



Welles Dominici

En 1955, la chaîne de télévision anglaise ITV propose à Welles de réaliser une série de documentaires intitulée *Around the World with Orson Welles*. *La Tragédie de Lurs*, film consacré à l'affaire Dominici, est resté inachevé. Christophe Cagnet a retrouvé les rushes et les bandes sonores rescapées. Dans son documentaire *L'Affaire Dominici par Orson Welles*, il n'a pas cherché à « terminer » le film comme Welles aurait pu le faire, mais à fixer le film dans l'état dans lequel il est resté. »



Christophe Cagnet : « Alors que le procès a déjà eu lieu, le fait qu'un cinéaste aussi important qu'Orson Welles décide de consacrer un film à ce drame relance la machine médiatique. [...] Ainsi, ce documentaire est devenu lui-même un fait divers, une extension de l'affaire. »

« Mon film est un essai sur l'eau. Pour moi, la substance de cette affaire Dominici est l'histoire de la difficulté à avoir de l'eau. Parce que c'est la nuit où l'eau coulait à flots dans la ferme des Dominici que le crime a eu lieu : c'est le rôle de l'eau dans cette histoire d'une famille telle que celle-ci qui me fait m'y intéresser. Je me passionne pour les films qui, tout en tournant le dos à la fiction, ne sont pas du genre « voici la vérité, c'est la vie, etc. » mais sont l'expression de la personnalité de leur auteur. »

Ces propos d'Orson Welles sont extraits d'un article de Christophe Cagnet, publié dans le hors-série « Faits Divers » de VERTIGO.

4.07.04



Entretien avec Pierre Léon

à propos de NISSIM DIT MAX

La genèse du film ?
Notre père Max avait été frappé par le départ de Gorbatchev en URSS. La Perestroïka, c'était pour lui le dernier espoir que cette cause, pour laquelle il s'était battu toute sa vie, pouvait rendre les gens heureux. On sentait bien que quelque chose s'était cassé en lui. Mais il n'en parlait pas. Il en restait

à un discours convenu de militant communiste. Avec mon frère, on le harcelait pour qu'il raconte son engagement, qu'il écrive son expérience. Il n'y arrivait pas. Un jour, on lui a proposé de le filmer. Il a longtemps refusé, jusqu'au jour où il nous a dit : « allons-y ». Comme nous avons un producteur intelligent, il a compris que, Max étant vieux et fatigué, il fallait tourner sans attendre d'avoir l'argent. On a tourné par petits bouts, pour le ménager. Ça a duré un mois. Notre père est mort dix jours après la fin du tournage. Ce qui explique qu'on ait pris notre temps, ensuite, pour le montage.

L'évocation du passé, de la grande Histoire du communisme, passe par une mise en scène de l'intime, des rapports familiaux, que vous ne cherchez jamais à esquiver ou masquer. Quels étaient vos partis pris de mise en scène ?

Au départ, on savait ce qu'on ne voulait pas : prendre une mini-DV, et filmer comme si on n'était pas là. On voulait faire du cinéma, avec une grosse caméra, un pied, de la lumière. Et puis notre père n'était pas du tout intimidé par la caméra, il a joué dans mes films. Il avait un côté cabot. Faire du cinéma, c'était aussi faire un travail plastique, mettre dans le film des choses que nous aimions, comme les contre-jours. Pour ce qui est de l'intime, de la famille, le principe était clair : là où l'intime rencontre l'histoire qu'a vécu mon père, il est légitime de le filmer. Il n'était pas question de faire un film de famille, de raconter nos petites histoires. Ma mère et ma sœur interviennent, parce qu'elles ont eu des parcours singuliers, en rapport avec l'histoire de mon père, avec l'engagement communiste.

Comment avez-vous pensé votre propre inscription dans l'image ? Entre le début et la fin du film, on perçoit une évolution de votre présence.

Au début, on est parti dans une direction qui nous a vite fait peur : le côté tribunal, avec nos questions, insistant sur des choses dont notre père ne se souvenait plus. Ce qui lui restait, c'était des idées, une vision synthétique de sa vie. C'est à cause de cette peur que nous avons décidé de faire appel aux grands témoins : Jacques Rossi, Marina Vlady. Des gens qui avaient connu tout ça de manière différente. Que mon frère et moi serions à l'image était évident. Parce que c'est aussi notre histoire, nous y avons participé. Mon père était correspondant de *L'Humanité* à Moscou de 1958 à 1975. Je suis né à Moscou, y ai vécu jusqu'à l'âge de quinze ans. Si notre présence à l'image est différente à la fin du film, c'est parce que, le temps passant, on se sentait plus libre. On savait que le film n'irait nulle part, que le secret ne serait pas levé.

Cette liberté est particulièrement sensible lors du visionnage en famille des images du départ de Gorbatchev.

Vladimir et moi étions à Moscou quand c'est arrivé, pas mes parents. On a filmé les images là-bas, sur un téléviseur. Quinze ans plus tard, la famille s'est rassemblée pour revoir ces images, pour essayer de se souvenir, y réfléchir ensemble. Comme c'était déjà assez ancien, on a eu l'impression de le revivre, les sentiments sont revenus naturellement. C'est sans doute ce qui explique le naturel de cette séquence.

Des projets ?

J'ai un film en préparation, mon premier long-métrage « officiel » : Tout le monde se connaît. Avec Jeanne Balibar, Eva Truffaut, Anne Benhaïem et moi-même dans le rôle principal. Vladimir travaille sur deux projets. *Le Brahmane du Komintern*, un documentaire sur un Indien du nom de N.M. Roy. Un personnage extraordinaire, qui a connu Lénine et fondé le parti communiste mexicain. Il prépare aussi un film sur Tocqueville.

Dans le cadre du partenariat entre les Cahiers du Cinéma et le FID Marseille, l'idée est très tôt venue de demander à un écrivain de tenir chaque jour, dans ces colonnes, un journal du festival : films vus, personnes rencontrées, échos aperçus avec sa propre recherche. Manière d'élargir la parole critique, comme déjà elle s'est élargie pour nous à travers la programmation de l'écran parallèle « La Fabrique du cinéma ». Pour tout ou partie, ces textes seront ensuite repris dans le numéro de septembre des Cahiers.

Très tôt aussi, l'idée est venue de faire appel à Aurélie Filippetti, dont le beau premier roman, *Les Derniers Jours de la classe ouvrière*, nous a paru témoigner d'une attention particulière aux enjeux du documentaire (souci que l'écrivain a réaffirmé hier dans le Journal du FID). Sa chronique commence ci-dessous. Nous nous réjouissons de cette collaboration. Emmanuel Burdeau, rédacteur en chef des Cahiers du cinéma

« Dimanche »

La journée de vendredi s'est terminée par la cérémonie d'ouverture, et nous sommes tous sortis en fredonnant « je mourrai comme j'ai vécu », l'air de la chanson cubaine sur laquelle s'achevait le film de Travis Wilkerson consacré à Santiago Alvarez. Sentiment étrange de commencer le festival par un film qui s'achève, chronologie oblige, par la mort de l'artiste, mais aussi par un extrait des *Vaincus*, son dernier film, qui fait planer un doute : qui sont-ils les vaincus ? qui a été vaincu dans cette histoire du siècle vu par et à travers un cinéaste révolutionnaire ? Ouverture/clôture, début et fin. Un film « politique et didactique » qui dit l'impossibilité de raconter la biographie d'un artiste au-delà de ses films. On pense à Moore, qui ne se pose pas, lui, la question du point de vue. Questionnement sans relâche : politique de l'artiste. L'écrivain William Styron, dans le *Nat Turner* de Charles Burnett (Écran parallèle *Lost in the Past*), l'apprend à ses dépens : comment écrire un roman sur une figure mythique noire américaine de la lutte contre l'esclavage, quand on est un écrivain blanc ? La liberté du romancier semble dérisoire par rapport à la recreation d'un « héros » - controversé mais historique - par tout un peuple. L'écrivain a une responsabilité sociale en s'appropriant un tel personnage, évidente. Sans relativisme pour autant, n'y aurait-il vraiment qu'une autre représentation qui puisse être opposée à la sienne ? Tout écrit suscite cette obsession de la légitimité. On connaît certains désastres d'écrivains qui « veulent faire peuple ». Je ne sais pas si Styron est de ce côté-là. Je n'ai pas lu son livre. Mais l'interrogation est cruciale. Ainsi Coetzee dans « Elizabeth Costello » interroge : y a-t-il une écriture noire ?

Sur la question de l'engagement, on ne saura par exemple jamais si les images et la bande-son tournées à Cuba par Wilkerson lors de sa rencontre avec Alvarez ont réellement souffert d'un problème technique. Ou bien, comme il le suggère, si elles ont été endommagées volontairement sur le vol de retour La Havane - Chicago... Ou encore si tout cela n'est pas simple justification technique de ce qui est avant tout une exigence esthétique et éthique : regarder les films du réalisateur pour dire ce qu'il est. Car après tout, tout y est. La disparition de l'enregistrement des « extraordinaires entretiens » avec Alvarez élève le film à une dimension mythologique : comme Socrate, il était impossible de figer sa parole et son enseignement. Pire : ce serait sacrilège. Ne jamais se contenter de l'auteur pour chercher le sens et la raison d'un film, d'une œuvre. A chacun de recréer sa leçon de cinéma et de tirer les enseignements des interprétations. La critique comme prolongement du film, c'est - je l'ai lu dans le programme ! - le sens des partenariats du festival avec les Cahiers du Cinéma et Vertigo... (N.D.A. : sortir du monopole d'interprétation de son œuvre par l'auteur, la littérature en aurait sérieusement besoin...). A l'opposé de la tentation actuelle de la limitation du sujet à l'ego sans aucune ouverture sur l'universel, Alvarez déclare : « parler de moi ne m'intéresse pas ». Il faisait des films : 1/ pour le journal télévisé, support non noble s'il en est 2/ dans l'urgence - à une fréquence hebdomadaire, il en aura tourné 600 dans sa vie - 3/ dans un grand dénuement, pour les raisons historiques que l'on sait : embargo américain, très peu d'images, obligé de se contenter de courts montages, de photos. Heureusement, reste la musique, la musique cubaine comme moteur de la révolution. Temps restreint, visée politique primordiale, pauvreté des moyens : tant de contraintes

Ecran parallèle

La Fabrique du cinéma

Entretien avec Emmanuel Burdeau



1 Pourquoi un partenariat entre le FID Marseille et les Cahiers du cinéma ? Ce partenariat s'inscrit au croisement d'au moins trois logiques. Logique n°1 : l'actuelle précellence du documentaire, sa montée en puissance esthétique mais aussi commerciale sont évidemment des faits très importants aujourd'hui pour les Cahiers. Les grands films de ces derniers mois sont incontestablement des documentaires, tout particulièrement S 21 de Rithy Panh et A l'Ouest des Rails de Wang Bing. Logique n°2 : la volonté de poursuivre une collaboration avec le FID Marseille entamée en 2002 et 2003 en mon nom propre dans le cadre de deux

écrans parallèles. D'abord l'« Ecran Série Télé », qui montrait des séries du monde entier, France aussi bien qu'Afrique du Sud, Israël aussi bien que Burkina Faso, avec l'ambition double de casser l'idée reçue d'une télé mondialement uniforme et mondialement médiocre, et de rendre hommage à la fonction parfois clairement didactique du documentaire (certains des films de cet écran étaient en effet directement ordonnés à un objectif d'information, de prévention...). Ensuite « D. comme Docu », qui faisait en une douzaine de films un relevé aussi précis que possible des moyens, procédures et outils du documentaire. Logique n°3 : le souhait de ne pas séparer la tâche du programmeur et la tâche du critique. Ce dernier point a été très important pour ce troisième écran parallèle, élaboré cette fois en tant que rédacteur en chef des Cahiers : faire en sorte que les films permettent de mener, ou plutôt de poursuivre, après « D. comme Docu », une réflexion en direct sur les formes et les puissances du documentaire.

2 Qu'est-ce que « La Fabrique du cinéma » ?

L'expression doit résonner à la manière d'un « comment ça marche », question et exploration dont l'écho se diffuse dans plusieurs directions simultanées. Comment se fabrique le documentaire ? Manière, j'y insiste, de poursuivre le travail entamé avec « D. comme Docu », en portant attention à la fonction du texte, de la voix (off ou pas), des archives, de l'entretien. Manière de repérer des opérateurs, des procédures de fabrication, pourquoi pas des tours de main. Autre question : de quelle manière le documentaire documente-t-il le cinéma ou le montre-t-il en train de se faire ? Ici prennent place des films de facture plus traditionnelle, des films dont le cinéma est l'objet direct : entretiens avec des cinéastes, portraits, etc. Il me paraissait important de rendre hommage à cette forme-là, classique si l'on veut, de « documentation » du cinéma par lui-même. D'où la présence de deux entretiens inédits de la série « Cinéastes de notre temps », l'un avec Chuck Jones (1967), l'autre avec Otto Preminger (1972), que nous pouvons montrer ici grâce à l'amitié d'André S. Labarthe. D'où aussi la présence de Cinéastes à tout prix, de Frédéric Sojcher, portrait de quelques acharnés du cinéma amateur belge. Autre question encore : de quelle manière le documentaire documente-t-il en direct sa propre fabrique ? Comment se montre-t-il en train de se faire, sans pour autant retrouver forcément des dispositifs de redoublement ou de mise en abyme tels que la fiction continue d'en user ? Je pense à quelques titres dont il ne faut pas lever la surprise :



Cinéastes à tout prix de Frédéric Sojcher

Exploration de Joerg Burger, The Glass Wall de Dora Gracia, Istanbul, le 15 novembre 2003, de Fabrice Lauterjung. Et aussi, bien sûr, façon d'hommage, à Chronique d'un été de Jean Rouch et Edgar Morin.

3 En quoi cette programmation s'inscrit-elle alors dans la continuité de votre travail critique ?

Pour toutes les raisons déjà dites. Et parce que nous avons procédé à un découpage en séances faisant déjà ressortir certaines opérations critiques : « (Auto-)portrait en action », « Fable du décor », « Fabrique de la voix », « Fabriques du texte »... Mais le plus important, à cet égard, est peut-être d'avoir construit cette programmation selon une espèce de coude ou de geste en deux temps. Quel coude ? Celui de choisir des films « sur » le cinéma, comme si on continuait de référer le documentaire à son dehors fatal : la fiction. Mais ce premier geste n'est pas séparable d'un second qui au contraire ne rapporte plus le documentaire qu'à lui-même. C'est en dernière instance ce que voudrait indiquer le mot de « fabrique » : un certain pli du documentaire sur lui-même, une volonté de l'évaluer à son aune propre, plutôt que de toujours le regarder dans l'horizon de la fiction. Côté critique, ce n'est que la juste réponse aux mutations passionnantes qu'il connaît actuellement. Propos recueillis par Nicolas Wozniak.



Chronique d'un été : Jean Rouch et l'opérateur Michel Brault (Les Cahiers du Cinéma n°110)

Cinéma vérité ou Réalisme fantastique

par Fereydoun Hoveyda

à propos de Chronique d'un été

Le nouveau film de Jean Rouch fait penser à « La Pleïade », cette collection de luxe qui réunit souvent dans le même volume un roman et les « carnets » de l'auteur à propos de ce roman. Mais le cinéma, comme il fallait s'y attendre, bat la littérature sur ce terrain. En effet, le lecteur de « La Pleïade » peut se référer, s'il le désire, au « carnet ». Il peut s'en abstenir ou encore lire l'un après l'autre. Le spectateur de Rouch et de Morin, lui, est forcé de prendre connaissance du « carnet », et ce dans l'ordre même où les auteurs ont décidé de le lui livrer. Ici, le « carnet » et le « roman », si l'on me permet d'employer des comparaisons littéraires à propos d'un film, se mêlent inextricablement au fil de la construction et se montrent indispensables l'un à l'autre.

[...]

Où est la vérité, où est l'authenticité ? Ou plutôt quelle vérité, quelle authenticité véhiculent les personnages principaux de Chronique d'un été ? Que savons-nous d'eux, en dehors des quelques « bribes » qui nous sont données, quels sont les motifs cachés qui les animent ? Il manque, de ce point de vue, bien des choses au film : le contexte, l'histoire des personnages, leurs préoccupations les plus intimes, etc., bref le monde tel que chacun d'eux le voit, dans sa totalité. J'ai déjà eu l'occasion de m'expliquer sur le « cinéma-vérité » pour qu'il soit besoin d'y insister encore. D'ailleurs Rouch lui-même n'y croit guère, qui se défend admirablement de tomber dans les ornières du néo-réalisme. Il sait que, de même que le mot n'est pas la chose, le cinéma n'est pas la vie.

Loin d'être une œuvre réaliste, Chronique d'un été m'apparaît plutôt comme un film fantastique. La fiction à laquelle recourent parfois les littérateurs pour confronter auteur et personnage, dans le cadre de récits extraordinaires, prend corps ici. Rouch et Morin questionnent leurs personnages, et ces personnages les questionnent à leur tour. A chaque pas, des problèmes de réalisation se posent aux auteurs qui les résolvent d'un commun accord avec les protagonistes. L'impossible devient possible et la porte s'ouvre sur un univers autrement plus intéressant que la façade que dressent devant nos yeux les néo-réalistes. Chronique d'un été participe de ce que Bergier et Pauwels appellent le « réalisme fantastique ». Et ce n'est pas un des moindres mérites de ce film que de nous introduire à des perspectives étrangères, au lieu de nous confirmer dans les nôtres.

Emmanuel Burdeau

OFFRE D'ABONNEMENT DÉCOUVERTE

5 numéros pour 15€ seulement



A retourner avec le règlement aux Cahiers du Cinéma
Service abonnement - 60646 Chantilly Cedex

OUI, je souhaite profiter de cette offre spéciale découverte pour m'abonner pour 5 numéros aux Cahiers du Cinéma au tarif de 15€ au lieu de 27€, soit une réduction de 44%.

Je joins mes coordonnées : Mme M. Melle

Nom

Prénom

Adresse

Code postal Ville

Pays

Je joins mon règlement par :

Chèque bancaire ou postal à l'ordre des Cahiers du Cinéma
 Carte bancaire

N°

Date de validité Signature :

Noter les 3 derniers chiffres du numéro inscrit au dos de votre carte près de la signature

Je souhaite recevoir une facture acquittée

**CAHIERS
GİNEMA**

Offre valable uniquement en France métropolitaine jusqu'au 31/12/04
Tarif DOM-TOM et étranger, nous consulter au (33) 03 44 62 57 95.
Conformément à la Loi Informatique et Liberté, vous disposez d'un droit d'accès et de rectification aux informations vous concernant.

48000005

Soraïda, une femme de Palestine

, un film de Tahani Rached, présenté en première

avec la Biennale des Cinémas Arabe à Paris et l'association AFLAM

1.TRAJECTOIRE

Née en Egypte en 1947, Tahani Rached quitte le Caire à l'âge de 19 ans pour s'établir au Québec où comme la plupart des immigrants elle fait trente-six métiers. Attirée par les arts plastiques, elle s'inscrit à l'école des beaux-arts de Montréal. 1968 arrive, elle s'engage dans l'action communautaire. En 1972 rencontre avec le groupe de Robert Kramer « News Reel » et leur approche documentaire. Elle découvre que son moyen d'expression est le cinéma.

Son premier documentaire produit par le Vidéographe à Montréal : « Pour faire changement (1973) » annonce l'ensemble de son œuvre : sa capacité à se mettre à l'écoute des personnages qu'elle choisit, et à travers le récit de leurs expériences personnelle, interroger des situations politiques et sociales.

En 1980, elle rentre à l'ONF (Office National du Film) au Canada et réalise une vingtaine de documentaires.

2.QUEBEC/LE CAIRE : ALLER-RETOUR

A partir de 1986, elle retourne régulièrement au Caire. Ces allers-retours reflètent la nécessité d'assumer naturellement une double identité.

« C'est toute la question de l'immigration, de l'exil : qu'est ce que tu gardes en toi, qu'est ce qui te tient. Moi je crois qu'il y a toujours eu les deux. J'ai des amis que j'adore au Québec, Le Québec m'a permis de faire mon métier. Mais au fond... je vais peut-être retourner vivre en Egypte maintenant. C'est encore au Caire que je me retrouve .»

3. QUATRE FEMMES D'EGYPTE QUATRE FEMMES D'EGYPTE, 1997, un documentaire clé dans l'œuvre de Tahani, l'Egyptienne. Quatre amies de longue date (elles ont 50 ans) racontent leur choix de vie et en même temps l'histoire de l'Egypte contemporaine : « Ce film ne parle pas de la situation des femmes en Egypte, mais de l'Egypte à travers leurs expériences, de leur capacité à conserver leurs liens, à perpétuer le dialogue et la tolérance, malgré des trajectoires totalement différentes».

4.Soraïda, une femme de Palestine : il n'y a pas de film sans une vraie rencontre

« L'ONF avait lancé une série intitulée « femmes dans la guerre » et je voulais faire un film en Palestine. Une amie me dit qu'il fallait absolument que je voie Soraïda, et par hasard, elle était invitée au Québec pour une

conférence, je l'ai rencontrée, et ça a été le coup de foudre. Elle parlait avec beaucoup de liberté et elle m'a dit : « j'ai très peur de ce que nous, les Palestiniens, allons devenir après toute cette violence ». Et je me suis dit : voilà le film à faire.

Lorsque j'arrive pour la première fois en Palestine, j'atterris chez des gens qui sont d'une gentillesse, d'un accueil et d'une douceur incroyables et j'étais étonnée. J'ai réalisé à quel point moi, une Arabe vivant au Canada, avec toute ma conscience du problème palestinien, j'avais quand même l'esprit imprégné par la propagande Nord américaine qui associe exclusivement les palestiniens à la violence ».

5 Rencontrer Soraïda c'est échapper aux clichés sur la Palestine .

« J'ai passé un mois chez elle à Ramallah. Et le casting s'est imposée avec, Oum Ali, la femme qui rêve, les voisines, Rafaat le mari, les enfants, la sœur, la mère, les amies.. En présence de Soraïda, elles discutent, échangent sans jamais perdre le réel de vue car la mort n'est pas une abstraction. Ensemble elles essaient de comprendre et de trouver des résolutions aux déchirements qui les traversent : comment conserver son humanité malgré la violence et l'oppression. Comment ne pas devenir haine et colère et captif du couple infernal bourreau-victime, et comment un individu peut-il refuser que le destin collectif définisse sa conscience tout en demeurant entièrement solidaire de son peuple ? Soraïda se pose ces questions en réfléchissant à haute voix, elle cherche, elle hésite, elle doute, elle essaye de comprendre, elle écoute les autres, elle répond, et c'est cela qui m'a bouleversée ».

6.L'UNE DES DERNIERES PRODUCTIONS DE L'ONF

Quelles conditions pour la réalisation de ce film ?

« Ce film produit par l'ONF a été réalisé en deux ans. Il a requis un mois d'un premier repérage, puis un autre mois avant l'arrivée de l'équipe technique : un caméraman et un ingénieur du son. L'équipe a ensuite vécu une semaine avec les personnages sans tourner pour se familiariser avec eux et réciproquement. Le tournage a duré 4 semaines suivi du montage des 40 heures de rushes, sans contrainte réelle de temps ni les exigences d'un diffuseur. Je parle des conditions de travail à l'ONF, certes privilégiées, mais qui ont permis un remarquable développement du documentaire au Canada. Malheureusement, L'ONF vient de licencier tous ces réalisateurs, dont moi-même, pour se restructurer et devenir une société de production économiquement rentable, rentrer dans les lois du marché... Une transformation qui va modifier profondément l'avenir du documentaire et des jeunes réalisateurs au Québec. »

Soraïda, une femme de Palestine, restera donc l'une des dernières productions de l'ONF.

Rania STEPHAN et Solange POULET



Aurélié Filipetti

Entretien avec Maya Rosa

à propos de DANS LE JARDIN DU MONDE

Quelle a été la genèse de ce film sur l'histoire des habitants de l'Alentejo ?

L'idée du film Dans le jardin du monde est liée à mon histoire familiale. Mes grands-parents paternels sont originaires des Açores et ont dû émigrer pendant plus de vingt ans aux États-Unis en raison de la dictature de Salazar. A la Révolution du 25 Avril 1974, ils retournent au Portugal, en Alentejo, pour fonder une Université Populaire et donner des cours d'alphabetisation aux paysans qui n'ont pas eu accès à l'école. J'ai passé mon enfance en Alentejo jusqu'à l'âge de dix ans. Je côtoyais des vieux paysans qui me parlaient de la vie d'autrefois, des durs travaux saisonniers dans les latifundios.

De retour en France, je revenais souvent au Portugal et réalisais que le peuple alentejan avait une histoire collective d'exploitation et de misère. Partout, les gens me faisaient les mêmes récits du passé. Leur seul recours était de travailler quand ils le pouvaient pour de riches propriétaires qui détenaient la totalité de la terre et maintenaient les êtres dans un système quasi féodal. Depuis des siècles, les grands seigneurs possédaient des propriétés de milliers d'hectares, tandis que les pauvres n'avaient pas un lopin de terre. La dictature cinquantenaire de Salazar (1926-1974) ne fit que renforcer le pouvoir des maîtres, en écrasant toute possibilité de révolte. Le 25 Avril 1974 libère le peuple de la faim, de l'analphabétisme et de l'oppression. L'Alentejo a joué un grand rôle dans la transformation du Portugal. La création des coopératives sur les terres de ceux qui l'avaient jadis exploité a été un moyen pour le peuple alentejan de prendre conscience de lui-même. Mais très vite, les gouvernements successifs rendirent la terre aux propriétaires et l'Alentejo retrouva la situation d'antan. Ce que je raconte dans ce film, c'est donc l'histoire d'un peuple martyr qui hier a vécu l'esclavage et aujourd'hui la désertification de sa région. Cette histoire de l'Alentejo est rarement racontée dans les livres d'histoire portugais où la Révolution est souvent vue sous l'unique point de vue des militaires insurgés.

Comment avez-vous rencontré et choisi les témoins de cette histoire du Portugal ?

Déjà enfant, je connaissais certaines personnes du film. C'est le cas, par exemple, de Dona Angélica, cette vieille femme qui ne parle pas dans le film mais qui est sans cesse en activité, incarnation pour moi de cette fierté toute alentejane du travail bien fait. Je rencontrais d'autres personnes au gré des repérages, au hasard des routes et des rendez-vous manqués. C'est par chance que je rencontrais Anastácio José de Deus, cet homme que l'on voit souvent dans le film en compagnie de sa femme. D'autres encore m'ont été présentés comme étant des poètes populaires relativement connus. C'est le cas du défunt António Maria Coelho, ce poète qui

raconte dans le film l'anecdote des oiseaux. Toutes ces personnes vivent à différents endroits. Cette variété d'origines était pour moi le moyen de montrer l'existence d'une réelle « mémoire alentejane ».

Sur la cinquantaine de gens rencontrés ou connus, je ne retenais qu'une dizaine de personnes. Je ne voulais pas multiplier les témoignages et souhaitais au contraire que les mêmes personnes reviennent tout au long du film. Le choix de celles-ci s'est naturellement imposé à moi, par la lucidité de leur réflexion, la beauté de leur langage, la sincérité de leurs propos.

Les poèmes déclamés se substituent parfois aux récits racontés et inversement, la musicalité de la langue jouant, et donnent plus d'ampleur au témoignage.

Les poèmes populaires alentejans appartiennent, malgré leur complexité, à la tradition orale. Ils sont généralement composés par un quatrain initial suivi de quatre dizains, avec une structure de rimes très codifiée.

La forme poétique a permis aux travailleurs alentejans, souvent analphabètes, de conserver la mémoire populaire. Les poèmes apportent une certaine musicalité au film et renforcent la précision historique. Le premier poème, Pauvre peuple alentejan, a été composé pour le film, afin d'en révéler le contenu et le trajet au spectateur. Inácio Veladas, son auteur, l'a composé à ma demande à partir d'un quatrain que je lui ai donné.

Le poème est, en Alentejo, tout à la fois création artistique, livre d'histoire et recreation de la mémoire. Il est le rappel poétique de l'histoire de l'Alentejo.

Il n'y a pas de déploration dans ces évocations d'un passé douloureux mais beaucoup d'humour et de vie.

Si la voix des personnages est présente dans ce film, c'est avant tout par nécessité. Les habitants de l'Alentejo ont l'impression d'avoir été exploités, oubliés puis trahis et ils sont là pour témoigner d'un passé souvent occulté par les autorités portugaises. C'est pourquoi, leur récit est fort, lucide et tranchant. Si les personnages apparaissent dans ce film, c'est pour témoigner de la misère dans laquelle ils ont été maintenus une grande partie de leur vie mais aussi de la transformation qu'ils ont connue ces dernières années. Ils disent tout ce qu'on leur a fait subir, l'injustice à leur égard et ce, avec une grande sensibilité et une certaine émotion. Cependant, j'ai voulu éviter le misérabilisme en conservant des moments de vie et d'humour, pour faire découvrir au spectateur comment les êtres s'arrangent avec la misère, la censure et la douleur. Ce sont des êtres qui ont souffert mais qui dans un accès de vitalité rient de leur souffrance. J'ai voulu rendre hommage à cette capacité de résistance, à cet humour salutaire. Hampate Ba a écrit qu'un vieux qui meurt en Afrique est une bibliothèque qui brûle. Il en est de même pour les ouvriers agricoles, les poètes populaires d'Alentejo qui portent leur histoire tant qu'ils sont en vie, et meurent avec elle sans laisser de trace. Un peuple qui ne défend pas sa propre culture est un peuple qui mourra prématurément. J'ai donc laissé le plus de place possible à l'expression de cette

« Dimanche » (...) suite

tracent autour du réalisateur un cadre aussi sévère que celui de la tragédie classique. On imagine aisément, même si elle n'est pas évoquée dans le film, que la censure aussi... et comme dans la tragédie, il n'y a rien de triste là-dedans. Juste une manière d'évoquer l'homme face à son destin et comment il lutte.

A cette aune, on peut juger de Sunday in Hell de Jorgen Leth. Ce fut mon premier film vu à la Criée. Quelques craintes avant le début de la projection : les festivals de cinéma ne me sont pas familiers, et les courses cyclistes encore moins. Une heure vingt sur Paris-Roubaix 1976 était une aventure. Bien sûr la dimension épique de la course est devenue un lieu commun des commentateurs sportifs, mais ici, ce n'est pas à travers le commentaire (la voix off n'est d'ailleurs pas d'origine) qu'on la perçoit, mais bien par l'image et le son, extraordinaires. Le silence, les silences de la course, le sifflement du vent dans les rayons des vélos, et tout à coup de nouveau le bruit, l'agitation des klaxons et des voix. Toute une humanité rassemblée au bord d'une route un dimanche, Pascal dirait « pour un divertissement ». sauf que, comme chez Pascal (ou Giono puisqu'on est en Provence), ce divertissement a une nécessité métaphysique. Donner un sens, même dérisoire, à l'agitation. Même les chants des supporteurs sont transfigurés. Apparaît ce qui est pour les coureurs un travail en même temps qu'un art, puisqu'il les mène au-delà d'eux-mêmes. Se dessinent les stratégies collectives dans le ballet des couleurs des maillots sur l'écran. Le vainqueur, bien sûr, importe peu à la fin, on s'y attendait. Il est humain, comme les autres, à la peine, à l'effort. Dans l'épopée, il y a toujours les humains et les dieux, et ceux-là sont du côté des premiers. On a déconstruit le mythe de l'exploit sportif, toujours perçu comme individuel et irrésistible. On a vu la politique en contre-champ, dans la manifestation des ouvriers d'imprimerie contre le sponsor de la course, du point de vue subjectif des coureurs qui découvrent que le départ est retardé. Autocollants militants collés sur le maillot : certains s'en offusquent. L'éternel directeur technique râle après ceux qui mélangent la politique et le sport – vous pouvez remplacer sport par loisirs, littérature, cinéma, festival artistique, football, école, animal marin, etc., bientôt on nous dira qu'il ne faut pas mélanger la politique avec la politique. Comme si le sport n'était pas une institution dans la cité... Au long du parcours c'est pourtant bien la vie des habitants qui se tourne tout à coup vers la course. En 1976 à Valenciennes, occuper son dimanche.

mémoire, avant qu'elle ne soit abîmée par le temps, la mort ou par des déformations culturelles inévitables.

Le film a une structure particulière, alternant les récits et les poèmes des ouvriers agricoles, avec des scènes de la vie et des travaux quotidiens.

Cette structure était voulue dès l'écriture du film et c'est ainsi que j'en parlais au chef-opérateur, Zoltán Hauville. Je voulais que le flux des témoignages soit ponctué par des scènes de la vie qui continue et par les activités saisonnières qui perdurent en Alentejo. Ces scènes prolongent les entretiens en suggérant l' ancestrale proximité de l'homme et de la terre dans la région. Elles sont les faibles traces qui persistent encore d'un mode d'être au monde.

Le choix du cadre et de la mise en scène des Alentejans dans le plan sont très précises, comme si une tragédie se jouait.

A travers les témoignages croisés des divers personnages du film, j'ai voulu évoquer la résistance et la dignité des êtres face aux aléas de l'histoire. De là, ma volonté d'une mise en scène soulignant, autant que possible, la verticalité, à travers non seulement la posture debout des personnages, mais aussi les activités quotidiennes et les éléments de la nature évoquant droiture et noblesse. Toutes ces images, ces sons, ces paroles devaient parvenir, unis, à donner une certaine vision de l'alentejanité.

À la fin du film, le visage de la vieille femme en gros plan semble porter toutes les histoires que nous avons entendues.

Le visage de la vieille femme à la fin du film porte en lui en effet tous les récits et toutes les mémoires que nous avons entendues. Il est aussi symbolique de ma démarche de réalisation. Mon projet se proposait avant tout de recueillir les faibles traces d'un passé qui résistent encore un peu avant l'anéantissement. L'Alentejo d'aujourd'hui évoque un monde jadis fondé sur la paysannerie, qui doit s'ouvrir aux autres projets du monde. Dans cette optique, l'utopie communiste des coopératives, remplacée aujourd'hui par un autre mode de civilisation, apparaît comme faisant partie de la mutation connue par le Portugal ces cinquante dernières années. A l'aube de la disparition du monde rural alentejan, qu'est-ce qui perdure ? Sans nul doute le paysage et aussi les êtres qui ont vécu différents moments de cette histoire et qui sont toujours là, debout, travaillant pour s'en sortir. L'histoire, la mémoire des êtres, comme la géographie, sont constituées de couches qui se sont superposées les unes aux autres au fur et à mesure des années. Elles sont telles des palimpsestes, ces parchemins manuscrits dont on a effacé la première écriture pour pouvoir réécrire un nouveau texte. Contre l'effacement de ces visages ridés, la persistance du film et la résistance des êtres face à l'oubli, qui doivent se souvenir pour mieux construire. Le film devient ainsi affront à la mort et à l'oubli puisqu'il est, à chaque nouvelle projection, résurrection de ce qui n'est plus dans le monde.

Propos recueillis par Olivier Pierre le 1er juillet 2004 à Marseille.

Entretien avec **Gérard Courant** à propos de **24 PASSIONS**

Filmer la reconstitution de la Passion du Christ à Burzet sur 24 années de tournage : comment est né ce projet unique ? Bien que d'originaire ardéchoise et connaissant l'existence de ce rituel depuis mon enfance, je n'avais jamais assisté au pèlerinage de Burzet, en Ardèche, jusqu'en ce Vendredi saint de 1980 où, par curiosité, je me rendis sur ce chemin de croix avec ma caméra. Je fus particulièrement surpris par ce spectacle et j'eus la sensation de me trouver à l'intérieur d'un film biblique de la grande époque hollywoodienne des années 1950. Je fus enchanté par la beauté des couleurs des costumes des acteurs de cette Passion qui étaient dignes du technicolor et par ce lieu, au milieu d'un immense cirque de montagnes volcaniques, près du mont Gerbier-de-Jonc. De plus, je fus aussi impressionné par la justesse du jeu des acteurs de cette procession. Au retour de ce voyage, je me lançai un défi : revenir à Burzet et filmer chaque année cette cérémonie pour voir comment pouvait évoluer un tel rituel vieux de sept siècles. En 2002, le film a reçu l'avance sur recettes et c'est ainsi qu'il s'est achevé sur le tournage du Vendredi saint 2003.

Le film est un documentaire sur ce rite religieux et à la fois une fiction sur la Passion qui intègre ses propres spectateurs, les villageois. Dans *24 Passions*, chaque acteur conserve son rôle année après année. Et lorsqu'il est atteint par la limite d'âge, il transmet le relais à un personnage plus jeune que lui, qui lui-même, une génération plus tard, agira de même. Il est évident que *24 Passions* est un film inclassable. Est-il un documentaire, une fiction ? Je le qualifierais plutôt de ciné-poème.

Le film est structuré par des cartons avec des citations du Parsifal de Richard Wagner pour chaque année. Pouvez-vous commenter, par exemple, le carton de l'année 81 : « Tu vois, mon fils, l'espace ici naît du temps ». Chaque procession, montée chronologiquement, est inaugurée par un carton extrait du livret de Parsifal de Richard Wagner qui divise le film en 24 chapitres. Lors de son écriture, je sais que Wagner fut très inspiré par les écrits de Saint Augustin, ce qui explique le ton déclamatoire du texte. Quant à cette citation, je la trouve tellement cinématographique qu'il aurait été stupide de ne pas l'intégrer dans mon film. Quelques années avant son existence, Wagner annonce l'invention du cinéma.

Le travail sur le temps, qui est évident dans le film par rapport au vieillissement des acteurs de la reconstitution, doit aussi prendre en compte la durée de chaque séquence imposée par le super-8. Chaque bobine ne peut excéder 3' 25". La procession de Burzet dure environ deux heures et le chemin de croix est long de 1,700 kilomètre. Le chemin est très escarpé et très étroit et il est souvent très difficile de filmer avec une seule caméra (ce qui était mon cas). Selon les années, je filmais entre 5 et 20 minutes de rus-



ses. Le super-8 mm n'était donc pas un handicap quand on sait que les petites caméras 16 mm n'ont que 2' 45" d'autonomie et que les petits chargeurs 35 mm en ont 4'. L'avantage du super-8 mm résidait dans sa légèreté et son faible coût de production. De plus, avec le kodachrome, j'avais la chance de disposer d'une pellicule proche des couleurs du technicolor. Il est bien évident que je ne serais jamais arrivé à cette qualité picturale des images si j'avais tourné en vidéo ou avec une autre pellicule cinéma. Chaque année, j'ai essayé de filmer ce rituel de manière un peu différente tout en portant le même regard sur la soixantaine d'acteurs de la Passion. À chaque fois, j'ai apporté des petites touches nouvelles. Il y a des quantités de variations dans le choix des plans, des cadrages, dans leur durée, la lumière, les couleurs, les rythmes. On peut dire que *24 Passions* est un film qui encense le Temps et la Mémoire. Il est un témoignage irremplaçable d'un minuscule événement de notre planète Terre qu'il ausculte et décortique à la loupe.

24 Passions pour 24 images/secondes ? *24 Passions* est une métaphore du cinéma. *24 Passions* a été filmé à 24 images par secondes pendant 24 années sur les pentes raides des 24 stations du calvaire de Burzet.

Programmation Faits Divers*

Silberhöhe de Clemens von Wedemeyer

A Silberhöhe, banlieue berlinoise, la nuit tombe sur un paysage déserté. Le vent circule entre les barres d'immeuble aux rangées de fenêtres aveugles, comme soufflées par une explosion. Cadrages géométriques, emboîtement bien huilé des plans tirés au cordeau le long des perspectives bétonnées. Dans *Silberhöhe*, le regard du cinéaste change l'espace déshumanisé d'une banlieue ordinaire en théâtre du possible. Un événement hante les lieux, un air de catastrophe circule entre les tours. *Silberhöhe* n'est pas un film fantastique, mais un court-métrage documentaire produit dans le cadre d'un projet de la Fondation culturelle fédérale d'Allemagne sur le phénomène du « rétrécissement des villes ». Dans la plupart des métropoles, des millions d'appartements se vident de leurs habitants, les friches industrielles se multiplient. L'apparition de ces déserts urbains impose de repenser les politiques de la ville. Le projet regroupe des artistes, designers, chercheurs et architectes du monde entier, réunis pour témoigner de ce phénomène et proposer des hypothèses d'action. Le film de Clemens von Wedemeyer ne propose pas de solution, ne tient pas de discours sur cette lente décomposition. Il la fait apparaître. Avec *Silberhöhe*, un phénomène socio-culturel est transfiguré en événement esthétique, la saisie du présent se double du presentiment d'une catastrophe à venir.

Cyril Neyrat

* Sur ce film, lire aussi "La rumeur déchirée" dans le numéro hors série "Faits divers" de VERTIGO
Séance au Miroir à 14h

Le Miroir cinéma La Vieille Charité

10:00 - 13:30 **The Ister** de David Barison et Daniel Ross - Australie - 2003 - Premier Film - Première Mondiale
14:00 - 16:00 faits divers tout peut arriver
Silberhöhe de Clemens von Wedemeyer - Allemagne - 2003 - 9'- **Le Labyrinthe** de Philippe Grandrieux - France - 1989 - 36' - **Les Hommes le Dimanche** de R. Siodmak et E. Ulmer - Allemagne -
16:30 - 17:45 les gestes du sport la dimension politique du sport
Belarmino de Fernando Lopez - Portugal - 1964
18:00 - 19:15 faits divers sanctuaire
Appunti Per Un Fatto Di Cronaca de Luchino Visconti - Italie - 1971 -
Ex-Votos de Guy Olivier - France - 1998
20:00 - 22:00 corpus TV chapitres I & II
Eye/Machine II de Harun Farocki - **Document F098** de Vidéoconférence - **The Act of Seeing** (with one's own eyes) de Stan Brakhage - **Thérapie de Groupe** de Mounir Fatmi - **Je m'appelle** de Stéphane Elmadjian - **Marocaine à Deux Dimensions** de Brahim Bachiri - **Katherine** de Fabienne Gras - **Œil pour Œil** de Yan Duyvendak - **Bingo Show** de Christelle Lheureux
22:30 - 00:00 lost in the past
Reminiscences of a Journey to Lithuania de J. Mekas - Etats-Unis - 1950-71

Le Conseil d'administration du FIDMarseille

Président :
Michel Trégan
Administrateurs :
Laurent Carezzo
François Clauss
Gérald Collas
Richard Copans
Henri Dumolié
Emmanuelle Ferrari
Dominique Gibraltar

Alain Leloup
Florence Lloret,
Emmanuel Porcher
Solange Poulet
Paul Saadoun
Dominique Wallon

Journal FIDMarseille

Rédacteur en chef :
Jean-Pierre Rehm
Rédaction :
Hervé Aubron, Emmanuel Burdeau,

Sylvain Coumoul, Aurélie Filippetti,
Pascal Jourdana, Stéphanie Nava,
Cyril Neyrat, Olivier Pierre,
Nicolas Wozniak
Coordination et maquette :
Caroline Brusset
Graphisme :
Jean-Pierre Léon
Production :
Barbara Panero
Impression :
Imprimerie Soulié

Les Hommes le dimanche de Robert Siodmak

« Ni une histoire, ni un « documentaire » mais une fiction qui s'auto-annule : le dimanche où il ne se passe rien sinon l'existence même du dimanche, la promotion des individus quelconques dans l'univers du loisir, quelque chose comme un étirement du temps instantané de la Grande Jatte ou du Déjeuner des canotiers où l'on lit la fameuse "égalité des conditions", le temps mort où une société se réfléchit, mais aussi où le sens de cette réflexion est ouvert à des lectures multiples. La fascination du film tient à ce que chaque plan recèle à la fois la splendeur de l'insignifiant (la pure jouissance des effets de lumière sur l'eau et des rapprochements et écarts des corps que la perspective proche du retour à la maison et à l'ordre des occupations quotidiennes débarrasse de la lourdeur des "histoires") et une virtualité de signification qui est elle-même strictement antinomique. Pour nous qui le voyons aujourd'hui, le film peut refléter aussi bien la fameuse "douceur de vivre" qui précède et cache les grands drames collectifs proches que la radiographie d'une société prête à se donner au nazisme.»

Jacques Rancière

"Il y a bien des manières de traiter la machine", extrait du hors série "Faits divers" de VERTIGO *Les hommes le dimanche*, écran parallèle Faits Divers, séance à 14h au Miroir