle, elle est aimée, elle est comblée : mais au fond, ce confort psychologique l'empêche de se trouver elle-même. Il lui suffit de ce conformer à cette norme à laquelle elle correspond.*

Anaïs résiste mieux. Elle absorbe le monde, alors que l'autre au contraire est absorbée. Anaïs est d'ailleurs très à l'aise dans son corps, bien dans sa peau. Ce n'est pas une obésité d'autiste, autodestructrice, mais une obésité qui est faite pour vaincre le monde. Je trouve son corps très beau, c'est un corps de bébé et en même temps très érotique ».

Catherine Breillat



LUNDI 5 MARS

18h45

Écran 2

Minamata, les victimes et leur monde (Minamata, kanja-san to sono sekai)

de Noriaki Tsuchimoto

Japon/1971/noir et blanc/1 h 36/VOSTF

Les premiers cas de ce qui est appelé "la maladie de Minamata" ont été enregistrés en 1956. Depuis, les cas se sont multipliés et l'étendue du mal s'est tellement aggravée que de nombreux enfants naissent anormaux, infirmes et paralysés. La société Chisso refuse de reconnaître ses propres responsabilités et cherche à acheter le silence des victimes afin d'éviter une association puissante exigeant collectivement un dédommagement. « Mon film a attiré l'attention du monde entier. Partout dans le monde, les années soixante-dix marquent la période où les gens prennent conscience de la menace de la pollution par le mercure organique, les engrais, le DDT et la dioxine utilisée au Vietnam. La maladie de Minamata fut le premier signal d'alarme. »

Noriaki Tsuchimoto



20h45

Écran 2

Sicilia !

de Danièle Huillet, Jean-Marie Straub

France-Italie/1998/noir et blanc/1 h 06/VOSTF

Constellations et dialogues du roman *Conversazione in Sicilia*
d'Elvio Vittorini

Avec Gianni Buscarino, Vittorio Vigneri, Angela Nugara

Un personnage, dont on ignore tout, dialogue sur un quai avec un vendeur d'oranges puis échange des idées sur le pays avec les passagers d'un train ; enfin, il exhume les non-dits de son enfance dans une violente joute verbale avec sa matrone de mère avant de faire aiguiser son couteau par un rémouleur qui l'entretient gaiement



de l'état de décomposition du monde et de la nécessité de la révolte.

Bien au-delà de ce que cette intrigue minimaliste peut suggérer, le film parle essentiellement du rapport des hommes au monde dans ce qu'il a de plus substantiel, en une sorte de lente et concrète remontée aux origines des mots et des choses. Voilà une œuvre qui touche à l'âpreté de la terre, à l'aveuglement de la lumière et aux vertiges de l'ombre, à la saveur des aliments, au tranchant de la langue, à l'incarnation des visages. Elle évoque, à travers la Sicile, le geste des vaincus de l'Histoire, l'exploitation du Sud par le Nord, le soleil noir de l'humiliation et de la solitude qui brille dans ce film comme on entre dans la mythologie, avec pour viatique le cinéma tel que les Straub le pratiquent, art total, tout à la fois prosaïque et lyrique, où la parole se fait musique, le dialogue incantation, le geste théâtre, et le paysage peinture. Même l'humour n'en est pas exclu, drôlerie féroce et tendre qui veut qu'un peuple de morts de faim énumère l'infinie variété des nourritures terrestres. Il y a dans ce film une façon d'accéder à la poésie par la trivialité qui correspond au projet des auteurs de tout embrasser du monde en se plaçant du côté de ceux qui en sont exclus.

Jacques Mandelbaum, *Le Monde*, 15 septembre 1999

La Grève (Statchka)

de Serguei Mikhaïlovitch Eisenstein

URSS/1924/noir et blanc/muet/1 h 13

Avec Ivan Klioukvin, Alexandre Antonov, Gregory Alexandrov

Dans l'une des plus grandes usines de la Russie tsariste, le suicide d'un ouvrier, injustement accusé de vol par la direction, déclenche une grève. Les responsables ouvriers arrêtés, les autres travailleurs descendus dans la rue pour manifester sont sauvagement massacrés par les troupes gouvernementales.

« Fendre les crânes avec un ciné-poing, y pénétrer jusqu'à la victoire finale, et maintenant, devant la menace de contamination de la révolution par l'esprit "quotidien" et petit-bourgeois, fendre plus que jamais !

Vive le ciné-poing ! »

Serguei Mikhaïlovitch Eisenstein, 1925

?

EST-CE AINSI

36

LUNDI 5 MARS

"Apocalypse Wow"

Body Snatchers de Abel Ferrara,
Starship Troopers de Paul Verhoeven

Si l'on pense que le cinéma peut entretenir un rapport, fût-il ténu, avec la vérité, à quoi la fiction peut-elle bien servir, dès lors que le moindre plan documentaire la renvoie au registre de l'accessoire ? Abel Ferrara avec toute son œuvre et Paul Verhoeven avec *Starship Troopers* répondent : au rebours du cinéma documentaire ou du cinéma militant, la fiction n'a pas besoin de démontrer, sa seule légitimité consiste à se tenir dans la pure violence de l'affirmation. En prenant pour objet la catastrophe intégrale qu'aura été le XX^e siècle, *Body Snatchers* et *Starship Troopers* mènent ce principe à son accomplissement : sous couvert de Science-Fiction, avec les moyens et les symptômes de la Superproduction de genre, il s'agit de deux brillantes synthèses polémiques sur l'ensemble des maux traversés par l'humanité tout au long du siècle du capitalisme. *Body Snatchers* (1994) opère sa synthèse à partir de la question du corps : instauration d'un ordre universel simultanément militaire et industriel, pollution générale du monde, destruction industrielle des hommes (les cendres nazies et les ombres centrées d'Hiroshima), carnage des imaginaires, suppression de l'individualité. *Starship Troopers* (1998) prend la relève et opère sa synthèse à partir de la question de l'image : en effet la conscience individuelle a disparu, tout est propagande, tout est propagation, du point de vue du capitalisme il n'a existé aucune différence entre nazisme et démocratie, la seule effectivité historique aura été celle de la guerre non pas mondiale et ponctuelle mais universelle et permanente. Et pourtant, de telles constructions, aussi violentes que désespérées, grâce à leur génie critique et leur grandeur plastique paradoxalement nous redonnent confiance : mais oui, le cinéma se trouve partout, et même parfois à Hollywood.

NICOLE BRENEZ



«Apocalypse Wow», © Jan Peters.



18 h 30

Écran 1

présenté par

Nicole Brenez

enseignante à Paris 1,
chargée de la programmation de cinéma
expérimental à la Cinémathèque française

Body Snatchers

de Abel Ferrara

États-Unis/1993/couleur/1 h 25/vostf

Avec Terry Kinney, Meg Tilly, Gabrielle Anwar, Forrest Whitaker

Les hommes sont remplacés, petit à petit par des extra-terrestres qui prennent leur apparence. « *Imaginez un monde sans conflits* », prédit, comme horizon cauchemardesque, un des *aliens*. Le dernier film de Ferrara est l'illustration concrète d'une logique abstraite bien mise en lumière par Jean Baudrillard dans *La Transparence du mal* : « *Si l'autre peut toujours en cacher un autre, le Même ne cache jamais que lui-même. C'est cela notre idéal-clone actuel : le sujet expurgé de l'autre, expurgé de sa division et voué à la métastase de lui-même, à la pure répétition. Ce n'est plus l'enfer des autres, c'est l'enfer du même.* »

Jean-François Rauger, *Cahiers du cinéma* n° 469, juin 1993

20 h 30

Écran 1

présenté par

Nicole Brenez

Starship Troopers

de Paul Verhoeven

États-Unis/1997/couleur/2 h 15/vostf

Avec Casper Van Dien, Dina Meyer, Denise Richards, Jake Busey

« *Pour les ados, Starship ne sera jamais vu comme un éloge du fascisme (qu'il n'est pas de toute façon), c'est avant tout une histoire d'insectes géants ! En même temps, je ne souhaite pas être trop évident dans mon propos antifasciste. En sortant de mon film, je ne crois pas qu'un seul spectateur sera séduit au premier degré par mes images satiriques de propagande, au point de vouloir tout de suite s'engager pour combattre les insectes géants... Starship est en quelque sorte un film brechtien et les Américains ne sont pas très habitués à la distance brechtienne.* »

Paul Verhoeven, *Les Inrockuptibles* n° 135, 21-27 janvier 98

MARDI 6 MARS

L'Amérique s'insurge : le cinéma militant américain

18h30

Écran 2

présenté par

Michael Bingham

professeur de civilisation américaine

Native Land

de Leo Hurwitz et Paul Strand

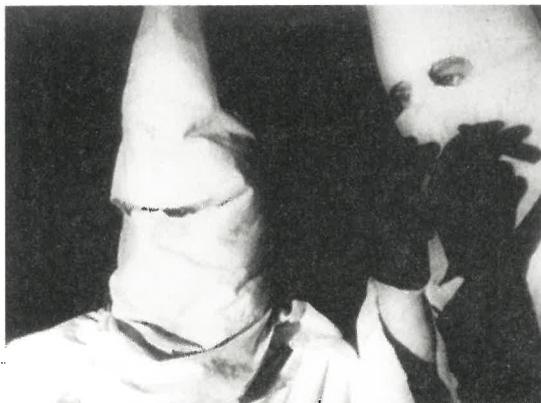
États-Unis/1938-1942/noir et blanc/1 h 28/VOSTF

Avec Howard Da Silva, Fred Jackson, Virginia Stevens, Louis Grant

Il y a une filiation directe entre la première séquence de *Native Land* et *Young Mr. Lincoln* (1939) de John Ford et *Monsieur Smith au Sénat* (1939) de Frank Capra, référence solennelle aux idéaux démocratiques défendus par Washington, Jefferson et Lincoln. Grâce à un long prologue et un texte simple et direct dit par le chanteur noir Paul Robeson, *Native Land* s'inscrit dans le respect de ces valeurs. Cette apparente simplicité sert un film violent, mélangeant scènes reconstituées, morceaux d'actualité, photographies fixes, acteurs professionnels et amateurs. Il fonctionne comme un long journal télévisé dont la grande nouvelle serait l'annonce que l'Amérique déboulonne les statues de ses fondateurs.

Plusieurs segments, tous situés entre le documentaire et la fiction, poussant donc le spectateur à interroger en permanence ce qu'il regarde, illustrent cette thèse : une famille de fermiers qui reçoit une étrange visite après que l'un d'eux fut intervenu lors d'une réunion de travailleurs ; une laveuse de carreaux à Cleveland qui découvre le cadavre d'un militant assassiné ; un Noir et un Blanc poursuivis par le Ku Klux Klan ; un syndicat où s'est infiltré un traître. « *Chaque génération a dû lutter pour ses libertés* », explique la voix de Paul Robeson. Cette liberté politique est inséparable d'une liberté de filmer, d'une recherche formelle aussi importante que ses positions idéologiques.

Samuel Blumenfeld, *Le Monde*, octobre 1998



© Alive



20h30

Écran 2

présenté par

Michael Bingham

Harlan County, USA

de Barbara Kopple

États-Unis/1977/couleur/1 h 43/VOSTF

Oscar du documentaire, 1977

Courant 1973, les mineurs de Brookside décident d'adhérer au syndicat U.M.W.A (United Mine Workers of America) et se heurtent alors au refus de la direction de signer le contrat de convention collective. En réponse à ce refus, commencera une grève qui durera plus de treize mois en faisant intervenir aux côtés des milices patronales, les forces de police et de justice.

« *On nous avait dit de vive voix que nous serions tués si on nous surprenait seuls la nuit dans les alentours. Aussi étions-nous toujours avec les mineurs et leurs familles qui nous protégeaient. Tous les matins, je me demandais si je reverrais mes parents et amis, c'était pour moi aussi une question de vie ou de mort.* »

Barbara Kopple

C'est ça évidemment qui fascine le plus dans le film de Barbara Kopple : les cinéastes sont aux côtés des grévistes, en danger de mort. Point d'identification au regard-caméra, car la caméra est actrice fondue avec l'histoire qu'elle montre. C'est ce défi à la mort, à l'adversaire de classe armé, qui fait descendre la caméra du lieu de supposé savoir à celui, plus difficile, de supposé vaincre. À l'inverse, parce qu'ils sont en danger de mort, par une sorte d'alliance du feu, les cinéastes peuvent filmer l'infilmable, le cadavre du jeune gréviste abattu par les nerfis, les funérailles, la douleur des épouses et des amis, sans violer l'espace intime des sujets.

Claude Bailblé, *Cahiers du cinéma* n° 283, décembre 1977

MARDI 6 MARS

18h

Écran 1

Au loin s'en vont les nuages

de Aki Kaurismäki

Finlande/1996/couleur/1 h 36

Avec Kati Outinen, Kari Väänänen, Elina Salo, Sakari Kuosmanen

Le véritable sujet du film est le chômage et ses effets psychologiques plutôt qu'économiques. Le personnage principal est maître d'hôtel, il travaille donc dans la restauration (profession dans laquelle les gens sont très mobiles et qui représente ainsi, je l'espère, un exemple de portée universelle). Dans ce cas précis, l'auteur a choisi une "happy end" (si l'on peut dire, étant donné que nous n'avons aucune connaissance de ce qui se passe après la mort – pour peu qu'il s'y passe quelque chose).

Le style est le réalisme stylisé, complété par un suroptimisme à la Frank Capra pour les parties finales. Ce qui veut dire le réalisme dans son rapport avec le contenu et la stylisation dans son rapport avec les décors et l'environnement (pourtant la priorité est donnée à la réalité

Séances scolaires



Des séances scolaires sont programmées sur les films suivants :

Les Enfants du ciel : jeudi 1^{er} mars à 14 h, vendredi 2 mars à 9 h 30, mardi 6 mars à 14 h.

La Promesse : jeudi 1^{er} mars à 14 h 15.

Pendant cette semaine, d'autres films sont également proposés en séances scolaires : **Bouge pas, meurs et ressuscite** ; **La Grève** ; **Le Coureur** ; **Nuit et Brouillard** ; **Rome, ville ouverte**.



extérieure). Depuis que les grands réalistes romantiques du cinéma sont morts, je considère qu'il est de mon devoir de sacrifier quelques possibilités cinématographiques sur l'autel de la crédibilité, ce qui veut dire, dans ce cas, que ce qui est perdu en vitesse est gagné en véracité. En d'autres termes, j'aspire à un genre de néoréalisme, associé à beaucoup d'éléments comiques. J'espère que l'éventuel spectateur ou spectatrice, quel qu'il ou qu'elle soit, sortira après avoir vu ce film plus heureux ou heureuse que quand il ou elle est entrée.

Aki Kaurismäki

Les Enfants du ciel

de Majid Majidi

Iran/1999/couleur/1 h 30/vostf

Avec Mir Farrokh Hashemian, Bahare Seddiqi.

Sur un noyau de base désespérant (Ali est si pauvre que ses parents ne peuvent lui payer une paire de godillots sport, il doit partager ses chaussures de gym avec sa sœur), un film génère son énergie propre en se débattant contre un principe de scénario très construit et par là même très claustrophobe, celui-là même que l'Italie en phase néoréaliste nous avait chanté, mais qui sait trouver, dans le rituel hallucinant d'un frère et d'une sœur qui s'échangent leurs chaussures à l'interclasse, un début de charme qui s'épanouira vraiment dans cette énergie pure du même courant un derby pour être non plus le premier mais le troisième. Soit la jeunesse irannienne est foutue, soit elle sait au contraire ce qu'elle veut : des baskets pour prendre de vitesse les différences sociales, des baskets à sa taille. Et c'est bien ce sentiment de classe et ce début de rage qui font de cet objet en apparence gentil une piste à méditer.

Philippe Azoury, *Les Inrockuptibles* n°237,
du 5 au 12 avril 2000

Fin

de Artavazd Pelechian

Arménie/1992/noir et blanc/9 mn

Vie

de Artavazd Pelechian

Arménie/1993/noir et blanc/7 mn

Fin et *Vie* sont comme un dyptique, deux entités inséparables d'un même questionnement. Embarqués dans un train n'offrant aucun horizon, où vont tous ces gens aux cultures et aux préoccupations si différentes ? Où va l'humanité ? Qu'est-ce qui peut encore nous unir ? Dans le noir le plus profond, Pelechian entrevoit une réponse. Mais la question d'un renouveau, passant par « *ce lien indestructible qui unit l'homme et la nature* », reste en suspens lorsqu'arrive la fin du tunnel. L'invisible et obsédante fin du tunnel peut enfin être éclairée par *Vie*.



Les Démons à ma porte (Guizi Lai Le)

de Jiang Wen

Chine/2000/couleur/2h20/vostfr

Grand Prix du jury, Festival de Cannes, 2000

Avec Jiang Wen, jiang Hongbo, Kagawa Teruyuki, Yuan Ding

Acteur très populaire en Chine, Jiang Wen signe avec *Guizi Lai Le* son deuxième long métrage comme cinéaste. Le film débute comme une comédie burlesque, côtoyant un sens du grotesque parfois *hénaurme*, avant de basculer dans la tragédie sombre et violente. *Guizi Lai Le* passionne par cet art équilibriste dans lequel le cinéaste excelle, et par sa vision de l'Histoire qui oscille entre la farce absurde et une distance d'une grande âpreté. Le récit se déroule en 1945 lors de la Guerre Civile et d'affrontements sanglants avec les Japonais. Dans un petit village, des soldats de l'armée chinoise déposent chez

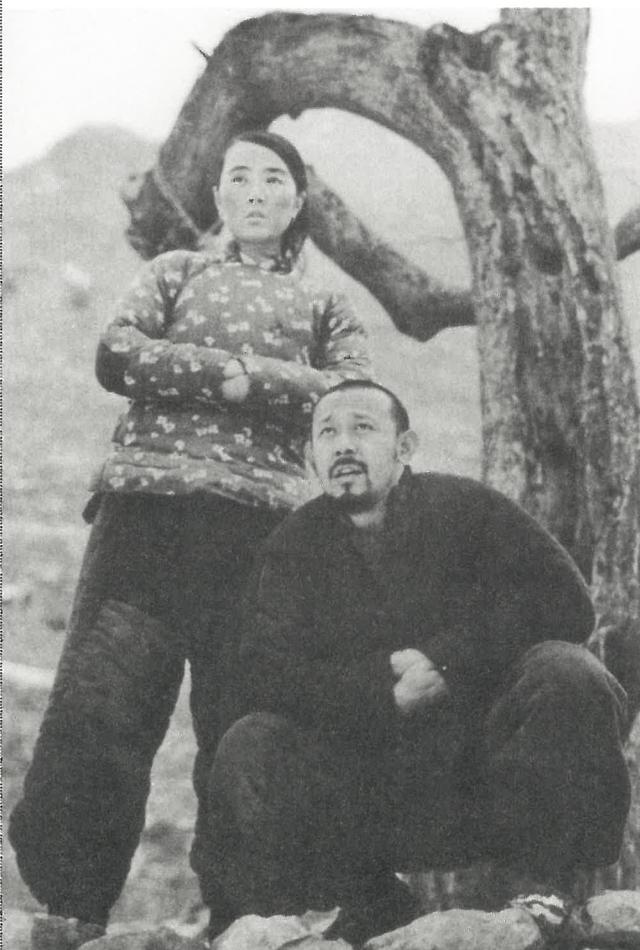
un couple de paysans deux sacs contenant deux prisonniers : un officier japonais et son interprète chinois. Les villageois se voient obligés de les garder et de prendre soin d'eux pendant six mois sous peine de représailles, mais au terme de cette période, l'armée ne leur donne aucun signe : pris de panique, d'autant plus qu'une tour de garde japonaise se situe à proximité de leurs maisons, les villageois cherchent à se débarrasser des intrus.

Jérôme Larcher, *Cahiers du cinéma* n° 547, juin 2000

Après la première projection du *Guizi Lai Le* en Chine, les autorités ont reproché à Jiang Wen de s'être écarté du scénario. Plus de quarante coupes et un changement de titre ont été exigés.

« *Nous avons tourné d'après le scénario, mais aucun réalisateur au monde ne pourrait tourner sans changer un mot au script ! Le premier avis émis par la commission de censure sur le film, avis attesté par un document officiel, c'est que la direction du script original avait été respectée, tant au niveau de l'orientation que du style, et que l'image, comme le développement de l'intrigue brillaient par leur vitalité et leur tension. J'ignore pourquoi les autorités ont changé d'avis. Le problème essentiel pour le cinéma chinois, c'est le manque de liberté artistique. Mais cela ne touche pas seulement le monde du cinéma.* »

Jiang Wen, *Cahiers du cinéma* n° 553, janvier 2001



COURTS MÉTRAGES ANNÉES 80-90

Les courts métrages sont la partie cachée de la production française, faute de diffusion commerciale. Introduire les films courts, relevant de notre thématique, dans la programmation de ces Journées a été rendu possible grâce à la collaboration de l'indispensable Agence du court métrage.

Le Sphinx

de Thierry Knauff

France-Belgique/1985/noir et blanc/13 mn, voix off: Marc Liebens

Sur des images d'un parc à Bruxelles en été, on entend des fragments du texte de Jean Genet *Quatre heures à Chatila*.

mercredi 28 février 18h 15 Écran 1
avec *Rome, ville ouverte*



Le Vent

de Marcell Ivanyi

Hongrie/1996/noir et blanc/6 mn

Reconstitution d'une scène à 360° à partir d'une photo de Lucien Hervé *Les Trois dames*.

jeudi 1^{er} mars 20h 45 Écran 1
avec *Les Camisards*

Revers

de Daisy Lamothe

France/1991/couleur/14 mn, avec Véronique Chiloux, Emmanuel Courcol, Clémence Massart

Des ouvrières reçoivent une médaille de travail, après plusieurs années passées dans une entreprise de conditionnement de vin.

vendredi 2 mars 14h Écran 1
avec *La Vieille Dame indigne*

Le Voyageur noir

de Pepe Danquart

Allemagne/1992/noir et blanc/12 mn, avec Paul Outlaw, Senta Muoira

Tout le monde connaît cette situation où quelqu'un est injustement pris dans une altercation. On devrait intervenir... La scène se passe dans un tramway à Berlin, entre une vieille dame et un jeune noir.

vendredi 2 mars 18h 15 Écran 1
avec *Martha*



À 20 mn par le RER

de Richard Malbequi

France/1981/couleur/19 mn, avec Richard Anconina, Jean-Pierre Sentier, Charlotte Maury

Dans une cité de la banlieue parisienne, l'interview d'un jeune homme de vingt ans. Il sait intuitivement qu'il faut partir, quitter la cité...

samedi 3 mars 20h 45 Écran 1
avec *Palombella rossa*



Seule

de Érick Zonca

France/1996/couleur/34 mn, avec Florence Loiret, Véronique Octon

Amélie, une jeune fille de 20 ans, perd subitement son emploi, son logement...

Par le réalisateur de *La Vie rêvée des anges*.

dimanche 4 mars 16h 15 Écran 1
avec *La Promesse*

La Goula

de Roger Guillot

France/1986/couleur/35 mn, avec Catherine Hosmalin, Pierre Banderet, Charlotte Walior

Dans l'univers d'un hypermarché, où tout se vend, tout s'achète, l'histoire d'une jeune caissière dont le poids est "hors norme".

mardi 6 mars 18h Écran 1
avec *Au loin s'en vont les nuages*

INFORMATIONS PRATIQUES

Cinéma L'Écran

place du Caquet 93200 Saint-Denis
M° Basilique de Saint-Denis (L 13)

Tarifs de la manifestation :

35 F plein tarif
25 F tarif réduit
20 F tarif adhérents
15 F tarif groupe (scolaires)

Programme 01 49 33 66 77

Renseignements 01 48 20 06 28

Réservations/invitations 01 48 20 10 37

Télécopie 01 48 20 33 61

L'équipe

Armand Badéyan : direction, programmation

Olivier Pierre : programmation, recherche des copies
et de la documentation

Catherine Haller : responsable de la communication

Carine Quicelet : responsable jeune public

Olivier Eloy : chargé de production

Elsa Matocq, Amel Dahmani, Marianne Nodé-

Langlois : assistantes de la communication

Fabien Gaillard : médiation culturelle

Monique Tremel et Khadija Goumri : secrétariat

Odette Girard, Marie-Michèle Stéphan, Yasmine

Lombry : caisse

Sylvy Donati, Laurent Callonec : accueil du public

Achour Boubekour, Patrice Franchetti, Serge Vila :
projection

Daniel Burson : transport des copies

Tony Arnoux : attaché de presse, 01 49 53 04 20

Lionel Caré : affiche

Catalogue

Anabelle Chapô : conception graphique

GB graphic : flashage, impression

REMERCIEMENTS

René Vautier
Marcel Hanoun
André Gazut
Barbara Kopple
Bruno Muel
Catherine Breillat
Alain Bonnamy

Michael Bingham
Madeleine Rebérioux
Charles Silvestre, Yann Legoff, *l'Humanité*
Cinémathèque française
Suzanne Båge, Institut Suédois
Centre Culturel Suédois
Godfried Talboom
Paul Allio et Maître Roland Rappaport
Hiroko Govaers
Frédéric Borgia, Marie-Pierre Warnault, Cinémas 93
Les Archives départementales de Bobigny
Bernadette Quemener, l'INA
David Dibilio, Florence Fradelizi, Festival de Films
Gays et Lesbiens
Geneviève Rousseau, Fabrice Guinand, Ardèche
Images

Les Films du Jeudi
Boomerang productions
M. H. Films
AMIP
Light Cone
Warner Bros.
La Médiathèque des Trois Mondes
Les Grands Films Classiques
Présence Africaine
Alive
GBVI
Documentaire sur Grand Écran
Films sans Frontières
Cinéma Public Films
Télédis
Pierre Grise Distribution
Arkéion Films
Océan Films
Connaissance du Cinéma
Action Gitanes
ARP Sélection
Mars Films
Pyramide
Ciné Classic
Rezo Films
ISKRA

Idéale Audience international
Cowboy Booking International
L'Agence du court métrage

BIFI

Malika Boudehane, Institut Maghreb Europe,
Université Paris 8
Marie-Jo Merchez, ACA, Université Paris 8

Patrick Kemarrec, TACC
Cyril Lestage, Centre commercial Saint-Denis
Basilique
Démarches quartiers de la Ville de Saint-Denis
Services municipaux de la Ville de Saint-Denis

Nous remercions pour leur contribution Pierre Gras,
Bernard Benoliel, Gilles A. Tiberghien, Raphaël Millet,
Stéphane Dabrowski et tout particulièrement Colin
Foltz et Émile Breton pour leur collaboration.
Nous remercions chaleureusement Philippe Bérard,
Stratis Vouyoucas, Carole Henry, Magali Pierre pour
leur soutien ainsi que Nicole Brenez pour son aide
précieuse et ses conseils.

Les textes « *La négativité absolue n'étonne plus
personne* » de Pierre Gras ; « *Avertissement* » de
Marcel Hanoun ; « *Montage permanent* » de Bernard
Benoliel ; « *La Zone* » de Gilles A. Tiberghien ; « *En
attendant le cinéma des bêtes sauvages* » de Raphaël
Millet, sont extraits du livre
(parution mars 2001) *Jeune, dure et pure.
Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental
en France*, Cinémathèque française/Mazzotta,
Paris/Milan 2001.



Les Palestiniens de Johan van der Keuken, © Johan van der Keuken