SMALACINÉMA

(REVUE)

INTIME

LEHMAN
PAZIENZA
PAUWELS
SMOLDERS

N°2
DÉCEMBRE 2013

ARENBERG
cinémas nomades
SMALA
Cinéma

SMALAcinéma

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

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

SOMMAIRE

Edito p.5

DIRE JE

Lettre d'***Eric Pauwels*** p.8

Le bateau du père p.10

Hors-champ, hors de moi
Brahim Waabach p.11

Dire je p.12

Chronique d'un été p.17

Les films intimes malgré moi
Aya Tanaka p.18

Claudio Pazienza p.20

Alain Cavalier :
La règle du « Je » p.22

Dans la chambre de Vanda p.25

L'ombre d'un doute
Perrine Michel p.28

Le fil d'Ariane
des films de famille p.27

D'Algérie
Florence Aigner p.29

Ô heureux jours !
Entretien avec
Dominique Cabrera p.30

L'intime en partage
Frédéric Guillaume p.33

Le documentaire
autobiographique,
genre de l'intime ? p.34

L'ivresse d'un Oasis
Hachimiya Ahamada p.38

Entretien avec
Olivier Smolders p.39

Mort à Vignole p.42

Boris Lehman,
pourquoi filmez-vous ? p.44

FESTIVALS ET RENCONTRES

Retour du FID Marseille p.47

L'idiot des montagnes :
Rencontre avec
Olivier Dekegel p.52

Retour de Filmer à tout prix p.55

Les Ateliers urbains :
la ville vue de la terre p.56

LIEUX DE CINEMA

Cinéma Nova
et Kino-Climates p.61

Le Cinérade p.63

Les chevreuils p.64

La vidéothèque nomade p.66

Charbon studio p.67

Le OFFoff p.68

SMALAcinéma (REVUE) édité par l'asbl CINéDIT

Coordination éditoriale :
Caroline Genart en collaboration avec Deborah Benarrosch et Axel Comeliau,
avec l'indispensable participation de Patrick Taliercio

Graphisme, maquette et mise en page :
LN

Relectures et corrections :
Merci à Charles Tatum

Editeur responsable :
Thierry ABEL

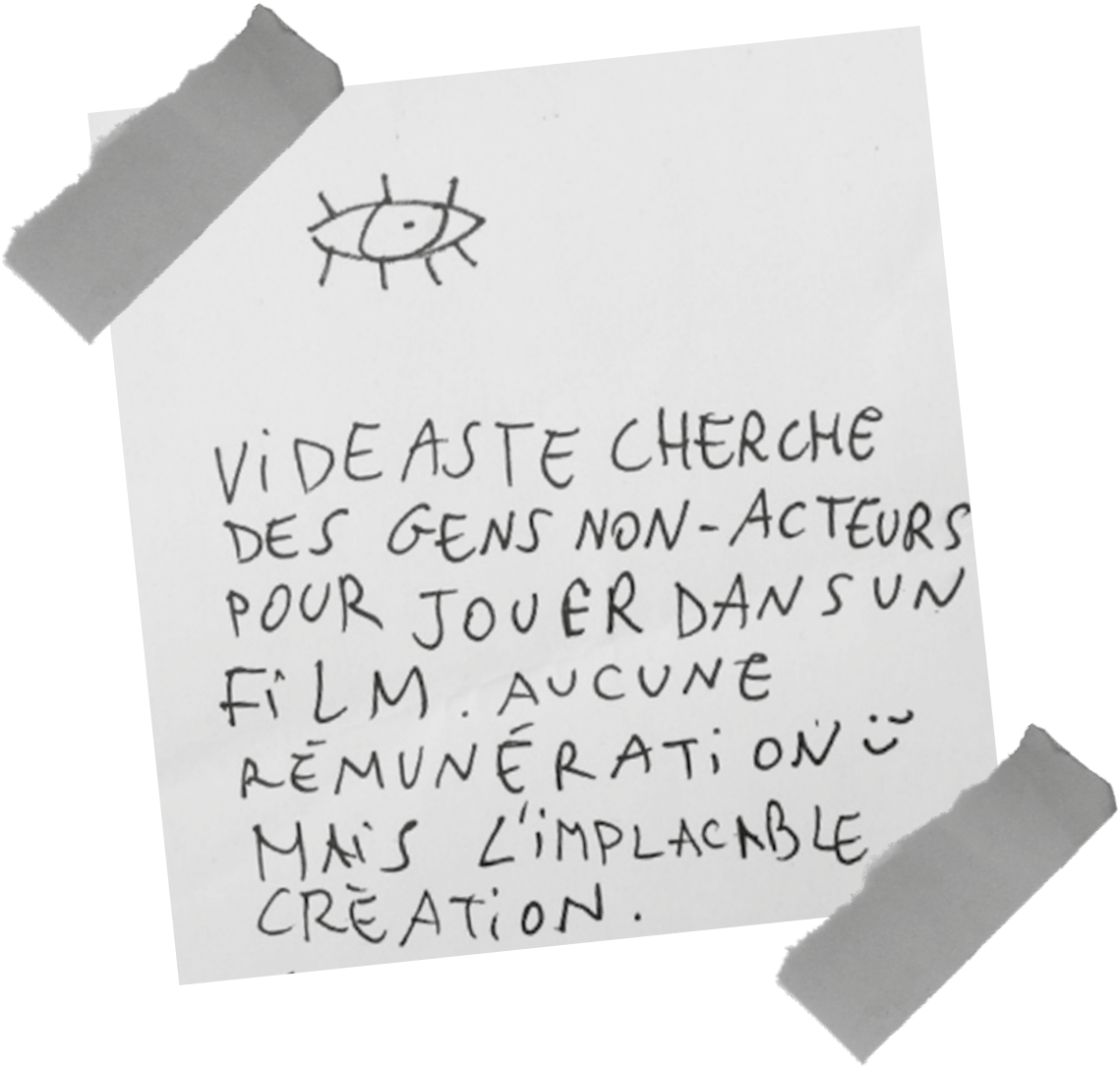
Impression :
Actual Print
sur du papier exclusivement recyclé

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

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

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

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



Edito

Autoportrait d'une situation

Combien de temps pour surmonter ce qui M'a été enseigné à l'école ? Et si J'échoue, combien grande, la tentation de faire la seule chose à quoi serve vraiment tout ce savoir ruminé, c'est-à-dire l'enseigner ? Mais JE suis encore jeune par rapport à cette société vieille où l'on commence vieux…

Ainsi va l'intime, fascinant, répugnant, si faible, si fort. Autobiographie du lecteur. Plus stérile encore que le cycle de l'enseignement, JE vois les films qui sortent des écoles de cinéma. C'est que la question fondamentale n'est pas *comment* faire un film, même si c'est la seule qui s'apprenne, mais *pourquoi*. Les moyens en découlent. Mais ai-JE bien le droit de dire cela en mon nom propre et au nom de tous ?

Il serait en soi trop contradictoire avec la fonction diplômante des écoles de révéler à leurs élèves que l'Europe n'a pas besoin de cinéma pour le moment. Elle le tolère. Pour reconnaître ce fait, il faudrait admettre que tout le cinéma existant s'est réalisé à l'ombre d'une raison d'État visant à camoufler ou exalter une guerre, une révolution, établir un empire, vendre des marchandises puis des villes, des pays entiers. Les États savaient pourquoi nous faisions des films – il était donc bien logique qu'ils les financent – lorsque nous ne le savions parfois plus. « TU ne le sais plus », me répondront ceux qui n'ont pas encore découvert au fond de leur énergie débordante, l'ambition qui fait grimper dans la position où l'on rampe.

Faire des films pour le Marché, celui-ci conçu comme seul horizon culturel, ne donnera jamais rien d'autres que des objets de communication, qui font de plus en plus illusion puisque c'est à des communicants déguisés en journalistes qu'on délègue la fonction de nous dire ce qu'ils valent. Mais aurai-JE bien leur faveur en disant cela si d'aventure un jour… ?

La religion du libéralisme intégral, dystopie du moment pour galvaniser par la peur un système épuisé, est inepte s'agissant d'art. La création supposément financée par le mécénat, devrait encore trouver des dissidents idéologiques dans une grande bourgeoisie devenue parfaitement inculte. Il n'y aura pas de partenariat public-privé. L'art n'a pas d'avenir dans son assimilation bu-

reaucratique aux activités sportives. Suicide des nations qui n'ont elles-mêmes d'autre miroir que l'administration qui leur accorde d'exister sous la forme de *capitales culturelles* le temps d'une coûteuse foire aux boudins où M. Prudhomme vient faire ses emplettes. Et c'est alors l'occasion de vampiriser un peu plus les derniers restes de vie des quartiers, de disperser les indésirables, de faire place nette et vide. On va me dire que J'exagère, bien sûr.

Il faut donc trouver les moyens de faire des films dans les raisons de les faire et les raisons de les faire en nous-mêmes comme des plongeurs en apnée traversant le brouillard de l'effondrement.

Pendant une période, tous les premiers films parlaient de parents perdus. On appelait ça « la filiation » et ce devait être un thème d'époque, un signe du déchirement du tissu social. Une génération de soixante-huitards s'entendait bien à considérer que décidément sa renégation générale se faisait cruellement sentir chez ses enfants dépolitisés. Or, il ne s'agissait pas seulement de plaire à des professeurs représentant de la caste établie des baby-boomers, mais aussi de tenter de s'auto-exorciser de tous les programmes de reproduction familiaux et scolaires, d'avoir peur de cette déconnexion, d'échouer à devenir libre… Comment comprendre cela lorsqu'on a grandi entre la figure paternelle à haïr d'un de Gaulle et celle à idolâtrer d'un Mitterrand ?

Qui a voulu faire du cinéma dans les années quatre-vingt pour y réussir – tombé dans la grande trappe du débouché fantôme des « métiers de la communication » – doit plutôt s'attendre désormais au sacerdoce. Ou à la grande industrie, où les postes de cadres sont dynastiques. L'accession au spectacle est le dernier avatar du mythe de l'ascension sociale. Le rêve s'en vend et s'en brise quotidiennement. Le fin mot est qu'il n'y a pas de *réalisation* de film – de même qu'il n'y a pas de *création d'entreprise* – mais des rencontres et une coréalisation possible d'un film qui prendra au final la forme conventionnelle d'une extraction de plus-value avec pyramide de salariés sous la direction d'un patron. Beaucoup de films *révolutionnaires* se réalisent encore selon ce mode de production. Les autres se font en solitaire ou au sein d'une utopie précaire et transitoire. Un réalisateur accompli, c'est-à-dire orné d'une palme cannoise, est un tortionnaire d'entreprise versé dans la poésie. Lorsqu'il devient trop poète, il rejoint la boîte des outils cassés du capital, avec Orson Welles et Jacques Tati. Cela ne va d'ailleurs pas sans ce qu'on appelle le génie.

L'intime ? Quelque chose de soi doit être emporté par chaque œuvre. Le privilège dangereux de pouvoir dire JE, privilège d'une époque démocratique touchant à sa fin, est encore le fait d'une infime minorité. Il est logique que cela lui impose une certaine responsabilité : Dire JE pour les autres aux deux sens du terme POUR, *à l'adresse de* et *au nom de* comme le soulignait Deleuze qui ajoutait plus loin que « l'art n'était pas une petite affaire privée ». L'humilité de dire qu'on ne peut exprimer que ce que l'on vit n'est en effet rien sans la prétention que ce que l'on vit est digne de figurer au patrimoine de l'expérience universelle. Il faut donc postuler une certaine idée de l'humanité, respirer la conviction d'en être partie prenante, dans un monde où cette certitude s'obtient de plus en plus difficilement.

La prétention à dire l'humanité faiblit donc de jour en jour au sein de la classe sociale que la communauté en déliquescence avait en quelque sorte chargée de raconter le récit collectif. *L'auteurité* des conteurs est aujourd'hui toujours suspecte de narcissisme, d'élitisme, de collaboration avec un haut de la société qui a abandonné son bas et laissé son milieu en pleine Berezina. Le double sens du mot POUR précisément s'est déchiré. Il ne peut plus être question de s'adresser à ceux au nom desquels on parle. Il faut être pleinement AVEC ou CONTRE eux, qu'ils soient plus riches ou plus pauvres que soi, ou parler SUR eux mais pour d'autres. Reste la possibilité de parler de et sur soi. La seule personne AVEC laquelle on soit sûr de négocier le bon contrat.

C'est de cette possibilité que nous avons, pour cette revue, essayé de parler un peu. Tu vois que tu n'es pas seul de ton espèce. Peut-être seulement un peu isolé. Et de jour en jour un peu plus. Dans l'océan de cornes de rhinocéros que les télécrans font danser autour de toi se cache probablement la rencontre à partir de laquelle peut encore jaillir la flamme qui fit dire aux découvreurs des peintures rupestres : « Il y a eu de l'humanité. »

Tu pourrais peut-être essayer TOI aussi, lecteur qui n'est qu'un écriveur qui ne prend pas le temps, de tremper ta main dans la terre mouillée ou d'attraper avec des mots ce qui rend ta solitude solidaire de toutes les autres. Ce serait déjà un début et que peut-il y avoir de plus précieux lorsque tant de choses semblent devoir finir ?

Patrick Taliercio

« *Tableau avec chutes* », Claudio Pazienza

DIRE JE

Faire une revue aujourd'hui, c'est dire : « Écrivez ! », c'est dire : « Écrivez-nous ! » Et c'est une proposition qui paraît presque douteuse car elle demande déjà de l'encre, du papier, du temps et du cœur. Toutes choses que des interlocuteurs joints dos à dos remplacent aujourd'hui plutôt par des signes. Quel Chaplin montrera l'homme à la chaîne devant son ordinateur et la rêverie qui l'emporte encore parfois hors du télécran ?
Nous percevrons donc dans nos archaïsmes du futur et chercherons tout ce qui nous fera le mieux écrire ensemble plutôt que communiquer isolément.

Nous voilà déjà revenus à la poste et à ses lenteurs, son courrier du cœur. Nous avons demandé : « Dites-nous je », « Parlez-nous de vos rapports à cette chose étrange et vague qu'on appelle l'intime », et ce sont des chercheurs d'un genre particulier qui nous ont répondu. Moins des universitaires au « nous » de révérence que des arpenteurs au « je » d'orientation, cinéastes, jeunes à la tâche ou patentés, qui creusent chacun à sa place, jusqu'à trouver les nappes phréatiques du collectif perdu.

Patrick Taliercio

Cher Patrick,

Quoi de mieux qu'une lettre personnelle pour revenir à la question du JE au cinéma et t'offrir quelques réflexions sur l'importance du point de vue, qui me semble être la seule condition nécessaire et suffisante pour regarder l'autre.

Il y a d'abord cette définition du cinéma documentaire que nous a laissée notre ancêtre totémique Robert Flaherty : le cinéma, c'est la mesure de la distance à l'autre. C'est dire s'il est essentiel de savoir à quelle distance se trouve l'autre filmé, et c'est dire s'il est essentiel de savoir d'où l'on filme pour savoir mesurer cette distance.

Cette remarque sur le fait de savoir d'où l'on regarde l'autre, et avec quel œil, me ramène à cette vieille histoire au cours de laquelle le philosophe taoïste Tchouang-Tseu fait une promenade avec un ami logicien et où ils empruntent tous deux un pont surplombant une rivière dans laquelle nagent des poissons. Lorsque Tchouang-Tseu fait remarquer à quel point les poissons lui semblent heureux, le logicien lui demande ce qu'il sait du bonheur des poissons et de quel droit il se permet d'en parler. Une petite discussion philosophique s'ensuit alors sur ce que l'on peut ou non savoir du bonheur des autres, et le logicien finit par cette question à Tchouang-Tseu : d'où connaît-il le bonheur des poissons ? Le philosophe répond alors par une pirouette chinoise, si l'on peut dire, et réplique qu'il voit le bonheur des poissons de là où il est, c'est-à-dire du haut du pont, car la liberté de chacun de parler de quoi que ce soit ou de qui que ce soit est totale pour autant qu'il sache où il se trouve et d'où il parle, c'est-à-dire du point de vue à partir duquel il pourra mesurer sa distance à l'autre. Car on ne peut naturellement regarder qu'à partir de soi.

Cela me fait penser à la réflexion que me lança un jour un étudiant lors d'un séminaire à l'INSAS, du temps où j'y étais encore professeur, c'est-à-dire du temps justement où cette école croyait encore en la nécessité de la pensée et de la culture comme acte de résistance au formatage ambiant, avant de devenir une école où l'on forme plus prosaïquement aux métiers de l'audiovisuel. Alors que je parlais de l'importance du désir du cinéaste face au plaisir du spectateur, cet étudiant me demanda quelle différence je faisais entre Désir et Plaisir. Un éclair de lucidité me fit répondre que la différence fondamentale entre plaisir et désir, c'était que ce dernier se conjugue. On dit : Je désire, Tu désires, Il désire, et non : Je plaisire, Tu plaisires... Et c'est bien le premier travail du cinéaste que de savoir où se situe son désir de filmer, et pourquoi, puis d'en faire un film qui ne saurait commencer que par la phrase : JE DÉSIRE... C'est dire si la question de l'Ethique (qui filme, et pourquoi ?) est fondamentale et ne peut être évitée dans la démarche du cinéma documentaire.
Voilà, on pourrait en dire plus, mais cela me semble l'essentiel : le JE est d'une manière ou d'une autre (car il y a naturellement plus d'une façon de dire JE en cinéma) une nécessité absolue car sans regard, pas d'image.

Salut à toi !

Eric Pauwels

P.S. Dans la discussion que nous avions eue à ce sujet tu déplorais que ce JE puisse se transformer en NOUS à notre époque consensuelle... Je crains plutôt qu'il ne se métamorphose en ON, plus indirect et plus anonyme... car s'il n'existe aucun documentaire digne de ce nom sous la bannière du ON, il y a quelques rares beaux films où la forme du JE s'érige en NOUS (films de couples ou films militants, par exemple) – la célèbre formule de René Descartes « Je pense donc je suis » donnerait alors : « On pense donc on suit. »

14.11.13
1 BELGIE
BELGIQUE
Hôtel des Nes
Essaouira
Bxl. 12. XI. 13.
1
une lettre personnelle
E au cinéma et t'offrir
du point de vue
essaire et

« *Le bateau du père* » de Clémence Hébert

LE BATEAU DU PÈRE

CLÉMENCE HÉBERT

(75' - 2010 - CVB)

Quand Clémence Hébert retourne à Cherbourg, sa ville natale, c'est pour filmer ce qui subsiste de son père, mort d'alcoolisme dans l'incendie de son appartement. Quelques photos, des lettres, des vidéos familiales.
En confrontant ces archives aux portraits de ses proches, elle met en scène la rencontre du passé et du présent pour tenter de renouer avec ce qu'elle a fui. La caméra passe de main en main, des parents aux enfants, des vivants aux morts. Le film de famille se complète et l'histoire d'une lignée se révèle.
Le bateau du père est un film sur le deuil du père, de l'enfance et du paradis perdu.

Contrairement à une idée reçue, il est parfois plus humble de dire je.

Chris Marker

Hors-champ, hors de moi

Je suis en colère, hors de moi. Cette instabilité chronique, ce désordre patent, ce bordel dans ma tête, d'où cela vient-il? Quelle est la véritable origine de ce qui m'a construit et déconstruit jusqu'à présent? Ce projet de film naît essentiellement d'un désir, celui de me réconcilier avec l'enfant que j'étais. Borhom Hakini *(titre provisoire) comme cette comptine que mes parents à tour de rôle me chantaient pour calmer mes angoisses, mes spasmes...*

Que suis-je en train de faire, lorsque je parle avec mes parents, caméra à la main, avec ce sentiment d'une «arme en main», comme un enfant qui joue: «Haut les mains, non! Haut les voix, non! Haut les cœurs! Je veux voir toutes vos bouches bouger! Je veux tout entendre afin que je puisse me rendre enfin et baisser la garde une bonne fois !» Certes, je suis parti «la fleur au fusil», mais je suis parti avec le fusil. Au départ, il y a une traque de soi, une trouille de soi, une curiosité de soi, irrépressible, noble. Je pensais à ma mère, à mon père, je rêvais de partager avec eux «la petite histoire» qui chahute en moi depuis notre séparation en 1977.
Mais, prendre la décision de partir et aller au-devant de soi, de sa propre image, c'était comme aller au-devant du danger.
Il me semblait que l'autre pouvait très vite devenir un risque de tous les instants. Aller chez l'autre, entrer chez soi par le biais de l'autre, n'est pas très aisé.
La caméra éveille le soupçon.
Elle éveille le jeu des «accents toniques».
Elle fait se répéter les instants...

La caméra peut-elle faire dialoguer, véritablement, mes parents et moi?
Pourquoi me contraindre à la répétition (douloureuse) au travers de ce projet?
Je ne me sens pas bien, la nausée, toute cette pensée comme une sœur me détériore!
Peut-être suis-je mal parti? Pour de mauvaises raisons?
Mes douleurs sont-elles celles des autres?

Ainsi les questions vous assaillent tout le long de votre chemin, même lorsque vous vous en retournez chez vous, chamboulé. La caméra en guise de coutelas!
Filmer est un acte d'exception, un acte fort.
Filmer «soi» c'est ajouter la dose juste de courage à l'acte d'exception.
Se mettre en scène ainsi peut être considéré (parfois) comme une marque de haute prétention ; cela ne l'est pas.
L'image enregistrée se répète et me hante.
Les voix enregistrées résonnent encore plus fort.
Le montage, un choc, encore plus grand que les images : la découpe des images !!!!!!
Les choix à faire, quand vous n'êtes plus que face à vous-même, cela vous donne l'impression de vous automutiler. Il est très difficile de faire cela en permanence, chaque jour, ou presque. Facile de se brouiller, de brouiller les pistes intéressantes et conserver les pires qui mènent le sujet, devenu quasi double triple à développer une réflexion par la forme.
La caméra m'invite à changer de point de vue envers mes parents, et aussi, de manière générale envers tous les autres, tout ce monde...
J'aimerais faire un film d'aujourd'hui, sur un adulte d'aujourd'hui, se confrontant aux difficultés de l'exigence du quotidien, quand il lui manque les outils pour faire front à la voracité de la vie moderne.
Un film sur un adulte dont l'enfance ne l'a pas quitté... Et qui, chaque jour, renoue des liens avec ce «hors-champ».

Prendre une photo du manteau blanc porté par Zohra, des bottines cirées de Mustapha, et des cotons nuages qui gravissent sur la montagne...
Penser à la musique,
à Ella Fitzgerald «I could have danced all night»,
à Sabah, à Oum Khaltoum, à Farid El Atrache et Abdel Halim Hafez ...
Mandarine, réflecteur, lingette et grand angle.
Batteries en suffisance, à charger chaque soir...
Penser au bouton «Back/light» pour les éventuels contre-jours des personnages...
Même sans moyens
Même sans raisons
Penser «End search».

La signification passe par le dispositif scénique. Pas de banlieues, pas de Noisy-Le-Grand, pas d'Échirolles, pas de cafetans ni de burqas dans ce brouillard...
Mais une femme, d'aujourd'hui, qui fume dans sa cuisine, et qui s'inquiète encore et toujours pour l'avenir de son fils de quarante ans, moi.
Quelques immeubles plus loin, un homme, seul, dont la femme n'est plus là pour repasser son pantalon ou recoudre son gilet.
Une femme et un homme dont je suis le fils.
Je crois que je me suis mis à faire ce film comme un enfant qui a eu soudain le désir de faire un dessin.

Brahim Waabach

Borhom Hakini (titre provisoire), sortie prévue en 2014.

DIRE JE

EMERGENCE

On pourrait considérer qu'un film est une forme particulière d'échange entre une structure économique, composée d'une équipe de réalisation et de production d'une part et un public d'autre part, donc entre deux collectifs reliés par l'idée plus ou moins substantielle qu'ils se font de leur communauté politique. Le sujet spontané du verbe «cinématographier» devrait être la première personne du pluriel. Pour paradoxale que soit donc l'émergence de la figure singulière de l'auteur de cinéma, elle a au moins deux origines. L'une technique, l'autre historique. D'une part, le dispositif cinématographique s'adresse bien à un collectif de spectateurs mais isolés l'un de l'autre par la pénombre et le silence imposés, pour un spectacle qui passe par un œil unique. Il n'y a qu'un écran qui est *le point de vue du roi*[1] pour chacun. Dans une société qui n'a pas de plus grand tabou que le travail, le film s'offre donc au spectateur comme une perception pour et par une conscience individuelle. D'autre part, l'ennoblissement progressif du cinéma à partir des années 1950 implique la reconnaissance des réalisateurs en tant qu'auteurs, qui permet de raconter l'histoire du septième art de la même façon qu'on racontait déjà l'histoire de la peinture ou de la littérature, en allant de grande signature en grande signature. Il n'est d'ailleurs pas interdit de voir dans cet ennoblissement une conséquence directe de son remplacement en tant qu'outil de communication de masse par la télévision. Quoi qu'il en soit, de la fameuse *politique des auteurs* proclamée par les *Cahiers du cinéma* aux films solitaires de Vincent Dieutre par exemple, on a assisté en Europe à la transformation d'un régime de production où ce qu'on appelait alors le metteur en scène n'était au mieux qu'un chef de chantier talentueux. Dans les mêmes années 1950 où des réalisateurs hollywoodiens se voient célébrés en Europe comme des auteurs, les progrès techniques permettent de travailler en équipe réduite, donc à moindre budget et en s'affranchissant de la tutelle d'une grosse société de production. Émerge alors la figure du *filmmaker*. Faisant suite dans le cinéma parlant, à celle de l'opérateur vertovien, ce cinéaste d'un nouveau genre filme et prend parfois le son lui-même. Il est en quelque sorte le seul à pouvoir dire «je» en toute honnêteté. C'est le moment où Chris Marker part filmer seul en Chine et en rapporte les images de *Dimanche à Pékin* (1956) dont le commentaire dit par

1. Par point de vue du roi on désigne encore aujourd'hui au théâtre le siège le plus central dans ceux dévolus au public, position réputée idéale qu'occupait effectivement Louis XIV lorsqu'il assistait à une représentation. Au cinéma, la place du spectateur dans la salle n'est pas censée avoir d'incidence sur sa perception des événements représentés, l'image étant donnée à voir comme résultant d'un point de vue. Cependant, les imperfections de certains lieux de projection, les ciné-clubs qui se tiennent où ils peuvent et où l'on peut encore estimer avoir un point de vue sur le point de vue, portent encore en un sens l'héritage politique et critique du théâtre que n'a pas encore totalement évincé la parfaite standardisation du Multiplex et l'isolement du home movie.

Vitrine à Marseille

Gilles Quéant est écrit à la première personne du singulier : « Et moi, à Paris, je me souviens de Pékin. » Mais après *Lettre de Sibérie* en 1957 (« Je vous écris d'un pays lointain », Marker ne reviendra vraiment au « je » qu'avec *Le Mystère Koumiko* (1965). C'est qu'il ne s'agit pas seulement de se mettre en scène mais aussi et surtout de faire émerger la première personne des autres, comme dans *Le Joli Mai* (1963) ou dans *Moi, un Noir* (1958) de Jean Rouch. Ce qu'on a appelé le cinéma direct en France a donc d'emblée pour double effet de libérer le « je » des réalisateurs et celui des anonymes qu'on filme dans un cinéma et une société jusque-là plutôt dominés par le « nous » de majesté. Ce qu'on pourrait appeler le *documentaire parlé* reste alors très marqué par sa matrice ethnographique et didactique, et *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin (1961), qui consiste à en retourner le dispositif sur différentes classes de la population parisienne, va ouvrir la voie à un cinéma du proche plutôt que du lointain. Si le sujet d'un film est moins dans le discours porté *sur* que dans l'expérience faite *avec*, il faut nouer avec l'Esquimau des relations qui en font un proche et un proche peut avoir autant d'intérêt que l'habitant du Groenland. Pierre Perrault par exemple entretient avec les personnages de *Pour la suite du monde* (1963) – qui raconte le retour à la pêche traditionnelle au marsouin sur une île du fleuve Saint-Laurent au Québec –, des relations qui font de ce point de vue largement exploser le modèle de la neutralité scientifique. Durant la même période et dans un tout autre style, Jonas Mekas commence un travail de cinéma diariste prenant souvent ses proches pour modèles d'une expérimentation formelle qui documente le petit milieu de l'underground new-yorkais dont il fait partie. Le cinéma du « je », d'origine plutôt littéraire – que ce soit par la plume de Chris Marker ou par celle d'un Michel Leiris, père d'une ethnographie subjective et poétique dont hérite Jean Rouch –, débouche donc assez logiquement sur un cinéma de l'intime. Mais les grandes mobilisations politiques des années 1960 vont forcer nombre de cinéastes à se reposer le problème dans l'autre sens : est-il encore possible de dire « nous » ?

LE « NOUS » DES SIXTIES

Les conditions de production d'avant-guerre du cinéma français, pour s'en tenir à cet exemple, permettait que Jean Renoir réalise *La vie est à nous* (1936) avec le groupe Octobre[2] sans être suspecté de capitaliser en tant qu'auteur le message et le travail d'un collectif. Le fameux débat d'après projection qui articule la réalisation de À bientôt j'espère de Chris Marker et Mario Marret et la création du premier groupe Medvedkine[3] montre que les choses n'en étaient plus tout à fait au même point en 1967. La vision que le film donne de la lutte des ouvriers de la Rhodiaceta est alors rapportée par l'un d'eux au « romantisme » de Chris Marker, terme qui doit probablement renvoyer à l'école littéraire et philosophique qui mit en son temps l'individu au premier plan. Le propos reflète assez bien la bataille qui sévit alors entre les critiques staliniens de la revue L'Écran français et les communistes relativement moins sectaires de *La Nouvelle Critique*[4]. L'expérience même des groupe Medvedkine, avant

2. Troupe théâtrale liée au PCF (Parti communiste français) et à la CGTU (Confédération générale du travail unitaire) qui pratiqua l'agit-prop sur scène, dans la rue et dans les usines en grève, de 1932 à 1936, sur des textes de Jacques Prévert, Paul Éluard et Louis Aragon notamment. Outre les frères Prévert, entre autres participants, elle compta Sylvia Bataille (actrice principale de Partie de campagne de Renoir), Paul Grimault (Le Roi et l'oiseau), Roger Blin et Jean-Louis Barrault.

3. Enregistré par Antoine Bonfanti, ce débat a été monté en une version de 13 minutes sous le titre La Charnière. Le groupe Medvedkine de Besançon naît de l'idée que les ouvriers sont les plus aptes à raconter leurs luttes, attendu que selon le propos de Chris Marker : « On ne parle jamais mieux que de ce qu'on vit soi-même. »

4. Pour en donner une petite idée, notons qu'en 1967, Louis Daquin, de L'Écran français écrit à la Nouvelle Critique pour reprocher aux membres de cette publication adverse leur « narcissisme » et de prendre leur « dose quotidienne de LSD », alors qu'il serait au contraire nécessaire de dégager la « signification sociologique » du film (« Une lettre de Louis Daquin » La NC, 5/6/1967, p.67).

leur mise au pas par la CGT (Confédération générale du travail) dont les principaux animateurs sont membres, aura démontré que, loin du réalisme socialiste, une poésie à la première personne du singulier et du pluriel pouvait se filmer dans un contexte de lutte collective en milieu ouvrier. Mais plus généralement, une contradiction semble traverser toute cette décennie 1960, entre l'affirmation de l'individu dans une économie capitaliste en pleine expansion et l'aspiration à constituer des collectifs pour lutter contre les exploitations qui en découlent. Le «je» est à la fois une conquête des dominés contre la société traditionnelle et patriarcale et un péril petit-bourgeois dans des luttes plus ou moins modelées sur les exemples russe et chinois. La question rituelle «D'où tu parles?» sert alors à renvoyer, au cours des nombreux débats qui enflamment la population estudiantine en France, celui qui prétend émettre un discours objectif à sa position de produit du déterminisme social. Elle disqualifie également les inégalités qui placent le professeur ou l'auteur au-dessus de la libre parole. Le cinéma, de par son essence subjective et le rôle crucial qu'y joue la notion de point de vue, ne pouvait évidemment échapper à une telle interrogation. Elle impose à certains cinéastes de fondre leur voix singulière dans le chœur des luttes, comme Jean-Luc Godard qui se démet délibérément de sa position de réalisateur reconnu après *Week-end* (1967) pour travailler au sein du groupe Dziga Vertov. C'est ainsi que la première personne du singulier survivra à cette décennie 1965-1975 de fièvre contestataire plutôt à la marge et plutôt du côté des communautés retirées que des collectifs militants, sinon pour servir de refuge aux dissidents. On songe par exemple à Nanni Moretti et à la relation pour le moins ambivalente à la cause communiste face à laquelle il se met en scène dans un premier long-métrage au titre éloquent, *Je suis un autarcique* (1976.)

DEUX PASSEURS

Deux cinéastes vont faire en Europe le pont entre les limites du collectif des années 1960 et le désenchantement solipsiste des années 1980 qui seront le départ de ce qu'on peut bien considérer comme l'âge d'or du film en «je». Le premier est américain et s'appelle Robert Kramer. Il fait l'expérience de différents groupes contestataires qui fleurissent au sein de la lutte anti-guerre du Vietnam, dont celui de Newsreel, dont il est un des fondateurs[5]. Mais la sortie de *Ice* (1970), dans lequel il se met lui-même en scène au sein d'un groupe de militants échouant à réaliser un attentat, met fin à sa participation à la coopérative, qui refuse d'assumer la distribution de son film. L'individu à la périphérie de l'expérience collective était du reste déjà le sujet de son premier long-métrage, *In the Country* (1965) qui racontait la retraite à la campagne d'un couple de militants. Dans *Milestones* (1975), il est encore question de l'errance de plusieurs personnages, dont la propre compagne de Kramer, pris entre vie de couple et vie communautaire. Comme il le dira en novembre 1996 dans un entretien accordé au magazine *Les Inrockuptibles*: «C'est autour de l'axe individualisme contre communauté que s'est fondé tout mon travail.» Comme pour souligner cette obsession, d'un trait biographique, Kramer s'exile en Europe au début des années 1980. Après une période d'acclimatation relativement compliquée, jalonnée par des essais d'où la première personne reste plus ou moins absente, Kramer inaugure en 1987 à la fois un mode de production avec la société Les Films d'ici et Arte et une collaboration avec Paul Mac Isaac, vieux copain de Newsreel qui avait déjà joué un rôle dans *Ice*, d'où vont naître des films qui comptent parmi ses plus accomplis: *Doc's Kingdom* (1987) et *Route One USA* (1989). Mais c'est une commande d'Arte de 1990 qui le pose définitivement comme une figure-clé du documentaire en «je» alors en plein essor. *Berlin 10/90* se compose, comme l'exigeait le cahier des charges, d'un plan séquence de 60 minutes que Kramer choisit de tourner seul dans la chambre d'un hôtel de la capitale allemande. Il s'y livre face à une caméra vidéo HI8, à une forme de méditation sur son parcours et la place de Berlin dans l'histoire. Mise en scène de soi, de son corps, exposition du doute le plus intime vont bientôt faire école. La nécessité de dire «je» ne vient pas, comme on le voit, de nulle part, chez Robert Kramer. Elle n'est pas en soi sujet de films dont le point focal porte généralement plutôt sur la distance, le trajet comme l'indiquent leurs titres, *Point de départ* ou *Walk the Walk*. Le «je» permet ici de mesurer ce qui sépare l'individu du groupe et de saisir *in vivo* qu'il vit dans une société qu'il conteste tout en étant le produit de la société qui vit en lui.

La nécessité de délimiter des distances semble également motiver le travail sur le «je» de Johan van der Keuken. Depuis ses premiers films tournés en Hollande en 1960, il laisse les personnes dont il fait le portrait en tant que photographe et cinéaste le désigner. Beppie, petite fille issue d'une famille nombreuse d'Amsterdam, accueille «mister van Keuk» au tout début du film qu'il tourne sur elle en 1965. Lequel ne cache rien des questions que lui pose son rapport aux modèles. Ainsi dans la voix off finale de *Herman Slobbe, l'enfant aveugle II* (1966), il clôt en cinéaste la relation dont s'est nourri le film en qualifiant Herman de «petite forme». Figure que l'on retrouvera à la fin de *Amsterdam Global Village* (1996) lorsque c'est cette fois-ci le personnage du livreur à moto qui prend congé de façon relativement désinvolte du cinéaste. Pas de portrait sans relation, pas de «tu» sans un «je» dont les limites soient exposées au

5. Née de la rencontre de Robert Kramer et Allan Siegel lors de la marche sur le Pentagone de 1967, cette agence de cinéma visait à fournir une contre-information à la propagande officielle. Elle produira et diffusera dans un réseau s'étendant entre plusieurs villes des États-Unis une cinquantaine de films jusqu'en 1971.

même titre que les fragilités du modèle. Il semble en général que la position du cinéaste ne puisse échapper chez van der Keuken au processus de déstabilisation dans lequel il entend plonger le spectateur. Expérimenter des triangulations inédites entre spectateur, cinéaste et sujet implique en effet que ces trois points soient incarnés au-delà de la convention narrative qui ailleurs les sous-entend. La réflexion autoportraitiste que Johan van der Keuken développe dans un cadre familial à partir du film *Journal* (1972) a donc d'emblée pour but de rendre tangible ce qui sépare un ici (le cinéaste au sein de sa famille à Amsterdam) d'un ailleurs : différentes scènes filmées au Cameroun pour illustrer un propos sur l'exploitation des pays d'Afrique noire par les grandes puissances capitalistes. La question « D'où tu parles ? » est donc toujours à l'ordre du jour dans la réflexion qui traverse le fameux triptyque Nord-Sud (regroupant *Journal*, *La Forteresse blanche* et *Le Nouvel Âge glaciaire*.) Il s'agit, comme souvent chez van der Keuken, de rendre compte d'un espace physique et mental par des formes développées dans le temps du montage plutôt que dans la perspective spatiale d'une prise de vue conventionnelle. Le « je » n'est donc chez lui que le second terme auquel le renvoie la figure du pays étranger et de celui qui l'habite. L'année où Kramer sort *Berlin 10/90*, van der Keuken tourne *Face Value* qui se compose d'une suite de séquences courtes tournées un peu partout en Europe, chacune concentrée sur le visage et le regard d'un personnage avec lequel le cinéaste noue une relation plus ou moins intime. Resserrement sur l'individu, tentative de fixer la relation se présentent comme les réponses de survie de van der Keuken à la déflagration idéologique qui vient d'avoir lieu et à la montée en puissance du racisme qui lui semblera a posteriori avoir préparé la guerre en Yougoslavie.

ÂGE D'OR

La crise de 1975 soldera la tension des sixties entre affirmation individuelle et aspiration au changement collectif par la montée du faux-semblant politique jusqu'à la désillusion finale de 1989 et le triomphe de ce qu'on appellera d'abord *l'individualisme* dans les années 1990

« *Pour vivre, j'ai laissé* » de Güldem Durmaz, Bénédicte Lienard & Valérie Vanhoutvinck

puis *l'atomisation* dans les années 2000. Les travaux de Christophe Dejours et d'Alain Accardo[6] s'accordent à conclure que c'est la négation de la dimension subjective de l'aliénation qui rendit la pensée marxiste inopérante face à l'évolution du capitalisme dans les années 1980. La chute du mur de Berlin fut en quelque sorte l'icône de cet échec. Le documentaire de l'intime qui se développe à ce moment-là signifie moins au départ une indifférence pour la place publique qu'une forme de repli stratégique face à son invasion par un appareil médiatique devenu beaucoup plus offensif. L'année où se brisent les espérances d'un grand mouvement social en France, Dominique Cabrera filme à Paris *Demain et encore demain* (1995) pour évoquer tout à la fois la dépression, la famille éclatée et la boulimie. Elle use notamment d'une forme qui sera, de Alain Cavalier à Claudio Pazienza en passant par Agnès Varda, la signature du documentaire de l'intime dans sa forme diariste : le plan dont une ou des mains sont les héroïnes, souvent impuissantes. Les films en « je » relèvent aussi souvent d'un cinéma de l'isolement contraint, de la guérison d'un deuil ou d'un mal, d'une sorte d'ascèse personnelle dont Alain Cavalier a peut-être posé les règles de base avec *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1978), film de deuil en huis clos en forme de fondu au noir grandeur nature, dans un appartement que l'auteur repeint entièrement, vitres comprises. Il s'agit de rendre partageable une forme de thérapie personnelle, où le cinéaste met en jeu une plus ou moins grande part de son intimité dans la construction de son propre personnage. Les échecs sont nombreux, tant ce travail nécessite de considérer son travail à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Mais Chaplin en incarnant le vagabond qu'il mettait en scène faisait-il autre chose ?
Comme le démontrent les exemples de Robert Kramer et de Johan van der Keuken, le « je » n'est en fait jubilatoire qu'à la faveur d'un contrepoint. Il s'agit toujours de mesurer la distance à un « nous », de faire l'aller-retour entre politique et intime ou de transgresser les conventions de l'énonciation savante et objectiviste. C'est dans ce cadre qu'émerge une fructueuse école belge du cinéma en « je » en forme d'ethnographie poétique. On explore sa chambre (Olivier Smolders), fait la biographie de ses cheveux (Boris Lehman), regarde le monde dans sa main (Éric Pauwels) ou la mémoire dans un pâté en gelée (Claudio Pazienza) et tente en somme de rendre compte à tâtons de cette vie dans les plis que parcourait déjà Henri Michaux. L'autoportrait du réalisateur en explorateur de placards ou rêveur d'estampes ne va pas sans une certaine humilité dont la Belgique est certainement le pays d'origine. Ailleurs, fleurissent les super-héros burlesques. Michael Moore tourne *Roger et moi* en 1989 se constituant à partir d'images familiales en figure du prolétaire d'une ville du Michigan industriel sur le point de sombrer. Pierre Carles suit une démarche parente un peu plus tard en se mettant en scène comme enquêteur dans les milieux de l'élite médiatique française jusqu'à faire éclater les contradictions de son personnage dans *Enfin pris ?* (2002) et finalement le saborder dans *Fin de concession* (2010.) L'autofiction, fût-elle mise au service d'un objectif plutôt militant, n'est donc pas contradictoire avec une certaine forme d'introspection. Mais il est vrai que la valeur de l'intime devient à tel point liée au statut d'auteur qu'elle peut aussi servir de couverture à des films de facture purement journalistique. Denis Robert, par exemple, maquille une enquête sur les milieux mafieux en journal intime (*Journal intime des affaires en cours*, avec Philippe Harel en 1997) pour s'extirper du format reportage et (ne) s'adresser (qu') à un certain public et sur grand écran.
Le pastiche journalistique des formes expérimentées par le documentaire d'auteur dans la décennie 1985-1995, l'effondrement de la télévision publique comme espace de diffusion, provoquent une radicalisation et un déplacement de la pratique vers l'art contemporain qui semble solder la fin de la première personne au profit du dispositif. La signature demeure mais sera moins celle d'un auteur que d'un artiste selon les usages déjà en vigueur dans les arts plastiques où la part interprétative du spectateur a toujours été plus importante qu'au cinéma. Les formats se diversifient, la voix off en « je », son incipit devenu rituel (« J'ai donc décidé de faire un film sur... »), deviennent ringards. On colle et juxtapose plutôt qu'on articule l'expérience personnelle et la construction d'un piège plus ou moins savant pour capter une réalité. De rares auteurs parviennent à faire la synthèse et à voguer dans l'émergence de ces nouvelles formes, nées de la sclérose du film en « je ». C'est le cas de Vincent Dieutre qui semble avoir pris le train du documentaire d'auteur post-militant juste au bon moment pour en sauver un peu les restes. Il tire dès son premier film (*Rome désolée* en 1995) tout le potentiel possible d'une équation simple et que le temps ne fera que confirmer : l'intime invisible est toujours plus réel et plus partageable, que le monde réputé objectif que l'on peut voir. Parti pris du réel où qu'il se trouve qui permet au réalisateur d'ouvrir film après film un chantier sur le rapport entre récit en voix off et image absente. La fenêtre, à la fois miroir et ouverture sur l'extérieur, devient ici le symbole récurrent d'un lien problématique mais jamais rompu entre le sujet qui regarde et le monde qui échappe.

ACADÉMISME

La déstructuration des restes de la famille élargie, frappée de plein fouet par les tensions du marché de l'emploi et du logement ne touche pas la société de manière uniforme. Si bien que parallèlement à l'exploration du mal-être, s'est développé assez tôt un cinéma bourgeois de l'intime plutôt satisfait de vaincre les obstacles de l'isolement et du déclassement rencontrés ailleurs. Le film familial reprend alors ses droits dans l'œuvre au détriment de l'intérêt d'un spectateur gêné d'être mêlé par exemple aux histoires de cœur accomplies de la fille de Claire Simon (*800 km de différence/Romance* en 2001) ou à la revanche sociale que Frédéric Videau semble au sortir de la Fémis revenir prendre en province sur ses parents cafetiers (*Le Fils de Jean-Claude Videau* en 2001 également.) Le « je » se représente alors très vite en privilège social. La demande d'*auteurité* servait en effet jusqu'à ces dernières années des institutions, qui des écoles de cinéma aux commissions de financement, s'étaient donné pour mission de produire des auteurs afin de compenser un tant soit peu leur reproduction dynastique. L'élève et le jeune cinéaste avaient donc à faire la preuve que leur engagement les distinguait socialement et qu'ils étaient donc prêts à faire par exemple des documentaires qui ne soient pas des reportages, parce qu'on y disait « je ». D'un cinéma qui enregistrait la relation qu'un réalisateur nouait avec des personnes, des lieux, des objets et dont le lieu de projection résidait dans cette relation, le cinéma en « je » se mit donc progressivement à prendre pour objet des êtres pour en faire des personnages. Son propos se situait alors sur le terrain de la double énonciation propre au portrait à thème : mon grand-père singulier en tant que représentant générique d'une certaine classe, moi-même réalisateur en tant que représentant d'une certaine origine sociale ou nationale. Le « je » cachait un « nous » qui laissait de plus en plus voir la courroie de transmission qui fait du film le simple vecteur d'une autoreprésentation de la société dans laquelle

6. Citons Souffrances en France, la banalisation de l'injustice sociale (Seuil, 1998) pour l'un et Le Petit-bourgeois gentilhomme : Sur les prétentions hégémoniques des classes moyennes (Agone,2009) pour l'autre.

l'auteur n'est qu'un médiateur plus ou moins mis en valeur à des fins politiques ou de marketing. Mais le documentaire à sujet auquel il faut un auteur représenté est certes encore un moindre mal par rapport à la masse grandissante de films dont sujet et auteur finissent par se confondre, autoportraits sans fond, délimités par une prétention un peu naïve à intéresser spontanément un public au-delà de son petit territoire dans un espace social sur-fragmenté, où le monde des cinéastes n'est guère qu'un ghetto de plus. On pourrait parler d'un cinéma du « moi », plutôt que du « je » où les jeunes auteurs passent comme des fétus de paille, une fois leur courte expérience précinématographique expurgée dans un ou deux premiers films.
Le vécu est en effet la ressource de ce qu'est devenu l'audiovisuel en tant que grande industrie d'extraction du visible. À défaut de pouvoir encore montrer le vécu de l'autre, qu'il vend ou exploite lui-même sur Facebook ou YouTube, on peut tout au moins mettre en valeur le sien. C'est maintenant dans un champ où chacun peut parler pour soi et où une expérience vaut l'autre que le réalisateur doit tenter de construire un récit digne d'intérêt. Là où le système échoue à établir l'égalité politique il semble en effet s'acharner à vouloir la mort de la différence qui fonde désir et altérité. Paradoxalement, la forme du film en « je » se trouve donc à la fois d'autant plus banale et fragilisée que se généralise un usage narcissique de l'image et du son. L'art n'est peut-être en effet jamais que le laboratoire où une société fondée sur l'idée de progrès infini expérimente un langage avant son usage social. Il est donc dans la logique des choses que s'agissant de cinéma et de télévision, de documentaire et de réseau social en ligne, l'aliénation se serve des mêmes outils qui autrefois permettaient plutôt de se libérer.

Patrick Taliercio

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ

DE JEAN ROUCH ET EDGAR MORIN (1960)

Quelque part à Paris en 1960. *Chronique d'un été* s'amorce au détour d'une bouche de métro. Une voix avertit le spectateur de la dimension expérimentale du film comme une épreuve du feu voulant saisir à la caméra l'écorce qui recouvre les hommes avec un petit h. Apostiller le fluide vital de leur marque, tel est le défi de Jean Rouch et Edgar Morin. Le premier est ethnologue, il a créé le genre de l'ethnofiction et peut se vanter d'avoir mis sur bobines des grands instants de cinéma avec des tribus africaines. Le second a dit au premier qu'il serait temps de tourner un film sur les Blancs. Philosophe et sociologue, Morin a nourri sa pensée en menant des batailles intellectuelles comme le font les hommes de conscience.
Le film commence par l'entretien de Marceline, une Parisienne de 32 ans, qui sera chargée d'interviewer des passants sur des questions qui font sens au cœur d'une France pleine de dissentiments. Huit ans avant mai 68, de Gaulle préside une Ve République qui grésille. Il y a des péages, des supermarchés, et une Algérie toujours française.
« Monsieur s'il vous plaît, êtes-vous heureux ? », demande Marceline à un passant. Sa légèreté tisse le bastingage qui nous empêche de tomber à la mer. Pourtant, elle écume les invectives de passants grincheux. Peut-être qu'on y aurait droit aujourd'hui si l'on faisait un micro-trottoir dans ces rues de Paris parfois si sourdes et muettes à la causerie. On saute de visage en histoire. La légèreté de la caméra Éclair 16/Coutant à l'épaule et le silence de son moteur ont permis de débrouiller au plus près le mystère de l'intimité. On imagine mal improviser de filmer le réveil d'un homme avec une caméra qui fait le bruit d'une grande famille de bourdons. Alors quand ils vont chez un manœuvre de Renault, on a affaire à un déluge de simplicité. L'homme n'est pas dérangé par la caméra. Il est fourré dans son lit, et joue son rôle d'homme au réveil, dans une image exacte de lui-même.
Auteurs, acteurs, personnages, les fonctions se confondent et rendent compte de la difficulté de « jouer sa propre vie » même avec l'aide d'une caméra cachée. Ce ne sont pas des stars aujourd'hui. Ils ont vécu l'expérience du film comme la fringale d'une rencontre. Nous spectateurs, on se retrouve assis sur le balcon du monde, percevant presque l'énergie qui le fait tourner à les voir faire de l'humour au-delà des frontières sociales, parler de politique, et se délivrer de la conscience d'être filmé si naïvement que cela laisse entendre la perspective que chacun appartient à une identité collective.

S.N.

EAU DOUCE

DOCUMENTARY

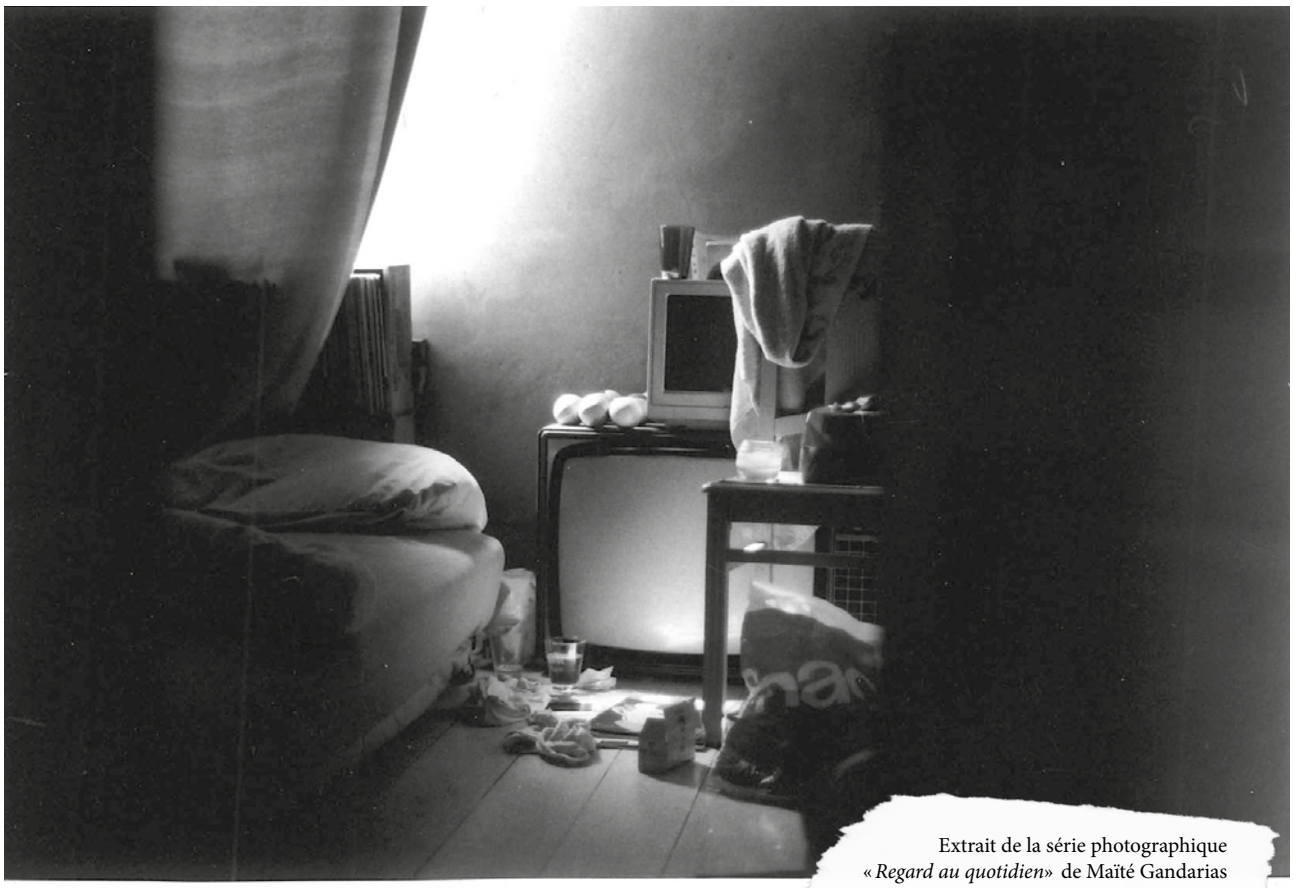
50 MIN

Les films intimes malgré moi

J'ai choisi *Home* comme titre de mon nouveau projet documentaire. C'est ma façon de sous-entendre ma détermination d'assumer une narration personnelle en «je» tel que j'avais entamé dans mes films précédents. Pourtant, l'intention initiale de chaque projet n'a jamais été de raconter une histoire privée de ma famille. C'est en me retrouvant dans une impasse lors de l'écriture d'un dossier que je plonge dans la profondeur de mon puits de réflexions. En explorant ce paysage intérieur lointain, je finis toujours par puiser des éléments extrêmement personnels qui sont en rapport avec ma famille. Peu importe la distance que j'envisage de parcourir pour faire un film sur un hameau déserté au fin fond de montagne au Japon (*Harimano*), sur des lieux d'accidents des armes chimiques abandonnées par l'armée japonaise en Mandchourie profonde (*Parfum d'une fleur lointaine*), sur les pêcheurs d'une petite île perdue dans l'océan Pacifique (*Eau douce Eau salée*) ou sur la diaspora africaine au Ghana (*Home*), chacun de ces périples cinématographiques m'a reconduit chez mes parents, dans leur petit appartement délabré en plein centre de Tokyo. Ça a sans doute à voir avec le regard complexe que je porte sur ma famille. Les engagements politiques de mes parents, par exemple, me paraissaient tellement en désaccord avec la société japonaise que j'ai pris l'habitude depuis mon plus jeune âge de ne pas les dévoiler. Pourtant, c'est justement cette culture familiale particulière qui a constitué le fond de mon être. J'ai besoin de m'y appuyer afin d'approfondir un sujet qui me tient au cœur. Personne n'est épargné de certaines aliénations au sein de sa famille. Tout le monde essaie d'y faire face, en cherchant ses propres moyens. C'est dans la réalisation des films documentaires que j'ai trouvé la possibilité de m'y investir, en bénéficiant de cet espace utopique qui accorde une place privilégiée à toute une série d'abîmes de l'existence humaine. Quelque part, j'aurais aimé ne pas éprouver ce besoin de concevoir des films personnels sur ma famille car l'acte de filmer sa propre famille peut devenir violent et on risque d'effleurer la limite malsaine. Malheureusement, je ne peux pas encore quitter cette voie intimiste. Il y a encore un tas de choses essentielles de la vie que je n'arriverai pas à voir ni à entendre sans passer par une démarche personnelle de la pratique documentaire.

Aya Tanaka

Filmographie :
Eau douce, eau salée (50' - 2012)
Parfum d'une fleur lointaine (77' - 2009)
Graines de pissenlit (47' - 2006)
Harimano (56' - 2004)



Extrait de la série photographique
« *Regard au quotidien* » de Maïté Gandarias

Peut-on filmer l'acte amoureux ?... Peut-on filmer un homme en train de mourir ? Pour moi, non. Il y a toutes ces affaires humaines qui échappent à la caméra du documentariste. Il se trouve que c'est ce qu'il m'intéresse le plus de filmer

Krysztof Kieslowski

Claudio Pazienza
À : Smala Cinéma
Objet : JE

Décembre 2013 10:10

3 pièces jointes | Enregistrer | Coup d'oeil

Je pense à ce personnage féminin dont j'ai oublié le prénom qui dans *Voyage à Cythère* (Theo Angelopoulos, 1983), vers la moitié du film, dans l'arrière-cuisine d'un bar – je crois – enlacée à deux matelots, dit (je cite de mémoire) : « Quand je ne crois plus à rien je reviens à mon corps. » Je la trouvais pompeuse cette réplique mais elle s'est incrustée durablement dans ma mémoire : le corps, archipel des sens, comme seul territoire à explorer quand les croyances, les idéaux ont foutu le camp ou s'exilent dans l'informe. Quand le *nous* se délite et choit. Ces mots renvoyaient probablement aussi au poème de Baudelaire qui cherchait « (…) la force et le courage de contempler (son) cœur et (son) corps sans dégoût ! » (*Un voyage à Cythère*, 1868).

Je pense à cet éphèbe qu'Ovide punit d'une noyade car amoureux de sa propre image. Les exégètes ont corroboré cette morale, des siècles durant, mais j'aime penser que Narcisse interrogeait ce mystère que son propre visage – que tout visage – recèle. Mystère auquel il ne trouve nulle réponse. *Je*, abîme insondable.
Parfois *je* s'impose comme une malédiction. Parfois *je* m'échappe.

Je m'efforce d'être un spécialiste de moi-même croyant que cela pourrait dire quelque chose du présent. Notre présent. Je n'arrive que rarement à quelque chose de concluant, de théorisable au sujet du *je*. Je dit : comment incarner l'impensable ou nos questions pour qu'elles soient à nouveau audibles ?

Il est des *je* contagieux, généreux, pluriels. Il est des *je* impénétrables, insupportables. Et parfois *je* dit nous. Je n'y vois nulle opposition. Le *je* est parfois abri, refuge. Plus rarement point de fuite. Je ne pense pas nécessairement à celles et ceux – au cinéma - dont l'œuvre singulière happe d'emblée mon attention (tels Stephen Dwoskin, Naomi Kawase ou Boris Lehman). Je pense – aussi – à ceux qu'on soupçonne le moins. Je me dis que même Vertov, Poudovkine, Eisenstein dans les années vingt disaient *voilà comme je nous vois, voilà ce que notre utopie me procure* et à Staline d'effacer le *je* encombrant et à Mao et Pol Pot (pour ne citer qu'eux) de suivre l'exemple comme la quasi-totalité des télévisions aujourd'hui. C'est le propre de toute dictature que d'effacer le singulier au profit d'un seul ego que ce soit l'ego de celui qui s'élit père d'une nation ou celui du capital sans visage. *Je* recèle une force déflagrante et déstabilisante pour *nous*. Il existe des histrions, penseurs inimitables, irrévérencieux, uniques même à la télé, j'en conviens. Leur temps est toutefois compté, leur pouvoir limité, leurs contrats à durée déterminée résorbés par le spectacle. Souvent, jeux rendus inoffensifs.

Il y a une dimension sacrificielle dans tout *je* qui s'offre, s'expose, se donne – parfois – en pâture et qui court le risque du ridicule ou du pathétique. *Je* est parfois le corps du réel indomptable. *Je* s'immole au nom des révolutions à venir. Si *je* crie, j'y vois souvent une posture éthique qui rappelle de manière épidermique notre être-là, l'urgence incessante de se repenser et par là même de nous repenser. Un peu comme si *je* interroge des nouvelles manières d'être ensemble. Tout artiste, poète ne peut pas ne pas dire *je*. Il me semble qu'il le fait au nom de tous.

Je repense souvent à la réplique du personnage féminin de *Voyage à Cythère*. Elle semble annoncer ce que j'ai vécu en direct quelques années après la sortie de ce film-là, à la fin des années quatre-vingt et pendant presque deux décennies. Il m'est apparu que dans nombre de films dits « documentaires » le *je* avait soudain droit à la parole, que *je* s'exprimait sans pudeur ni honte ni retenue. Il me semble que dans ces films, l'assurance de ce *je*, son culot intimiste, sa recherche formelle s'imposaient comme un moment charnière. Je repense donc à la déflagration que fut la chute du mur de Berlin et – en écho – à la chute des idéaux pris en otage, mal traduits. Soyons clairs : nul n'enviait les voix étouffées de l'autre côté du rideau de fer. *Je* continuait de croire en la noblesse des projet fourvoyés et bradés par un système militarisé. Et par la realpolitik du mitterrandisme. Pour les générations antérieures à la mienne, le désenchantement avait eu lieu bien avant, au début des années soixante-dix. Là, soudain (dans ces années où Kramer signe Berlin 10/90, le plan-séquence comme esthétique d'un conflit intérieur) il m'est apparu que ce cinéma dit « documentaire » questionnait les corps, les sens, les liens à la première personne. Il m'a semblé que les cinéastes questionnaient davantage leur propre histoire plutôt que l'Histoire et ce n'était pas indécent. Le cinéma dit « documentaire » avait atténué son regard anonyme et désincarné sur le monde. L'enjeu était de taille, je crois : sortir de l'oubli de soi. *Que je ne m'entende plus me taire*, c'est ainsi que Beckett terminait un de ses poèmes. Certes, personne ne s'était vraiment tu mais jusque-là idéaux et croyances semblaient parler d'une seule voix. Il m'a semblé qu'oser l'impudeur du *je* était une façon de toucher le présent, une manière généreuse de reconstruire – par un détour assumé – une histoire collective. Je n'ai pas cessé de le croire même si – récemment – ce *je* redevient suspect, symptôme d'une impossibilité de passer à l'acte, une contemplation de l'inutile. *Je* cherche les formes de la dignité du *nous*. Et parfois *je* ne trouve rien de mieux que partir de soi.

Cl. Pazienza

Claudio Pazienza
À : Smala Cinéma
Objet : JE

Décembre 2013 10:10

3 pièces jointes | Enregistrer | Coup d'oeil

Alain Cavalier et la règle du

Le cinéma d'Alain Cavalier s'est souvent conjugué à la première personne du singulier. Et il est, à l'instar de réalisateurs comme Jonas Mekas, Boris Lehman ou même encore Agnès Varda, un des grands représentants du journal filmé. Rapide regard sur les deux dernières réalisations du cinéaste français et l'évolution de son « je », d'*Irène* (2009) à l'étrange *Pater* (2011).

Le dispositif adopté par les derniers films d'Alain Cavalier est simple : le filmeur, une caméra et une chose / un être / un état à filmer. Une conception minimaliste du cinéma qui est rendue possible par la légèreté de l'outil : la mini-dv, une caméra de poing, maniable et légère. Grâce à cet outil, le cinéaste va alors, en quelque sorte, déplacer son regard dans sa main. La caméra devient alors pareille à un stylo qui écrira les lignes d'un journal intime. D'ailleurs, *Irène* raconte l'histoire amoureuse tragique du cinéaste. Chose peu étonnante : un des éléments central du film est bien un journal intime que Cavalier va par ailleurs mettre littéralement à l'épreuve du feu. Comme si ce genre de film était une prise de risque, un dévoilement de l'intime, un dépouillement du je, un « cœur mis à nu ».

Mais ce genre de cinéma se pose alors devant une évidence : on ne peut, dans ce dispositif, se limiter à la simple perception, à montrer ce que le filmeur voit. Il manquerait la substance, on passerait à côté du palpable, du corps. Alors que le cinéma traditionnel nous apprend à effacer l'homme derrière la caméra, le cinéma en je va vouloir renforcer sa présence : par la parole et par les mouvements mais, aussi, lorsque le cinéaste va effectuer ce mouvement unique et tournera sa caméra vers lui-même (ou vers un miroir). Ce qui aura pour effet de, certes, briser la fiction et renforcer le réel mais, surtout, de remettre au centre, dans un moment presque sacré, le corps du filmeur.

« je »

Plus qu'un simple contre-champ, ce geste nous fait entrer dans une boucle du cinéaste vers lui-même, vers son corps, vers ce qui palpe et est palpé.
Cette presque nécessité de regarder et sentir son corps pour parler de soi, elle se retrouve dans les films des cinéaste précité. Lorsque Varda, dans *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000), filme ses mains, vieilles et ridées, c'est autant la preuve de son existence propre mais aussi celle de la mort s'approchant. Un temps nous est montré, *son* temps. Le temps tel qu'il s'écoule derrière son regard. Nous pénétrons dans la boucle du regard de Varda vers elle-même, une boucle on ne peut plus intime. Et déjà, l'on s'approprie ce regard, l'on se le réfère. Plus récemment, *Scènes de chasse au sanglier* (2007) de Claudio Pazienza poussait au paroxysme ce dispositif : le doigt du cinéaste devient littéralement le prolongement de l'optique de sa caméra : « Je touche. » Le palpable s'ajoute au visible. Il faut passer par le corps pour comprendre l'être, ce qu'il est, l'état dans lequel il se meut. Il faut passer par le corps pour entrer dans le regard.
Retour à *Irène*, où se trouve une sublime mise en œuvre de cette logique. Cavalier fait, ainsi qu'il le dit lui-même, une « chute [dans un] escalier mécanique [en] tenant la caméra ». Dans le film, le moment de la chute est flou, chaotique, et l'on comprend mal ce qui se passe. L'instant d'après, le cinéaste filme successivement sa main blessée, puis, face à un miroir, son visage meurtri. Cavalier a le regard rivé vers l'écran LCD de son objectif, puis lève les yeux vers son reflet dans le miroir. On se retrouve alors dans une sorte de boucle du regard : « je » se regarde lui-même. Mais le spectateur est intégré à cette boucle. En effet, la chute vécue dans le plan précédent nous a été montrée de manière brutale, rugueuse et imprévisible comme un accident. Le corps du cinéaste nous a été ouvert et nous avons pu y entrer. Nous avons vécu, nous aussi, presque corporellement la chute. Les aspérités nouvelles présentes sur son visage sont autant de portes palpables qui nous sont adressées. S'éveille ce sentiment que nous partageons alors une sorte de peau commune avec le cinéaste. Son corps blessé nous ramène à l'accident, et l'accident à son corps. Et Alain Cavalier d'ajouter, toujours la caméra au poing et le miroir face à lui : « Je me regarde. Je n'ai pas mes lunettes mais pour une fois je me vois très bien. »
Irène opère alors de la sorte durant tout son long. Ce seront les failles du réalisateur (internes ou externes) qui nous permettront de pénétrer son histoire et partager son ressenti. Pour exemple, cette scène magnifique où il rejoue, la caméra au poing, le moment où lui est annoncée la mort de sa bien-aimée Irène. Chacun de ses mouvements (son regard vers le jardin, son mouvement de tête vers le téléphone, sa déambulation dans la chambre, etc.) sera reconstruit au fur et à mesure que nous est contée l'histoire. Ces gestes, a priori vides de sens, prennent, une fois portés par les mots, des allures de dégringolade effroyable, de marche funèbre.
Pater va se déployer différemment, se présentant comme un prolongement cohérent à *Irène*. Le filme retrace l'histoire d'Alain Cavalier et Vincent Lindon qui se sont vus pendant un an, la caméra sans cesse à la main. Dans leurs maisons respectives, ils ont tourné ce film curieux, basé sur une histoire fictionnelle : celle d'un président en exercice (joué par Alain Cavalier) et de sa relation avec son premier ministre (Vincent Lindon). Tout deux veulent créer une loi afin de réguler la différence, en France, entre les plus bas et les plus hauts salaires. Tout, ou presque, se passe en huis clos, dans les cuisines, les chambres, les garde-robes ou encore les salons de l'acteur et du réalisateur.
Mais ce qui fascine surtout dans ce film, c'est la place que le réalisateur et l'acteur vont prendre. Ils seront tantôt un personnage (le président et son premier ministre), tantôt eux-mêmes (Alain Cavalier et Vincent Lindon), brouillant sans cesse la frontière entre les deux. Si l'idée de mélanger ainsi fiction et réalité n'est pas neuve, la combinaison qu'effectue *Pater* entre l'un et l'autre est particulièrement originale.
Pour preuve, cette très belle scène où Vincent Lindon, premier ministre, écrit un discours. Il déclare à ses conseillers qu'il a dans l'idée de le montrer dans un premier temps à son président, alors absent de la pièce. Ces derniers semblent réticents à cette idée. Une voix surgit alors de derrière la caméra : « Moi je crois qu'il [le président] se pique un peu d'être un écrivain et qu'il va vous demander de changer un adjectif. Ne serait-ce que par goût littéraire et pour dire qu'il a mis un peu la main à la pâte. » Tous s'esclaffent. La voix derrière la caméra, c'est Alain Cavalier lui-même qui parle de son personnage, le président. La scène devient hilarante lorsque l'on sait ce goût si particulier que Cavalier porte à la littérature. Cette dia-

lectique nous intègre à nouveau dans un regard du je vers lui-même mais, cette fois, vers un lui-même sublimé, une sorte de double fictionnel.

Grâce à ce dispositif, mêlé d'écriture et d'improvisation, il est donné à loisir d'observer les irruptions du je de l'acteur dans ce qu'il nous semblait être le « il » du personnage. Et l'une des autres scènes centrales du film est également celle du miroir. Cavalier vient de se faire opérer du cou : on lui a enlevé la peau tombante de son menton. « Est-ce que c'est le président qui a fait ça ? Ou est-ce moi ? » Cette fois, la caméra est derrière le réalisateur mais le regard reste double, car nous sommes bien face au président et à Alain Cavalier. « Mon père avait ça, dit-il en touchant sa gorge. Je n'aimais pas ça et je n'aimais pas son autorité sur moi. Je n'aimais pas la suffisance et le plaisir qu'il avait à exercer son pouvoir de haut fonctionnaire. Le problème, c'est qu'aujourd'hui, je lui ressemble. Je suis lui. Je suis son clone. » Encore une fois la blessure (externe) devient l'ouverture à la cicatrice (interne), offrant une nouvelle couche (une peau) au personnage du président. Et comme pour Varda qui filme sa main martyrisée par le temps, Cavalier, le « pater », l'homme vieillissant, le désormais « père » à la place de *son* père, se regarde dans la glace et inaugure un regard sur le temps. Le corps reste l'objet incontrôlable du temps. Filmer son corps, c'est filmer le temps qui s'est écrasé dessus.

Ce qui interroge et étonne avec *Pater*, c'est précisément la place qu'il donne aux corps. Le corps dans *Irène* est là pour briser la fiction et renforcer le réel (l'accident dans l'escalier) ; alors que *Pater* laisse libre cours aux deux d'exister. Mieux, cela semble même être une nécessité pour le film de s'éclore. Le corps du comédien se mélange alors avec celui du personnage, nous mettant face à une toile floue où l'auteur se sublime et se révèle. Car *Pater* est un jeu de miroirs où est constamment connu ce qui est réfléchi et ce qui se réfléchit. Cavalier détourne le sens pour le révéler et retourne complètement l'aphorisme nietzschéen : « Parler beaucoup de soi peut être un moyen de se dissimu-

ler. » Parler de l'autre, du « président », lorsqu'on est le réalisateur, voilà peut-être la plus élégante façon de se dévoiler. Et tous les doutes quant à la véracité, au réel, au faux, au mensonge semblent êtres stériles. Comme le précise Cavalier lui-même : « Si c'est un film, c'est que c'est vrai. »

Julien Englebert

DANS LA CHAMBRE DE VANDA

DE PEDRO COSTA (2000)

Cinéma de l'intime, intime du cinéma. 21 thermidor, première au festival de Locarno, croix au calendrier, avec *Dans la chambre de Wanda*, on est passé de la caméra de surveillance à la caméra de permission ; mission impossible ? Il fallait un (per)missionnaire du cinéma(tographe) pour nous proposer une chose pareille. Remous chez les pépères. « Cette caméra totalement fixe, c'est une caméra de surveillance ! » Erreur mon cher Watson, revoyez vos plans à conviction, la caméra que vous appelez vivante est un animal empaillé ! Moi, je suis convaincu que quand le filmé oublie la caméra, elle disparaît totalement à son profit – le naturel vivant. Si la caméra de « Strip-tease » avait cessé de s'exciter dans tous les sens, peut-être que le « moteur ![1] » tonitruant de Jean-Pierre Mocky aurait fait place à son battement de cœur. Mouvement, mon beau souci. Le vrai espace, c'est le temps ! Pendant que Wanda prépare ses légumes, son père est en train de détruire sa maison, inévitablement. Force comique des ruines, l'homme est une érosion pour l'homme en plein cœur des droits de l'homme. Sans faire mon Godard, c'est vrai que les devoirs de l'homme sont beaucoup plus présents que ses droits, plus palpables.

Article 3. *Tout individu a droit à la vie, à la liberté et à la sûreté de sa personne.*
Tout individu a le droit de vivre libre, mais a le devoir de payer son loyer indispensable à *la sureté de sa personne*. Demandez à Luc Besson si c'est du rêve qu'il a dans les poches. Le cinéma, on l'a dans les cernes. Et si la nuit on ment[2], c'est pour avoir des rêves et les fixer sur le Celluloïd.

DENIS JUZIAK

1. http://www.dailymotion.com/video/xepfen_mocky-fermanville-tournage-clash-co_shortfilms
2. « Chaque matin je vais au marché où l'on vend des mensonges, et plein d'espoir je me range du côté des vendeurs. » Bertolt Brecht, *Hollywood*, cité par Fritz Lang dans *Le Mépris* de Jean-Luc Godard.

L'ombre d'un doute

Après plusieurs rencontres et débats avec les spectateurs de mon film *Lame de fond*, j'ai recréé ce dialogue autour d'une question essentielle de cinéma et de ce film en particulier : le jeu entre le vrai et le faux. Le « je Perrine Michel » joue/se joue avec/de vous.

Spectateur. – C'est un film qui glisse du réel à l'imaginaire, du vrai au faux, d'une situation de « normalité » à la folie. J'ai eu besoin de voir deux fois votre film pour vraiment appréhender ces questions.
Moi. – J'espère que c'est un film complexe, qui ne donne pas tout à voir dès la première lecture. Nous vivons dans une société où tout est prémâché. J'aime l'idée que les spectateurs ressentent, puis se questionnent.
Spectateur. – À la première vision, j'ai tout pris dans la gueule, les souvenirs incestueux, aucun recul, aucune analyse : tout était vrai.
Moi. – Et la deuxième fois ?
Spectateur. – C'était beaucoup plus subtil. C'est étonnant comme je n'avais absolument pas perçu certaines choses la première fois.
Moi. – Les spectateurs se projettent dans des endroits très différents et la perception du début du délire varie beaucoup de l'un à l'autre. Certains pensent que c'est toute la force du film. D'autres ont le sentiment d'avoir été trompés et ont des réactions violentes.
Spectateur. – Ce que l'on perçoit en le revoyant, ce sont les différentes strates de mémoire, les fines couches du millefeuille. Et pour moi, finalement, tout est vrai. Et tout est faux aussi !
Moi. – Ce qui est sûr, c'est que tout est vrai au présent de la crise, qui est le temps du film. Mon entière honnêteté vis-à-vis du spectateur se situe ici. Cela pose la question du délire. Tout est vrai pour celui qui déraille. Les réminiscences étaient claires comme des scènes de cinéma, je les ai vécues dans ma tête et dans mon corps, avec des tremblements, des saignements, un terrible état de détresse.
Spectateur. – Mais vous aujourd'hui, vous savez ce qui est vrai, ce qui est faux ?
Moi. – Ce que je sais, c'est que je continuerai à faire des films, et par là même je continuerai à interroger cette question du vrai et du faux, qui est une question de cinéma qui me passionne.
Spectateur. – Vous ne répondez pas vraiment à ma question.
Moi. – Celui/celle qui fera une analyse du film pourra interpréter une mise en scène précise du vrai et du faux, avec des voix qui se dédoublent, des ruptures à l'image comme au son. Ce qui est sûr, c'est qu'il y a bien eu trauma. Mais il ne se situe pas forcément là où on en a l'habitude. Il ne faut pas croire que j'avais toutes les clés en moi en faisant le film. Je répondais simplement à une nécessité vitale de le faire. Mais le film, après sa réalisation, m'a permis de mettre le doigt sur la mémoire transgénérationnelle de ma famille : il y a une transmission inconsciente des traumatismes et de la souffrance non dite. J'ai reconstitué une mémoire face au silence et au secret.
Spectateur. – Grâce à la psychanalyse ?
Moi. – La psychanalyse et le cinéma sont mes compagnons de route. Je n'invente rien en parlant du lien qui existe entre les deux.
Spectateur. – Vous interrogez le contexte de la libération sexuelle des années soixante-dix dans votre film.
Moi. – Pour aller vite : je n'accède au Monde, à l'Histoire, à une certaine réalité que par le prisme de l'art, qu'à travers sa représentation. Il en est de même avec mon histoire familiale. J'avais besoin de faire un film pour comprendre ma lignée. Je n'ai fait le choix du doute qu'à la fin, avec la monteuse, et de manière assez inconsciente. J'avais été censurée et autocensurée avec ces souvenirs, et ce n'est qu'au moment du montage, que j'ai senti une vérité possible, celle d'une famille et pas celle de ma seule personne.
Spectateur. – Finalement, on pourrait dire que votre travail est à la lisière entre fiction, autofiction, documentaire, essai, film expérimental.
Moi. – Je crois au cinéma. Pas à un genre cinématographique. Une spectatrice m'a dit que c'était un thriller hitchcockien !
Spectateur. – Ce dialogue peut-il intéresser ceux qui n'ont pas vu le film ?
Moi. – C'est une bonne question ! Je ne sais pas.

(Merci à Olivier Daunizeau, Pauline David, Gaëlle Rilliard, Rosa Spaliviero)

Perrine Michel

Filmographie :
Lame de fond (57' - 2013)
Le pêcheur de la lune (25' - 2003-2011)
Ouiza comme au cinéma (24' - 2004)

Le fil d'Ariane des films de famille

Réflexions sur la relation étroite entre les films de famille et le cinéma, depuis ses origines

Quelques paysages, le visage de l'être aimé. Dans le théâtre de la mémoire, la vie se condense en images à la fois fortes et étranges. Comme l'écrit Walter Benjamin : « L'image du passé est une image qui ne surgit que pour mieux s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. C'est une image unique, irremplaçable, qui s'évanouit avec chaque présent. » Comment pourrait-on mieux définir l'image cinématographique ?
Ainsi que l'écrit Alain Fleischer dans *Les Laboratoires du temps* : « Les images refusent de s'arrêter sous le regard. Le cinéma nous offre comme ruine la vision de la vie elle-même, pour une contemplation cruelle et rapide. »

TEMPUS FUGIT...
Thème majeur

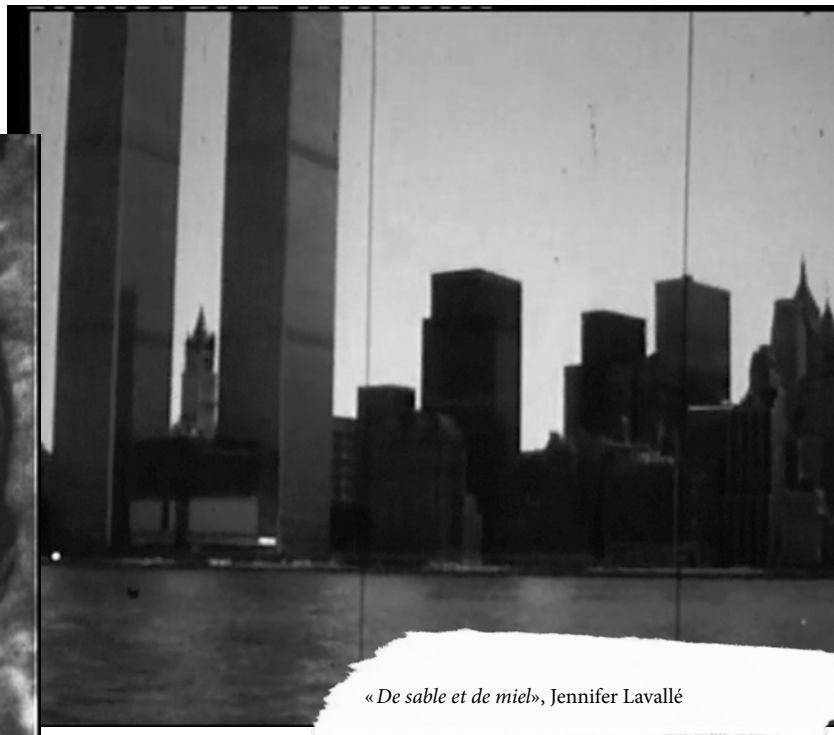
Depuis plusieurs années, les films familiaux en pellicule sont collectés par les cinémathèques qui veulent sauver les trésors en décomposition dans les greniers du XXe siècle. Ma mère a été filmée par son père quand elle était une petite fille, par mon père quand elle est devenue une femme. J'ai découvert ces images tardivement. Je ne savais pas qu'elles existaient. La projection me fut une révélation fulgurante de la puissance mélancolique du cinéma.
Un projet de film autour de ces images est né. Je l'ai intitulé *De sable et de miel*. Grain mouvant de la peau engluée dans la gélatine d'une époque et d'une société, la pellicule prenant aux pièges nos rêves de présent et d'avenir. Sur ces images, les tours du World Trade Center sont debout.
J'ai voulu construire ce film en forme de boucle, de cercle, de labyrinthe car l'histoire racontée est en vérité celle des générations qui se substituent les unes aux autres : de mes parents adultes à mes parents enfants, de la vieillesse à la jeunesse... Je souhaitais respecter l'origine muette de ce cinéma familial.

Faire le portrait des êtres chers

Les premiers films des frères Lumière ne nous ramènent-ils pas à la dichotomie de l'intime et du social ? Le repas de bébé a été filmé en 1895, cette même année où les Lumière enregistraient la sortie de l'usine familiale.

Valeur fondamentale du plan comme unité narrative.

Quand nous filmons nos enfants, le « geste » n'est-il pas exactement le même que celui qui anime les plus grands cinéastes ? Capturer l'image fugitive des *stars*, ces étoiles filantes, ces spectres, ces fauves élastiques, impossibles à retenir, autrement qu'en les piégeant dans un reflet fugace ?
Gena Rowlands était la femme de Cassavetes avant d'être l'héroïne de ses films. Quand un film de famille cesse-t-il d'être un film de famille au sens strict de l'expression ?
En 1974, Johan van der Keuken réalisait *Les Vacances du cinéaste*, tourné dans la maison de vacances familiales le temps d'un été, un objet prodigieux tenant à la fois du film de famille et du cinéma documentaire, mais surtout de la poésie absolue de l'éphémère... Le film, d'une durée de 39 minutes, réunit des images de vacances familiales, deux poèmes des poètes contemporains Remco Campert et



« *De sable et de miel* », Jennifer Lavallé

Lucebert, un portrait du grand-père du cinéaste et un *In memoriam* pour le grand saxophoniste Ben Webster, mort l'année précédente.
Le film de famille stricto sensu ne s'adresse qu'à la famille.
Adressé à un public plus large, montré en salle, le même matériau donne aux mêmes êtres une nouvelle signification, à l'échelle de la société cette fois.

Généalogie des temps modernes

Les films de famille racontent des histoires singulières qui font converger les préoccupations individuelles et collectives.
2003. *Tarnation*, de Jonathan Caouette. *Histoire d'un secret*, de Mariana Otero. La caméra s'est miniaturisée. Elle devient cheval de Troie qui entre dans l'intimité des maisons et des tabous familiaux pour les interroger, les dénoncer, les exorciser.
Dans *Histoire d'un secret*, Mariana Otero part à la découverte de la vérité sur la disparition de sa mère. Une mère qui a quitté le foyer pour « trouver du travail à Paris », quand la réalisatrice n'était encore qu'une fillette de quatre ans. Le film accomplit un parcours salvateur au cours duquel la réalisatrice découvre enfin le secret : c'est l'histoire d'une jeune femme morte des suites d'un avortement clandestin. Au terme du film, le deuil est finalement possible.
Tarnation est l'autoportrait psychédélique et déjanté de Jonathan Caouette, 31 ans, qui, dès l'âge de onze ans, a décidé de filmer son enfance chaotique dans une famille texane. À partir d'instantanés familiaux et de films amateur, il décrit la relation touchante qui le lie à sa mère, Renée, dont un traitement par électrochocs a profondément modifié la personnalité. Brutale vérité qui bascule avec ce film, de la sphère intime à la lumière des salles de projection.
Cinéma, miroir de notre temps. Miroir brisé, éclaté en milliards de morceaux… Sans doute sommes-nous en train d'inventer, avec la caméra, de nouvelles façons d'interroger nos filiations.
En novembre 2006, sort le film de fiction *Pardonnez-moi*, que Maïwenn a écrit, produit, réalisé et dont elle tient le rôle principal. Écrit et tourné à la manière d'un documentaire autobiographique, ce premier long métrage en tant que réalisatrice raconte la révolte d'une jeune femme contre la violence de son père. Elle obtient pour ce film deux nominations aux César 2007 : celui du meilleur espoir féminin et celui du meilleur premier film.

Sacralité de la projection

Qu'elle soit photographique ou cinématographique, l'image enregistrée a cette particularité unique parmi tous les arts de ne pas seulement enregistrer ce qu'elle montre, mais aussi le moment même de cette production, qui résulte d'une relation particulière entre celui qui regarde et celui qui est regardé, si bien que l'image enregistrée ressemble à un dialogue, à un échange.
Le film de famille, tout comme le cinéma au sens large, se fait l'empreinte d'une relation particulière entre les personnes. En ce sens, la caméra documentaire peut rejouer des relations, les renouer, les modifier durablement… tout comme la vie elle-même.
À Saint-Ouen, le festival du film de famille (dont la 8e édition s'est tenue fin 2013) présente des films rarement projetés. La particularité de ce festival est de montrer des histoires de famille racontées en images. D'après Cédric Guillemin, cofondateur du festival avec Odile Daudet, « le genre importe moins que l'histoire, le témoignage, la dimension sociologique parfois. Sont montrés des documentaires parfois distribués, qui ont effectivement bénéficié d'une production et qui côtoient des films de fabrication plus modeste dont le festival est parfois la seule fenêtre de diffusion ». La programmation démontre qu'avec l'avènement des nouvelles technologies, les vidéastes professionnels ou amateurs créent des œuvres intimes qu'ils aspirent à faire sortir du cercle de leurs proches.
Il me semble parfois que le projet du cinéma tout entier tourne autour de la famille, réelle ou rêvée, au sens le plus intime ou le plus large. À ce titre, toutes les œuvres de cinéma seraient des films de famille, visant à inventer une mythologie, une culture communes. Réunir l'espèce humaine tout entière autour du foyer de projection, n'est-ce pas là le rêve hollywoodien absolu, celui du film *mainstream*, censé plaire à tout le monde ?
La famille au sens large, ce peut être aussi une communauté. Ainsi, le savoureux film de Stéphane Breton, *Eux et moi*, tourné en caméra subjective en 2001. Stéphane Breton partage alors, trois mois par an, la vie d'une tribu papoue de Nouvelle-Guinée. Pour les Wodani, il n'est pas facile de comprendre pourquoi il s'intéresse à eux. Mais ils le font participer à la vie du village et à leurs conflits. Une singulière expérience dans le quotidien d'une tribu, qui nous montre aussi les coulisses de l'ethnologie contemporaine.

Le cinéma, une affaire de famille

Ainsi que l'écrit Jean-Michel Frodon : « Les films qui s'appuient sur le modèle familial pour interroger l'ordre social sont […] autant de manières de questionner l'espace de liberté de chacun et les possibilités de se construire en construisant des relations aux autres. Ces « films de famille » constituent l'essentiel de ce que peut le cinéma actuel en termes de questionnement politique. C'est limité ? Sans doute. Mais cette limite tient à l'état de la politique plus qu'à celui du cinéma lui-même. »
À l'heure des réseaux sociaux, de la littérature et des humanités numériques, je me prends à rêver à une autre manière de faire des films, libérée des hiérarchies et des méthodes industrielles, affranchie des frontières et des habitudes de production. Une gigantesque toile de famille à composer ensemble, autrement, selon des manières de collaborer à inventer – films expérimentaux, borgésiens, wikipédiens, miroirs de ce début de XXIe siècle où le cinéma et la vie sont, plus que jamais, à ressourcer, à réenchanter, à révolutionner…
The Interview Project de David Lynch constitue une petite avancée dans le sens du film collaboratif, sur le thème de la nationalité américaine. *70 jours, 20 000 miles, 121 personnes*, Interview Project *est un road trip au cours duquel on a rencontré des gens et on les a interviewés…* Dans ce documentaire 2.0, chaque interview constitue séparément un mini-portrait. Mais l'ensemble mis bout a bout a pour ambition de devenir une œuvre complète.
Mais je m'éloigne ici de mon point de départ.
Je vais m'arrêter sur cette conclusion :
Le film de famille est, peut-être, un miroir en miniature du Cinéma, une incarnation formidable de son essence et de sa raison d'être.

Jennifer Lavallé

D'Algérie

Projet en cours d'écriture, les réminiscences d'une histoire familiale de Juifs algériens.

Issue d'une famille juive algérienne ancrée depuis des siècles là-bas, la génération de ma mère a vécu un tournant radical, celui d'avoir quitté cette terre à jamais. Statut de *dhimmi* à l'époque ottomane, puis passage du statut d'indigène à la nationalité française à l'époque coloniale, je suis finalement issue de la première génération née « en métropole », de l'autre côté.
Face à une histoire complexe et à la disparition de cette communauté de la terre originelle, Benjamin Stora parle d'« effacement d'une histoire ». Cela a créé en moi un sentiment de manque. Je me sens orpheline de sons, d'images, de récits de mon histoire familiale et de mes origines. Comme si cette histoire, ces origines, étaient trop difficiles à se dire, à se transmettre et même à garder en soi, avec soi.

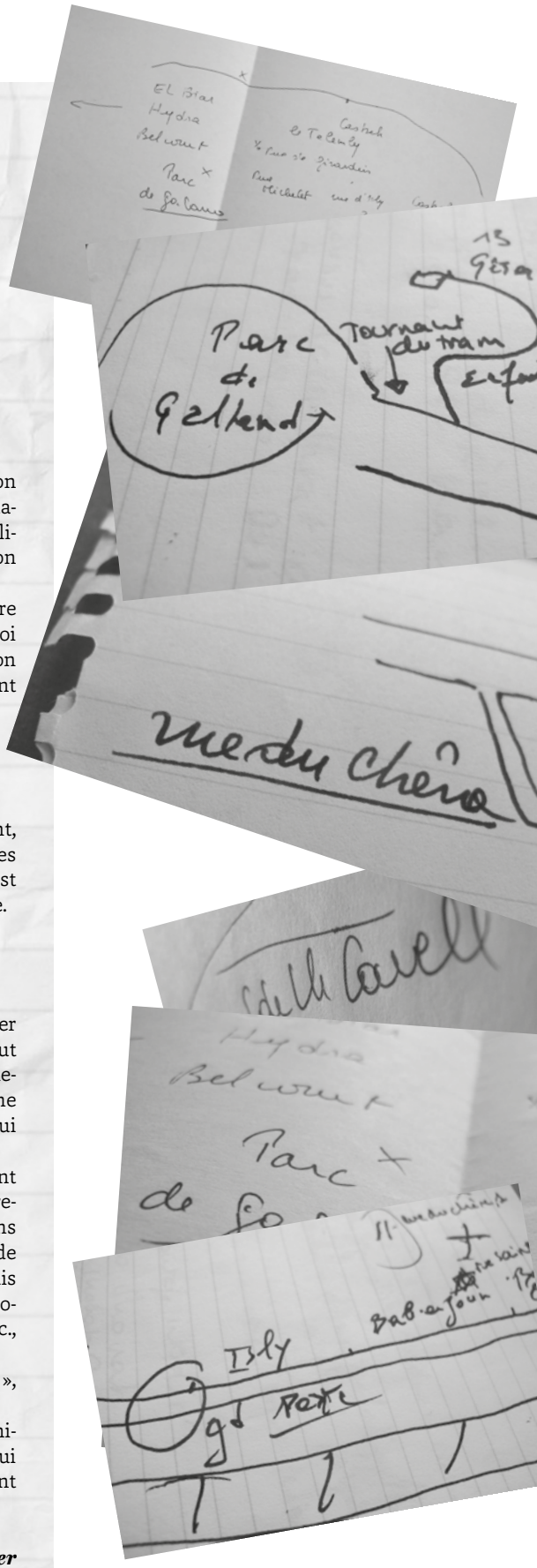
Pêle-mêle

Questionner l'intime, filmer ce qui est difficilement raconté, c'est un mouvement, une impulsion ; c'est s'autoriser à aller vers ces récits, à provoquer des rencontres et à explorer des lieux oubliés. C'est jongler et composer avec l'invisible, ce qui est timidement partagé et souvent refoulé, que l'on tente de remettre dans la lumière.

Comment le mettre en « cinéma » ?

Pour moi, le cinéma ou l'acte de création en général, permet justement de laisser cours aux intuitions, à la fantaisie, à l'imaginaire ; c'est se créer un lieu où tout est permis, où des liens spatio-temporels, des relations humaines, des rapprochements narratifs les plus incongrus voire interdits, peuvent être essayés. C'est une démarche, une (en)quête qui va au-delà de ma personne, qui me concerne et qui nous concerne tous.
Se pencher sur son histoire, c'est trouver un chemin commun avec ceux qui feront partie de l'expérience. Je travaille les images et le son de façon asynchrone. J'enregistre depuis plus de sept ans des conversations avec ma mère et mon oncle sans avoir tourné une seule image. Ce dispositif est libérateur de paroles, m'a permis de construire des dialogues très francs. Partant de ces conversations, de mots dits mais aussi de paroles rêvées, je me mets à penser images (photographiques, cinématographiques), symboliques, métaphoriques, des portraits de lieux, de personnes, etc., que le cinéma direct ne me permet pas.
Je tente de faire coexister des registres différents ; des paroles « documentaires », des images évocatrices, et vice versa.
Finalement, toute la finesse de l'enjeu est d'arriver à insuffler une dimension universelle à cette création ; un projet qui peut faire grandir, celui qui crée, celui qui reçoit. Car ces mémoires suspendues, ces « intimes » nous regardent tous. Elles sont là, elles attendent juste à être relevées.

Florence Aigner



D'Algérie,
film en cours d'écriture

Entretien avec

Dominique Cabrera

Ô heureux jours !

Un samedi de décembre, peu avant Noël, j'ai rendez-vous à Montreuil avec Dominique Cabrera pour qu'elle me parle de son dernier documentaire, un récit familial poignant, qui se déroule sur une dizaine d'années. Dans la droite lignée de *Demain et encore demain* (1997), la réalisatrice poursuit avec *Grandir* – anciennement intitulé *Ô heureux jours !* – son travail autobiographique. Nous partageons le thé, de délicieux biscuits normands et dialoguons autour de ce film si personnel, sorti en France en 2013.

Jennifer Lavallé : Votre film est un film destiné à être montré en public mais aussi un film de famille. À quel moment est née l'idée de faire un film avec ces images intimes ?

Dominique Cabrera : Il y a beaucoup de premières fois dans la vie et dans les films. Il y a eu aussi dans ce film beaucoup de premières fois. La première fois, c'est quand j'ai commencé à filmer au moment du mariage de mon frère Bernard. J'ai filmé davantage et d'autres choses que dans un film sur un mariage. C'est à ce moment-là que je me suis dit : « J'aime les filmer… » Ma mère, au mariage, m'a parlé de la manière dont elle avait rencontré mon père, et je me suis dit : « Je filme ça, mais c'est autre chose que le film que je suis en train de faire pour le mariage. Peut-être que je devrais faire un film sur la famille, sur mes frères, ma sœur et mes parents. Un film sur eux plus que sur moi… » Et quand je suis rentrée, j'ai commencé à explorer l'idée de ce film. Au cours de toutes ces années, il y a eu beaucoup de moments où je me suis arrêtée, où je me suis découragée, et aussi des moments où j'ai repris. Et puis vraiment, c'est quand j'ai commencé à regarder les images, quand je suis partie à Harvard il y a trois ans pour monter le film, que, là, j'ai vu qu'il y avait un film. C'est-à-dire qu'il y avait le désir de faire un film au cours de toutes ces années mais je n'étais pas très sûre que j'y arriverais. C'est une idée qui a fluctué au cours de sept, huit années.

JL : Vous étiez partie à Harvard pour monter le film ?

DC : On m'a proposé d'enseigner pendant une année, et j'ai pensé que c'était une bonne idée. Je n'avais pas vraiment d'argent pour ce film. Or pour monter, on a besoin de temps et d'argent. Donc c'était très bien d'enseigner et de monter en même temps dans un environnement bénéfique, dans le département VES (Visual and Environmental Studies), qui a été fondé par des documentaristes dont certains sont des autobiographes que j'admire et qui m'intéressent : Alfred Guzzetti, Robb Moss, Ross McElwee. Ils m'avaient invitée, sans doute à cause de mon film *Demain et encore demain*. Je faisais une sorte d'atelier de cinéma avec les étudiants. J'avais une salle de montage comme *fellow* au Film Studies Center et deux étudiants qui m'aidaient. Plus tard, quand je suis revenue en France, j'ai travaillé avec un monteur, Marc Daquin.

JL : Comment se pose la question du spectateur lorsque vous filmez vos proches, lors du tournage et au montage ? Comment avez-vous peu à peu inclus le spectateur dans le film ?

DC : Je ne pense pas que je me sois posé cette question, de cette façon-là. Je ne sais pas, quand vous faites une photo, est-ce que vous vous dites : « Où est le spectateur ? » C'est intégré dans notre esprit, non ? Comment ce serait possible de filmer sans penser à ça ? C'est même pas qu'on y pense, c'est que c'est là… Je crois que j'ai vraiment fait le film en étant des deux côtés, à la fois dans un film personnel et aussi tout de suite dans l'idée que j'étais en train de faire un film. Il y

a des moments où je vais être plus dans l'intimité et des moments où je vais être plus du côté de l'essai. Mais ce sont des fluctuations qui sont instinctives. Si vous faites un dessin, c'est le geste, en fait. On est dans un geste qui un jour va être un geste plus petit et un autre jour, plus large… Un jour, on ferme la fenêtre, le lendemain, on l'ouvre. Après, c'est plutôt à quelle place j'étais, moi, pour tourner. Je ne me suis pas déplacée à l'intérieur de la pièce, je ne me suis pas déplacée pour cadrer. La plupart du temps, j'ai filmé de la place où j'étais dans la scène de famille. Si je suis à table, je suis à table. Je ne me mets pas au fond de la pièce pour faire un plan d'ensemble. Je n'étais pas cinéaste documentant ma famille.

JL : Est-ce que la présence de la caméra a modifié vos relations avec les membres de votre famille ? Comment ont-ils accepté ce tournage ?

Il y a beaucoup de gens qui filment les fêtes de famille, il n'y a pas que moi. Ils ont accepté, par amour pour moi je pense et aussi parce que ce je que je cherchais les a intéressés peut-être… J'étais Dominique, la cinéaste. Ils l'ont accepté comme ils m'ont acceptée. Après, il y a des moments où ça les a embêtés, des moments où ça leur a fait plaisir, ça a changé suivant les moments et suivant ce que je filmais aussi. Et puis c'était super-discret, je n'étais pas là, à poser des questions. Je ne sais pas si ça a été vraiment un problème, c'était de toutes petites caméras et parfois mon appareil photo qui a une fonction vidéo. Il faudrait leur demander, en fait.
Je pense que peut-être ce qui était un poids, c'était le fait que ce soit un poids pour moi. Plutôt que le fait de filmer, c'est le fait d'avoir mis si longtemps à faire le film, qui était pour moi une douleur, une difficulté…
C'est le fait d'avoir un projet artistique qui fait que l'autre va entrer dans ce chemin avec vous. Ce qui était compliqué et heureux, c'était d'avoir un projet de film. C'est heureux d'avoir un projet de film. C'est de la matière qu'on aime, en fait. Et puis, on se bat avec cette matière… Il y a des moments où l'on est très content de quelque chose qu'on a filmé et d'autres où l'on est malheureux parce qu'on n'y est pas arrivé. Au fond, c'est comme un labyrinthe. C'est un peu comme si j'étais entrée dans un labyrinthe avec ce film… À plusieurs reprises, j'ai failli abandonner mais c'était impossible, je ne pouvais pas l'oublier. J'étais obligée de sortir du labyrinthe, c'est-à-dire de donner forme à ce projet en me débattant avec la matière, avec la pensée, avec les fulgurances, les limites, les impossibilités, l'inspiration… Et puis les autres aussi, ce qu'ils peuvent apporter, ce qu'ils veulent, ne veulent pas…

JL : Il y a ce rapport au visage, qui me semble très important dans votre film.

DC : Oui c'est vrai. Le visage, c'est la photographie. Ce qu'on photographie, ce sont d'abord les visages… principalement… et le cinéma, c'est les visages. Le gros plan, c'est la figure du cinéma. Quand j'ai commencé le film, au moment du mariage de mon frère, ce sont les visages qui m'ont donné envie de les filmer. C'était leurs visages et d'ailleurs j'ai fait des *flip books* avec leurs visages, c'était eux qui m'intéressaient, c'était leur présence. En fait, c'est même un peu autre chose que ça. Ce n'est pas seulement les regarder, c'est aussi « ils me regardent ». C'est à travers un échange de regards qu'on existe. C'est l'autre qui vous fait exister et vous faites exister l'autre. C'est la relation qui fait exister le bébé. C'est la relation à la mère qui le fait exister au départ… Je me suis rendu compte de ça, que j'étais en train de filmer ça, d'interroger ça peut-être, en les filmant…
Et puis les visages, c'est le temps… Il y a un travail de la vie sur les visages qui est filmé. La transformation des visages de mon fils, de ma sœur. Le travail de la vie sur les visages se voit dans le film. Et puis évidemment, il y a aussi la question des ressemblances, à qui l'on ressemble… Le film commence avec la naissance d'Oscar et le moment où ma mère parle de sa filiation.

JL : Dans le film, vous partez avec votre sœur en Algérie avec l'espoir de retrouver à la maternité le nom de la mère de votre mère. Vous faites toutes deux cette démarche… Retrouver ce visage inconnu est-il l'un des moteurs de ce film ?

DC : Sûrement, oui. On cherche un autre visage… Cette histoire de recherche des origines est au cœur du film, bien sûr. En partant en Algérie, je ne savais pas ce qu'on allait trouver. J'ai filmé notre recherche sans créer de situation de tournage au fil de ce qui arrivait. J'agissais tout en filmant. Je cherchais ça tout le temps et je restais à cet endroit-là. J'étais n'importe qui, en fait, vous voyez ? Je voulais à la fois être n'importe qui et puis être cinéaste en même temps. Ne pas être cinéaste et être cinéaste, j'étais dans ce paradoxe. De faire un film que tout le monde pourrait faire et en même temps…

JL : Que seule vous pourriez faire ?

DC : En tout cas, il faut tellement de temps et d'implication que pour le faire, on devient cinéaste si on ne l'est pas. On devient cinéaste peut-être à chaque film d'ailleurs. Chaque film vous fait naître vraiment comme un nouveau cinéaste. Faire un film, c'est faire partager une expérience. Donc l'expérience il faut la vivre d'une façon ou d'une autre. Pour que ça vibre, il faut qu'il y ait eu un mouvement dans l'esprit du cinéaste, il faut qu'on ait traversé quelque chose. Alors quoi, évidemment on ne le sait pas à l'avance. Si tout se déroule sans épreuve, il n'y a pas de film, il n'y a pas de mouvement, il n'y a rien. Il y a eu un travail, il faut que quelque chose se soit passé d'une façon ou d'une autre.

JL : C'est ça, grandir ?

DC : Ben oui bien sûr… Grandir, c'est aussi prendre conscience qu'on va mourir. Ce qu'il y a de particulier dans ce film et dans beaucoup de documentaires d'ailleurs, c'est qu'il se conjugue, se tisse avec la vie. Même si je n'avais pas fait de film, je serais partie en Algérie avec ma sœur, les enfants auraient grandi, ça c'est certain. Mon père serait malheureusement mort aussi. Être enfant, être parent, être adulte… Le film tourne autour de ça. La filiation. Le sens de la vie… Le mouvement de la vie, le film l'épouse mais il ne le provoque pas… Dans *Grandir*, je n'ai jamais fait exister quelque chose pour le film. J'ai plutôt épousé le mouvement de la vie.

JL : Comme une empreinte.

DC : Exactement. Au moment des noces d'or, je pensais que le film était fini. Je n'ai plus tourné. J'ai recommencé à filmer au moment de la mort de mon père, d'une façon instinctive, avec mon téléphone que j'avais dans la poche…

JL : Comment les spectateurs reçoivent-ils votre film, lors des projections publiques ?

DC : Beaucoup de gens pleurent. Ils disent qu'ils ont pensé à leur vie, à leur famille. Ça a été important pour moi de montrer ce film, ça m'a touchée d'entendre les réactions des spectateurs, de voir qu'ils étaient proches. C'était extrêmement touchant…
Au fond, j'ai fait ce film pour garder la trace de notre vie. Le cinéma est inscrit dans une lutte contre la mort, contre la disparition. J'ai eu la vision, en le montrant aux spectateurs, du fait que ce n'était pas seulement dans le film que serait gardée la trace de ma famille mais dans la tête du spectateur, dans la tête de tous les gens qui verront le film, dans leur mémoire. Ces êtres vont se mêler à leur vie. Une sorte d'immortalité. C'est la manière dont nous pouvons rester vivants. Nous allons mourir mais quelque chose de notre être sera mêlé à la vie de ceux qui nous ont rencontrés. Je n'avais jamais pensé à ça.

JL : Pouvez-vous nous dire un mot de votre prochain film ?

DC : J'écris une adaptation du roman de Maylis de Kerangal, *Corniche Kennedy*. Je filmerai des jeunes gens qui plongent de la corniche Kennedy à Marseille. C'est un film sur la jeunesse. Ces jeunes sautent dans le vide… Ils prennent un risque gratuit, pour faire quelque chose de beau et d'exceptionnel, pour eux-mêmes, pour se dépasser. Ce sera avec une inspiration, une respiration documentaire…

JL : Quelle différence faites-vous entre fiction et documentaire ?

DC : Il s'agit toujours de filmer la pulsation de la vie, d'être vrai, d'être clair… Que l'on fasse une fiction ou un documentaire, c'est la même chose… d'être sincère, d'être élégant, de ne pas empêcher la lumière de passer on pourrait dire… mais les circonstances, le pacte avec le spectateur, le rapport social, le rapport économique, le rapport au temps, tout cela est différent. Et puis on joue avec les limites…

JL : Comment l'intime s'articule-t-il avec le politique ? Le cinéma peut-il influencer la politique ?

DC : À certains moments, on est rempli de la croyance qu'on peut agir et à d'autres moments, on est désespéré parce que c'est très difficile d'agir… en particulier aujourd'hui, où l'on est face à un système tellement puissant et mondial, que tous ceux qui se posent la question du changement social sont à certains moments traversés par un sentiment d'impuissance. En même temps, il y a aussi beaucoup d'autres moments où l'on a la sensation qu'un « nous » peut s'élaborer.
Alors le cinéma ? ça dépend de l'inspiration qu'on peut avoir. Disons que je ne le ressens pas comme un devoir. Je pense que mon devoir, c'est d'être la cinéaste la plus sincère possible. C'est possible de faire un film à la première personne, axé sur le plus petit et puis de faire aussi un film politique axé sur le plus large. Dans mon esprit, ce n'est pas contradictoire. Ce n'est pas parce que je fais un film qui dit « je », que je pense qu'on ne peut plus dire « nous ».
En faisant ce film, *Grandir*, j'ai compris que je filmais quelque chose qui est rarement filmé, qui est du « nous », ce sont les habitus de la classe moyenne, les manières d'être, les rites, les intérieurs, les manières de s'habiller, de parler… C'est rare qu'on en fasse le lieu, le sujet du cinéma. Je pensais, en faisant le film, à Claudio Pazienza, à Didier Éribon, à Annie Ernaux… Oui, je viens de là, ce film, c'est ça qu'il dit aussi : je viens de là. On est arrivés en France, on était en Normandie, je filme l'immeuble pourri dans lequel on vivait… C'est ça que ça dit… ça dit aux autres, je viens de là et c'est comme ça. Je viens de là et je n'en ai pas honte. Voilà ma mère, voilà son accent. Voilà mon père qui était fonctionnaire. C'est ainsi. Ça je pense que c'est politique, revendiquer son origine, en être fière…

Propos reccueillis par
Jennifer Lavallé

Films autobiographiques :
Grandir (90' - 2013)
Programmation ACID Cannes 2013
Demain et encore demain, journal 1995, (80' - 1997)

L'intime en partage

On peut se demander quel est l'intérêt de partager des fragments de son existence sous la forme brute que peut parfois prendre le « cinéma de l'intime ». Si le cinéma à la première personne peut avoir une valeur thérapeutique pour son auteur, ça ne le rend pas forcément intéressant et partageable avec des spectateurs. Mais souvent, comme le cinéaste a envie que ce soit vu, d'avoir des retours, qu'il persiste dans son œuvre, c'est qu'il a sans doute des raisons, au delà de la prise de risque ou de la simple exhibition.

Personnellement, je suis touché par la personne qui publie son journal simplement et en toute honnêteté. J'ai l'impression de pouvoir saisir une part de ce qu'il est et, donc, de pouvoir l'aimer. De plus, je suis toujours sorti d'une vision des films de Jonas Mekas, d'Agnès Varda, de Claudio Pazienza ou d'Alain Cavalier avec une grande envie de créer. Souvent simples, directs, spontanés, parfois bricolés ou sophistiqués, modestes ou mégalos, ces films entraînent une saine émulation créative. On se dit : « Oui, c'est possible, moi aussi, je peux prendre ma caméra et raconter des choses qui me tiennent à cœur. »

Rien que cet effet généreux de transfert, de contagion, est un partage en soi.

Le filmeur n'a pas peur

J'ai commencé un travail d'autobiographie filmée il y a plus ou moins sept ans. Je suis en train de terminer mon quatrième moyen métrage, intitulé *Avec et sans toi*. À la base de ce travail, il y a l'envie de filmer ceux qu'on aime, de romancer sa vie, de garder une trace, mais au fur et à mesure, je me suis rendu compte qu'il y avait des intentions cachées, une nécessité souterraine à faire des films de ce genre. J'ai filmé tout en affrontant des événements importants de ma vie comme la paternité, la séparation, le deuil. Quelque part, le fait de mettre en scène ses joies et ses douleurs intimes a mis un filtre, un baume, une juste distance entre la réalité vécue et moi. Je pourrais presque dire que le fait de me noyer dans la vie tout en réalisant un objet film m'a permis de garder la tête hors de l'eau. C'est devenu parfois très concret et il m'est arrivé de tendre la caméra au moment où je recevais des mots durs, où je devais passer un mauvais moment ou une épreuve, comme si le fait de filmer me permettait de me raccrocher à quelque chose.

J'ai souvent l'impression qu'en filmant, rien n'est tout à fait perdu, que ça m'assure une survie, au delà de la fugacité des instants et de l'impermanence des choses. Évidemment, ce type de réflexion existentielle est généralement enfoui. Parfois même, et c'est souvent salvateur, sous une couche d'humour, de fantaisie, de décalage.

Y a-t-il des paradoxes entre la volonté de se dévoiler et de se protéger en même temps, entre le fait d'être intime et public, partiel et intègre, entre les intentions révélées de l'auteur et ses motifs cachés ? De mon point de vue, ce sont toutes ces apparentes contradictions qui font le moteur, le mystère et la saveur du cinéma à la première personne.

Frédéric Guillaume

Filmographie autobiographique :
René, Boris et moi (47' - 2007)
En attendant Juliette (30' - 2009)
Ce sera presque comme j'ai rêvé (42' - 2011)
Avec et sans toi (39' - 2014)

« *Après le bain* », Marion E. Duru

Le documentaire autobiographique, genre de l'intime ?

Analyse de Tarnation et Stories we tell

Peu de formes artistiques semblent aussi à même de convier l'intime que le genre autobiographique. Pourtant, en prenant pour objet de réflexion deux documentaires autobiographiques, *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette et *Stories We Tell* (2012) de Sarah Polley, on peut interroger cette évidence en abordant le rapport entre privé et public, entre l'autobiographie et la vérité, entre l'intime dans l'autobiographie et dans la fiction. Quelles raisons ont motivé ces deux réalisateurs à nous livrer leur histoire ? En déplaçant ce qui est de l'ordre de la sphère personnelle dans la sphère publique, n'ont-ils pas détruit l'essence même de l'intime ? L'intime peut-il se raconter, se documenter ? Le processus même de production et de réception de ces deux documentaires devient le lieu d'une réflexion sur la façon dont le septième art peut livrer l'intime.

LE PUBLIC, KRYPTONITE DU PRIVÉ ?

L'intimité est un thème à la Mary Poppins. On pense savoir ce qu'il y a dedans, connaître ce que cela veut dire et, finalement, il en sort plus de questions que d'explications. Pourtant, il y a un consensus pour dire que l'intime est ce qui est « familier », « privé », « profond », « intérieur ». Mais alors, la contradiction émerge d'elle-même : comment peut-on penser exprimer une quelconque intimité dans une production artistique destinée à être montrée, publiée, diffusée ? L'exposition publique n'est-elle pas la kryptonite de l'intime ? De sa forme brute sans doute, mais cela ne signe pas pour autant son arrêt de mort, juste sa transformation.

Dans l'histoire de l'humanité, aucune époque n'a accordé autant d'importance à l'individu que la nôtre. De cette hypercentralisation a jailli le questionnement et l'affichage du « je » dans de nombreuses productions autobiographiques

comme terrain à la fois d'affirmation et de construction identitaire. L'autobiographie serait donc une sorte de maïeutique personnelle, un mouvement vers l'extérieur, un « désir d'extimité », que le psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron définit comme « un désir de communiquer son monde intérieur ».

TARNATION ET STORIES WE TELL

« Toutes les familles heureuses se ressemblent. Chaque famille malheureuse est malheureuse à sa manière. » *Tarnation* de Jonathan Caouette semble être l'illustration parfaite de cette remarque de Tolstoï. Dans son documentaire, il retranscrit son histoire personnelle et familiale, notamment marquée par la présence d'une mère diagnostiquée schizophrène et agressivement traitée par électrochocs dès sa jeunesse. Caouette fait imploser la définition traditionnelle du documentaire. Réalisée à partir de cent soixante heures de matériel vidéo, son œuvre est un assemblage vertigineux de films de famille en Super-8, d'extraits de journaux télévisés, de longs métrages de fiction et de films de série B, de photos personnelles, d'anciens messages téléphoniques, etc. Cette succession d'images, ce « bombardement rétinien », comme le dit le journaliste Charles-Stéphane Roy, se fait dans une atmosphère parfois touchante, souvent inquiétante, et surtout fragmentée. En effet, bien que structuré par des balises chronologiques sous forme de commentaires à la troisième personne du singulier, le documentaire de Caouette transmet une impression de chaos, dû à des allers-retours chronologiques, et surtout à un enchaînement visuel qui tient parfois de l'hallucination.

À l'inverse, *Stories We Tell* est d'une forme plus conventionnelle. Ce documentaire autobiographique retrace comment Sarah Polley, actrice, réalisatrice et scénariste torontoise, a découvert qu'elle était l'enfant des amours adultères de sa mère avec le producteur québécois Harry Gulkin. Tout en racontant les tribulations de la découverte de sa filiation, Stories We Tell relate surtout l'histoire de sa mère, l'actrice Diane Polley, emportée par le cancer alors que Sarah n'avait que onze ans. Son film, illustré de beaucoup d'images de famille tournées en Super-8, se distingue surtout par son aspect métanarratif, qui révèle les rouages et les coulisses de sa réalisation. Le spectateur entre dans le documentaire en même temps que les proches de Polley s'installent pour se faire interviewer. On nous montre également celui que Sarah a toujours considéré comme son père, Michael Polley, en studio d'enregistrement, alors qu'il raconte sa version des faits, qui va devenir le fil conducteur de tout le documentaire. Par ailleurs, dès le début, le film revendique son caractère polyphonique : *Stories We Tell* se situe à la croisée des récits, au cœur des contradictions, dans le but avoué d'approcher au plus près la vérité. Le ton est donné avec la citation d'ouverture de l'écrivain Margaret Atwood : « When you are in the middle of a story it isn't a story at all, but only a confusion ; a dark roaring, a blindness, a wreckage of shattered glass and splintered wood [...]. It's only afterwards that it becomes anything like a story at all. When you are telling it, to yourself or to someone else. »[1] En confrontant des histoires, Polley nous raconte *une* histoire, semblable à une enquête, avec des rebondissements, des fausses pistes et du mélodrame.

S'EXPOSER, MAIS POUR QUOI ?

Ainsi, sous la même forme générique, mais de manière très différente, Jonathan Caouette et Sarah Polley ont réalisé deux films personnels, tant au niveau du thème et du matériel que du traitement. Mais, pour quels motifs livrer au monde ces choses qui n'appartiennent qu'à eux ? Pourquoi s'exposer publiquement ?

Comme dans toute production autobiographique, on peut supposer qu'il entre en jeu une volonté de transformer en nécessité artistique la contingence de l'existence, de mettre *un* ordre dans « le sombre rugissement », « l'aveuglement », de la vie. Sans doute estime-t-on également une histoire digne d'être racontée pour ce qu'elle a d'irréductible à notre individualité et ce qu'elle a d'universelle. Ce dernier aspect, Sarah Polley n'en a d'ailleurs pris conscience qu'au moment où elle a remarqué que son film incitait les gens à parler de leur propre famille. Outre ces raisons générales, on peut aussi dégager des motivations particulières de la démarche des deux réalisateurs.

Dans le cas de Caouette, il est flagrant que la caméra et le cinéma – il commence à se filmer à onze ans – ont été des exutoires salutaires face à une histoire très chargée. Dans un entretien au *Guardian*, Caouette concède que « in a weird way, filming replaced the lack of control in [my] life ; it gave [my] life structure »[2] ; au *Huffington Post*, il précise que *Tarnation* a été réalisée sous l'effet d'un besoin urgent et dans visée cathartique. Cette urgence est visible lorsqu'on compare *Tarnation* avec *Walk Away Renée* (2011), un film entre le drame et le documentaire qui aborde à nouveau la maladie de la mère de Caouette, mais d'un point de vue différent. Alors que Caouette définit *Tarnation* comme une œuvre très dense, très stylisée, ayant la rapidité d'une mitraillette, il parle de ce second documentaire comme d'une œuvre plus narrative, plus fictionnalisée, et avec plus de temps pour respirer.

En ce qui concerne Polley, au début de *Stories We Tell*, une de ses sœurs pose la question : pourquoi raconter cette histoire qui ne regarde que leur famille ? Rapidement éludée, l'interrogation resurgit indirectement à la fin du documentaire, lorsque plusieurs proches de la réalisatrice s'accordent à dire à quel point cette histoire familiale qui est la leur est digne d'être racontée. Le spectateur reste alors dubitatif face à une argumentation aussi mince qui ne rachète pas une dramatisation parfois superflue du film, voire une certaine complaisance. Néanmoins, dans un entretien, Sarah Polley signale à quel point faire ce documentaire a été important pour elle. Elle souhaitait d'une part raconter la façon dont nous racontons des histoires (nos histoires), en prenant sa famille comme exemple, et d'autre part, elle voulait dire cette saga personnelle à sa façon, en donnant la parole aux personnes concernées, avant que la presse canadienne traite le sujet, comme il en était question depuis plusieurs années.

INTIMITÉ, AUTOBIOGRAPHIE… VÉRITÉ ?

Dans un entretien accordé à la BBC en avril 2005, Jonathan Caouette confiait : « I have always been trying to get the truth and make sense of what happened. And I'm still trying to get the truth. »[3] Ce faisant, il pointait une problématique de l'intime. Une habitude nous fait lier l'intimité, l'autobiographie et la vérité ensemble, comme si les deux premières garantissaient un accès à la troisième, comme s'il était possible d'accéder à la boîte noire d'un individu. L'association est d'ailleurs mise en évidence par certains titres des magazines *people*

1. Nous traduisons : « Quand vous êtes au milieu d'une histoire, ce n'est pas une histoire du tout, mais seulement de la confusion ; un sombre rugissement, un aveuglement, un amas de verre brisé et d'éclats de bois. Ce n'est qu'après coup que cela devient quelque chose comme une histoire. Quand on la raconte, à soi ou à quelqu'un d'autre ».

2. Nous traduisons : « Etrangement, filmer a remplacé le manque de contrôle dans ma vie; cela a donné à ma vie une structure ».

3. Nous traduisons : « J'ai toujours cherché à atteindre la vérité et à trouver le sens de ce qui est arrivé. Et j'essaye encore d'atteindre le vérité. »

(« Dans l'intimité de… »). Mais l'analogie est hâtive, pour toute une série de raisons plus ou moins évidentes. Une œuvre autobiographique est toujours l'instantané d'un processus en cours (l'identité, la vie, etc.) et implique que son auteur creuse sous ses pieds, étant à la fois l'enjeu de l'expérience et celui qui la mène. Sans oublier que, comme le dit Simone de Beauvoir, « la plus grande sincérité ne peut aller sans des simplifications », qu'il s'agisse de pudeur, d'oubli ou même de choix, afin de construire une œuvre artistique finie et autonome. Tout cela, les lecteurs et les spectateurs le savent. Alors pourquoi persistent-ils à chercher le fil de la vérité dans les dédales autobiographiques ? On peut supposer que cela est dû à certains éléments spécifiques à ce genre personnel.

Toute production ayant des prétentions autobiographiques est marquée du sceau du « pacte autobiographique ». Développée en littérature par Philippe Lejeune, cette notion désigne le contrat de réception d'une œuvre, une sorte de protocole qui stipule, implicitement ou non, que l'auteur va nous livrer la vérité sur lui, sur sa vie. La façon dont ce contrat est rempli, annoncé, affiché, ou même caché, va déterminer l'attitude du lecteur ou du spectateur qui sera crédule ou méfiant face à l'œuvre.

Dans le cas présent, divers éléments encouragent le spectateur à croire le contenu de *Tarnation* et de *Stories We Tell*. Les deux films sont qualifiés indifféremment de « films biographiques », de « mémoires » et surtout de « documentaires ». Or, un documentaire est, selon une opinion courante, quelque chose de documenté, de vérifié[4]. Dans le cas de Sarah Polley, ce premier aspect du pacte autobiographique est renforcé par la relative notoriété de la cinéaste. En France et en Belgique, on la retiendra notamment pour ses rôles dans *Mr. Nobody* (2009) de Jaco Van Dormael, *eXistenZ* (1999) de Cronenberg, ou encore *Exotica* (1994) d'Atom Egoyan. Pour toutes ces raisons, le spectateur anticipe un dévoilement de la vérité, en la remettant sans cesse en doute.

En effet, avec la profusion du genre autobiographique, les barrières sont devenues floues et ont commencé à poser questions : où s'arrête la vérité, où commence la fiction ? L'interrogation est devenue d'autant plus pertinente que depuis quelques années l'autofiction (l'autobiographie fictionnalisée) a émergé comme genre à part entière. Ce règne de l'incertitude a fait entrer l'autobiographie dans ce que l'écrivain Philippe Forest a appelé l'ère du soupçon.

Le questionnement et la remise en doute surgissent donc dès les premières minutes de *Tarnation* et *Stories We Tell*. Pour le premier, malgré un début digne d'un (mauvais) conte – « Once upon a time, in a small Texas town… » – et une narration externe et distanciatrice à la troisième personne, le caractère brut et amateur des images semble confirmer au spectateur qu'il est bien là face à quelque chose d'authentique.

Il en va cependant tout autrement dans *Stories We Tell* où Polley fait une utilisation « abusive » d'images tournées en Super-8… dont il nous est dévoilé à la fin qu'il s'agit de scènes reconstituées, jouées par des acteurs. La révélation a alors tendance a provoquer une remise en question a posteriori de tout le documentaire, car le spectateur se demande si finalement cela n'était pas une fiction, s'il n'a pas été « trompé » par toute cette histoire. Ce n'est cependant pas le cas puisque le récit en lui-même est véridique. En réalité, l'ambivalence entre la vérité et la reconstitution est un effet souhaité par Polley. Elle voulait faire expérimenter à son public un questionnement en parallèle du visionnage du film. Dans un entretien, elle a néanmoins confié avoir été surprise de voir à quel point certains spectateurs ont été leurrés par la supercherie qu'elle pensait relativement évidente.

VIVRE OU REGARDER ?

Finalement, après avoir vu ces deux documentaires autobiographiques, après avoir fait le point quant à leur véracité, il reste tout de même une impression de distanciation, au lieu d'une impression d'intimité. L'autobiographie donne bien sûr accès à des éléments très personnels de la vie d'un individu, mais ce n'est pas un gage de l'accès à l'intimité d'un être. Particulièrement dans *Tarnation* et *Stories We Tell*, une certaine distance semble ne jamais pouvoir être annihilée.
Chez Caouette, cela s'explique entre autres par son histoire très dure et son esthétique déconstruite qui provoquent une perte de repères pour le spectateur et le maintiennent dans une zone de flottement. On pourra cependant objecter que cet aspect s'atténue vers la fin du documentaire, quand les choses semblent se stabiliser pour Caouette. Dans cette partie du film, le spectateur a notamment accès à une séquence très

touchante où l'on voit Renée, la mère du cinéaste, délirer sur une citrouille avec une attitude à la fois puérile et saisissante par la sincérité et la morbidité qui s'en dégagent. Chez Polley, outre la construction métanarrative du documentaire qui a un effet distanciateur, le fait que l'on ne sache jamais sa version des faits à elle empêche une certaine intimité. L'approche « externe » qu'elle maintient tout au long du film donne par moments l'impression qu'il manque une voix dans ce canon narratif. Il s'agit pourtant d'un choix délibéré. Sarah Polley souhaitait laisser toute la place aux discours de ses proches, sans les réduire à de simples commentaires en intervenant elle-même dans son œuvre.

4. Cette théorie est cependant contestée et remise en question depuis les débuts du cinéma, de Nanook of the North (1922 de Robert J. Flaherty en passant par Documentaire documenteur.

« *Stories we tell*», Sarah Polley

Elle concède cependant l'étrangeté de la situation : « Making a film about my own life that doesn't actually include my own perception of my own life. »

Si l'on y réfléchit bien, cette distance pourrait être due au genre même du documentaire autobiographique qui tient le spectateur à l'écart de l'intimité d'un individu tout en nous la montrant. On nous expose l'histoire de quelqu'un sans nous la faire vivre. Or, comme cela a de nombreuses fois été signalé, ce que l'on aime dans l'art c'est ce qu'il nous révèle sur nous, ce que cela fait résonner en nous. Cela n'est évidemment pas totalement absent de *Tarnation* et *Stories We Tell*, mais le phénomène est décuplé dans les œuvres fictionnelles par le processus de l'identification. Dans un colloque sur l'autobiographie, Anne Strasser reprend Jouve et précise : « Si ce n'est pas toujours soi-même qu'on lit dans le récit, c'est toujours soi-même qu'on cherche à lire, à retrouver, à situer. [...] ce qui se joue, c'est la relation du sujet à lui-même, du moi à ses propres fantasmes. » Dans ce sens, le documentaire autobiographique a peut-être moins d'impact sur le spectateur qu'une histoire fictionnelle où il est amené à expérimenter la réalité qui lui est montrée.

Au fond, dans *Tarnation* comme dans *Stories We Tell*, l'intimité confirme son caractère insaisissable. Sa définition ressemble à un serpent qui se mord la queue, car ce que l'on peut dire de l'intime c'est qu'il s'agit somme toute de quelque chose de très personnel. C'est quelque chose de notre existence et de notre rapport à elle que l'on ne pourra jamais totalement livrer, même dans nos élans d'extimité. Voilà pourquoi l'art est long et la création perpétuelle, car ce sont des incitateurs « dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-même la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer » (Marcel Proust).

Elodie Mertz