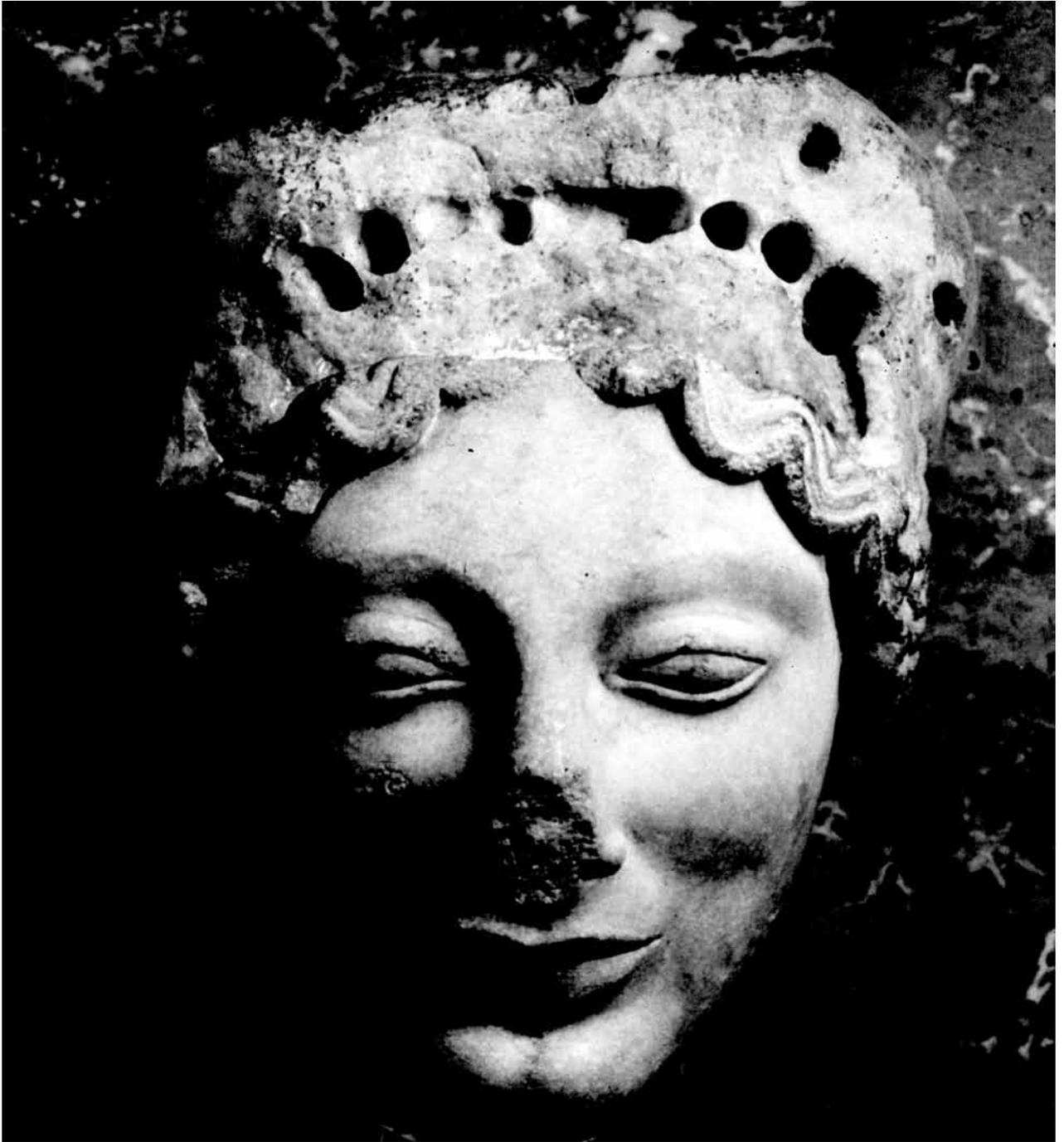


LE REGARD ET LA VOIX



Celui qui filme l'Afrique s'engage sur un champ de mines, et ce documentaire le sait.

Captée lors d'une traversée du Mali, qui célébrait alors le cinquantième de son indépendance, la matière visuelle de *Convention* vibre d'une tension

profonde. Rien ne cherche à éviter cette gêne. Il suffit d'avancer l'image d'une enfant noire chérissant les restes d'une poupée blanche pour réveiller le malaise des rapports nord/sud. Le film se nourrit de cette brutalité, de ce besoin de regarder l'héritage colonial en face. À

l'occasion d'un atelier d'expression corporelle, il nous présente un alignement de corps noirs tâtés par des mains blanches, qui corrigent les positions et manipulent les mâchoires... La scène fait hurler l'imagerie de l'esclavage. C'est une façon frontale et dangereuse de

rouvrir les plaies de l'Histoire: le film risque de se noyer sous le malaise qu'il crée, de ne pas maîtriser la violence de ce qu'il réveille, et d'être suspecté de complaisance. De telles images nécessitent la cohérence et la précision d'un regard.

Convention se propose d'en créer un nouveau, à l'image de l'évangéliste local qui a réinventé un alphabet. La tendance générale à l'abstraction (flous, surexpositions, noir et blanc venant régulièrement neutraliser les clichés), n'est pas qu'un réflexe d'esquive: c'est surtout un moyen de démêler les éléments qui composent le plan, de focaliser le regard sur la puissance évocatrice d'une image en la privant de son, par exemple. Le film adopte ainsi une approche extrêmement analytique. Par le découpage (morcellement et déca-drage des corps, superposition signifiante de deux éléments), ou encore parce qu'il pousse à tout comprendre comme un langage (formes qu'on trace dans le sable, destin qu'on lit dans les osselets chamans, chorégraphie des échanges de biens), le film découpe et redispense devant lui tous les éléments dont il a besoin pour mener à bien ses opérations.

La vision que le film donne de notre rapport à l'Afrique est moins le résultat d'une expérience de tournage que le dépliage, par le montage, d'un raisonnement philosophique préalable. Et ce jusqu'à irriter. «L'auteur de ces images préfère ne pas dire *je*. Il préfère ne pas dire *je suis le point de vue du blanc*»: cette voix-off, articulation visible du processus général de mise à distance, mêle tous les poncifs d'un certain académisme documentaire (ton sentencieux, phrasé poseur, influences listées), déroulant devant nous la note d'intention du film. Elle révèle, par l'explicitation appuyée des rapports opérés par la mise en scène, l'insécurité d'un cinéaste soucieux de trouver l'approche juste. Empêtré dans les milles détours qu'entraîne la peur du faux pas, le texte prend la simplicité des plans en otage dès l'ouverture (un arbre seul, qu'un mouvement de respiration fragile

fait osciller entre les promesses du ciel et l'héritage de la terre). Dans cette démarche consistant à laver l'Afrique des regards successifs posés sur elle, la mise en scène s'avère aussi évidente que le texte est laborieux.

Ce dommage collatéral ne doit pas nous détourner de la réussite remarquable du film: débarrasser les représentations de l'Afrique de leur timidité paralysante. C'est en effet parce qu'il détourne ces images de leur fin prévisible (le réflexe compassionnel qui nous empêche de voir), les concevant au contraire comme les simples outils d'une démonstration froide, que le film en désamorçe du même geste les sempiternels enjeux. Ramener le plan à la pureté d'une fonction utilitaire n'est certes pas sans risque: lorsque le cinéaste ne garde que les respirations d'un entretien, qu'il s'éloigne d'un interlocuteur en substituant une musique à ses paroles, ou qu'il ne sous-titre pas pour faire voir le geste, la prédominance d'une démonstration ramenant tout à son service flirte avec l'indécence. C'est le prix d'une approche mathématique, paradoxalement bienveillante: ce regard dénué d'affect donne une direction aux images, plutôt que de les laisser tourner sur elles-mêmes en boucle, dans le cercle infernal de leur écrasante imagerie.

L'esthétique conçue par Joris Lachaise est un outil formidable, capable de tirer de captations anodines des visions spectaculaires. Lorsque, pour servir sa dialectique, le film métaphorise le trajet de l'Afrique entière dans l'image d'un train en marche – brinquebalant mais filant droit, contenant le chaos sous un plancher métallique qui s'ouvre par intermittence, observant la fresque de ses villages anciens défiler par la porte ouverte, abandonnant quelques enfants derrière son sillage –, il rend au centuple l'émotion dont la captation pure s'est amputée. Le système formel fait ressurgir par son détour l'empathie que refoule la voix-off: une foule se dispersant au son d'un passage à niveau crée

une scène de chasse à l'homme: un enfant répétant les yeux vides, face à nous, les syllabes d'une comptine française, semble intégrer la langue comme on donnerait domicile à un parasite: l'ancrage dans le présent de traditions tribales s'incarne dans un mortifère bracelet de capsules...

Ces bouffées allégoriques, indissociables d'une réflexion qui ne naît que de la conjugaison des images, nous amènent à questionner à nouveau la façon dont le film se présente lui-même à travers sa voix-off, comme une « forme-projet »: pourquoi ne pas avoir laissé triompher ce regard? « Il voudrait faire confiance à la suggestion des images », entend-on encore, la voix venant justement avorter l'effet d'un montage admirable. Pourquoi forcément contraindre la réussite du film en l'entachant par l'exhibition du travail qui lui a donné le jour? Au terme de son prologue, le réalisateur nous demande en quelle langue il lui faut nous raconter cette histoire. A nous de lui répondre que *Convention* prouve de manière éclatante, à son corps défendant, que le cinéma est une réponse toute appropriée.

Tom Brauner
Photo: Chez Cășver

Convention:
Mur noir / Troux blancs
de Joris Lachaise

Sam - 17h30 - Salle 3

Palpitations et bruissements

Dans le cadre du cycle « Solitudes », Inês Sapeta Dias présente son premier film *Portrait en hiver d'un paysage brûlé* (2008). Tourné au Portugal, dans différentes forêts consumées par le feu, le film nous montre ce qui reste après l'incendie.

Là où les mots achoppent, comment restituer la force et les vibrations d'un lieu ravagé?



Comment avez-vous eu l'idée du film?

Inês Sapeta Dias - En 2005, à l'occasion d'un voyage. C'était un jour de brouillard et j'ai vu, quand la brume s'est dissipée, que je me trouvais dans une forêt calcinée. Cette vision, et les sensations que j'ai éprouvées sur le moment, ont été le déclencheur du film. Les incendies de forêts sont fréquents au Portugal, et c'est très violent de voir toutes ces terres ravagées par le feu.

Le film traite de la rencontre avec ce paysage. J'ai voulu comprendre pourquoi cette image liminaire avait eu sur moi un tel impact, et pourquoi je ressentais la nécessité de filmer ce lieu, d'y trouver ma place.

Le générique nous apprend que vous filmez plusieurs forêts...

Je n'ai pas eu besoin de poser un contexte spatial et temporel précis: je voulais filmer les restes, ce qui perdure après le feu.

J'ai donc filmé comme une seule forêt des arbres qui appartiennent à différents espaces et qui ont brûlé à différents moments.

L'enjeu était de capter la tension entre des éléments qui passent, qui circulent, comme la pluie qui balaie la forêt l'hiver, et ce qui s'inscrit dans la permanence... Et non de montrer le spectaculaire, les images théâtrales d'incendies que l'on voit au journal télévisé.

Qu'est-ce qui a motivé la durée des plans?

La durée des plans correspond presque toujours au temps de la prise de vue. Elle était dictée par le paysage lui-même: il fallait laisser circuler toutes sortes de petits détails dans l'image, pour réellement inscrire la matière de chaque fragment de la forêt.

Je recherchais un balancement entre des plans très resserrés, qui s'attachent à la terre, aux branches, aux écorces, aux textures, qui excluent l'horizon, et des plans beaucoup plus larges, qui ouvrent sur le ciel. ►

A travers le film, on entend toutes sortes de bruits ténus: ruissellements, bruissements, souffles, moteurs de voitures et d'avions...

Beaucoup de sons renvoient à des éléments qui ne sont jamais, ou peu, visibles à l'écran. La présence humaine, par exemple, se donne à voir à travers les bûcherons que l'on aperçoit brièvement, les éoliennes, ou encore un gros plan sur des chaussures calcinées. Mais elle est surtout perceptible à travers les sons (le bruit des voitures, des avions). Les sons permettent de suggérer du hors champ, et de créer une tension entre ce que l'on voit et ce que l'on entend.

Pour moi, il y avait dans ce paysage de forêt brûlée comme une dissonance, qu'il était important de traduire.

D'ailleurs, son et images ont d'abord été montés indépendamment, sans que le monteur son ait vu les images, et vice versa. Le son n'a pas été pris là où j'ai tourné les images, mais dans une forêt verdoyante. C'est paradoxal, mais le paysage calciné comportait trop d'informations sonores, parce qu'il est trop vide, et que tout y résonne davantage; je

trouvais les sons captés dans la forêt «vivante» beaucoup plus subtils et dépouillés. Avec eux je pouvais suggérer un espace intérieur, quelque chose de vibrant et de fragile, qui vient contrebalancer la très forte présence matérielle des arbres.

Le son s'intensifie à la fin.

Le son très violent à la fin du film, comme un crescendo, a été fabriqué à partir du bruit des éoliennes que l'on voit à l'écran, mais il n'est pas directement identifiable. Il répond bien au paysage, et résonne comme un cri de mort. Cette violence, peut-être avais-je, moi aussi, besoin de l'expulser.

Propos recueillis par René Ballesteros et Fabienne Bégo

Photo: Joe Flintham

Portrait en hiver d'un paysage brûlé
d'Inês Sapeta Dias
 SOLITUDES

SUR-LE-CHAMP par David Caubère



TAO CHERCHE TOUJOURS
 DES COPAINS POUR :
 JOUER AU FOOT,
 JOUER AUX BOULES,
 JOUER AU BASKET,
 JOUER AU "TAS DE MERDE",
 JOUER AU "TROU DU CUL",
 ALLER À LA PISCINE,
 ALLER À LA RIVIÈRE,
 ALLER AU CINÉMA,
 JOUER DE LA GUITARE,
 ET FAIRE PLEIN D'AUTRES TRUCS !!

« L'amateur : un auteur en puissance »

Dans le prolongement de l'atelier de 2010 coordonné par Pierre Oscar Levy et consacré aux écritures numériques, « Le Cabinet d'amateur » est l'occasion d'interroger cette année les transformations induites par le développement des pratiques amateurs liées aux nouvelles technologies de l'information et de la communication (productions vidéos, réseaux sociaux, blogs etc.).

Christian Salmon, écrivain et chercheur, auteur notamment de *Storytelling: La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (2007) et de *Kate Moss Machine* (2010) intervient vendredi et samedi sur la notion d'auteur.



Comment avez-vous conçu votre intervention dans l'atelier « Le Cabinet d'amateur » ?

Christian Salmon - Il me semble que l'on peut revisiter la question de l'amateur à partir de celle de l'auteur. On oublie souvent que la notion d'auteur est relativement récente : elle apparaît au 18^{ème} siècle pour permettre aux pouvoirs en place de poursuivre des textes jugés transgressifs. L'auteur est alors celui qui assume la responsabilité des textes qu'il produit. Aujourd'hui la polarité auteur-récepteur explose, chacun pouvant être tour à tour l'un et l'autre, et l'on peut voir l'amateur comme un auteur en puissance. Et aujourd'hui, comme on l'a vu pendant les révolutions arabes, les pratiques de production amateur échappent, par leur mode de diffusion, aux pouvoirs centraux qui veulent les contrôler.

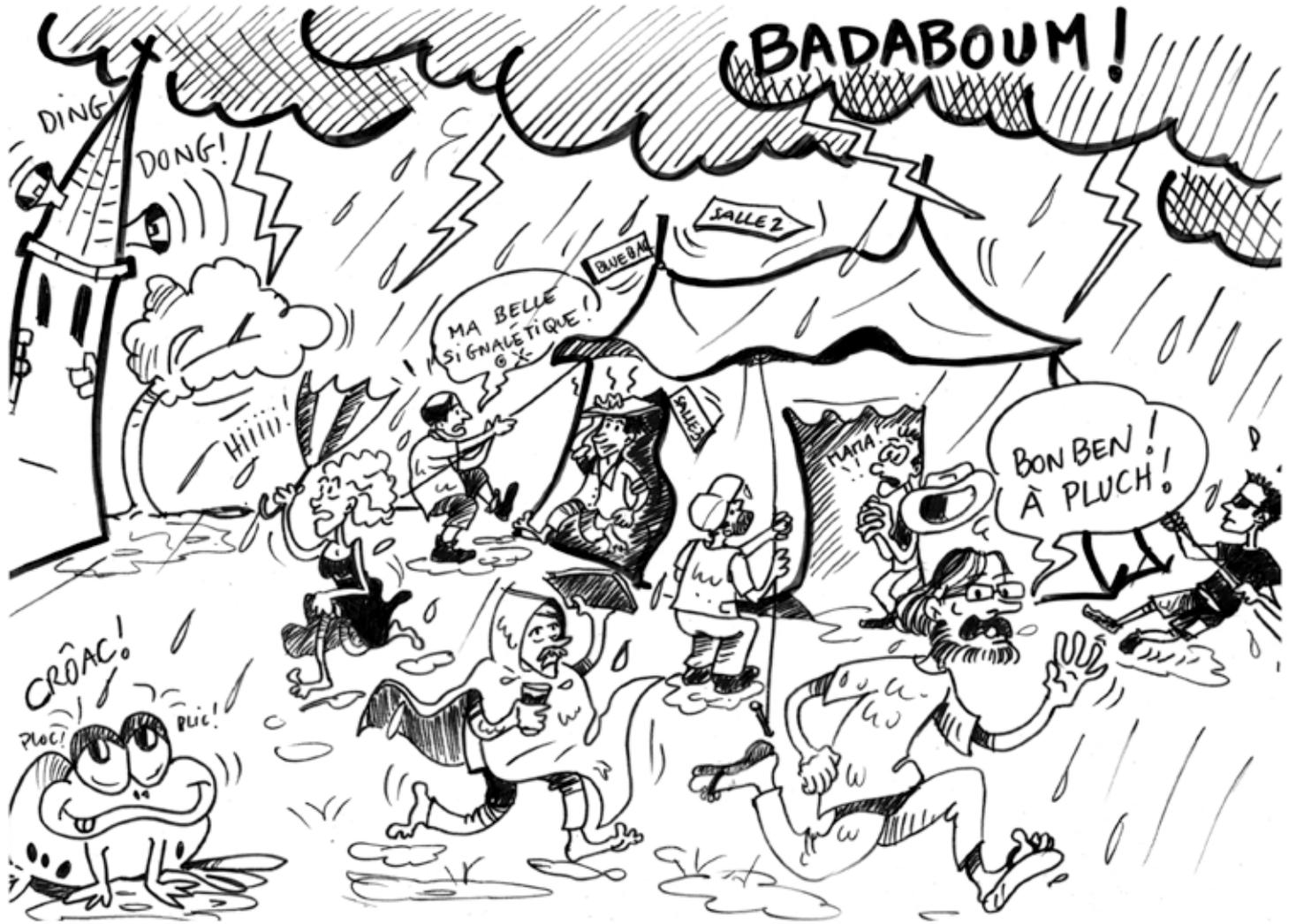
Est-il possible selon vous d'identifier des logiques communes à ces différentes pratiques (blog, vidéo amateurs, réseaux sociaux etc.) ?

Il me semble que ces techniques servent entre autres la réinvention de stratégies de présentation de soi. Sur les réseaux sociaux, l'individu doit sans cesse faire la preuve de sa perméabilité, de son adaptabilité et de sa capacité à attirer le regard des autres. Dans un contexte concurrentiel, nous devenons tous des capteurs d'attention dont l'activité discursive ou vidéographique est mesurée. La performativité sociale se mesure alors au nombre de suivis ou de clics sur un profil. Mais on observe aussi

une forme de lassitude à l'égard d'une compétition qui fonctionne parfois à vide ; la seule captation de l'attention n'est pas productrice d'expérience en soi.

Peut-on espérer que ces pratiques soient également des lieux d'invention et d'expérimentation formelle ?

Il ne faut pas être naïf : internet n'est pas le gage d'une parole libre ; on s'aperçoit au contraire que les blogs reprennent des formes narratives bien connues, et qu'ils n'échappent pas aux formats dominants. Mais on se trouve dans un champ d'expérimentation extrêmement neuf, qu'il serait absurde de condamner à l'avance. Parce que ces techniques sont faciles et légères, qu'elles permettent d'exercer une veille permanente sur l'actualité sociale et politique et d'explorer des sphères intimes, je suis sûr que l'on va voir surgir dans ces pratiques spontanées de nouvelles façons de voir le monde et de le raconter. L'émergence de ces formes pose un ensemble de questions qui demeurent ouvertes pour l'instant : en quoi la démultiplication de ces pratiques de création transforme notre regard ? Même Hollywood s'intéresse aux transformations du goût que risque d'induire ces nouveaux formats et notamment la miniaturisation du récit (Tolstoi en 24 secondes !). Il me semble qu'il ne faut pas opposer le formatage des productions industrielles à la spontanéité de ces productions amateurs. La question est plutôt celle-ci : comment à travers ces pratiques, les individus peuvent-ils se réappropriier des pratiques et des discours qui libèrent des mondes possibles ?



LA TOURMENTE !



... et pendant ce temps à Ardèche Images

PORTRAIT D'UNE VILLE

Un jour à Marseille a été tourné le 24 avril 2006. Quatre cartons noirs se succèdent entre les segments du film, où sont inscrits les lieux et heures de tournage. Trois lieux dans la ville de Marseille, filmés à différents moments de la journée : le boulevard d'Athènes (00h30 et 09h00), la Grande Joliette (11h30) et la Corniche (18h00). Clarté et précision d'une construction filmique, énoncée jusque dans le titre de Mauro Santini.

Le film débute par une arrivée en voiture dans Marseille, offrant un premier aperçu de la ville, fractionné et incomplet, à travers un pare-brise. Les premiers plans font figure d'introduction à une construction en trois parties. On peut rapprocher le film d'un retable. Juxtaposition de plusieurs panneaux peints, sans continuité narrative, mais dont la force expressive vient des jeux de réponses entre les différents tableaux, ils représentaient le plus souvent des décors ou des scènes religieuses.

Dans le premier tiers du film, la caméra espionne, embusquée, les passants. Le voyeur est en planque, derrière la fenêtre d'un bâtiment donnant sur le boulevard d'Athènes. La mise en scène du thriller n'est pas loin. Le cadre est mobile, l'objectif agité, la caméra jamais en repos, à l'instar des insomniaques et des travailleurs de la nuit qu'elle épie. Brusques changements d'échelles, fondus au noir, gros plans, cut dans le plan, tout témoigne d'une énergie brouillonne, de l'emprise des sujets sur le filmeur.

L'appareil embusqué refuse de dévoiler sa présence pour ne pas perturber l'ordinaire de la nuit. Le regard scrutateur et curieux de la caméra laisse la majorité des conversations inaudibles. Cette volonté de ne pas interférer n'empêche pas l'exercice d'être proche du vol d'images, de l'intrusion dans un espace urbain

plus routinier et intime qu'on ne le pense. Théâtre de la vie en marche, l'anodin de la rue est épié, traqué. Par la récurrence de plans similaires, la fixation sur certains « personnages », l'anticipation des rencontres, le croisement de trajectoires entre individus auparavant filmés réapparaissant dans le plan, la volonté de fiction est forte. Le réalisateur condense une nuit en quelques minutes, par un montage abrupt, et rend ainsi compte de l'essence des va-et-vient sur le boulevard.

Comme en réaction au voyeurisme de la première partie, le second segment ne cache plus la caméra. Elle est posée à même le sol, visible pour les passants. Alternant deux angles de vues, la caméra applique à la lettre un certain classicisme : elle laisse durer des plans fixes peu nombreux et filme son décor avec émerveillement. Les cadrages sont plus propres, l'espace filmé a pris de l'ampleur. Un premier panoramique accompagne une mélodie qui rompt avec le son direct entendu jusque là. Il déjoue la fonction d'enregistrement immobile qui définissait le premier segment. La volonté de « croquer » l'environnement marseillais par sensations, rencontres et couleurs, mais également par la projection fictionnelle, reprend vite le pas sur une certaine forme de distance. Le simple enregistrement du réel n'est pas suffisant - est-il même possible ? Ce que propose le cinéaste suppose un effort de projection de la part du spectateur, une volonté d'imaginer qui sont les personnes à l'écran, car cette mise en avant de traits caractéristiques, cette vision de la ville, est tout sauf neutre.

L'ultime segment enregistre les faits et gestes d'une famille dont la maison se situe au bord de l'eau, sur la corniche. Deux grand-mères discutent, de balcon à balcon, la mer en contrebas, et leurs gestes exacerbés ressemblent au langage des signes.

Les rochers blancs illuminent le plan, les couleurs sont délavées, cliquotements d'une pellicule comme vieillie par le soleil et les années. Cette partie, emplie de nostalgie, ressemble à un vieux film de famille muet, et convoque un passé cinématographique en même temps que celui, intime, d'une famille dont on ne sait paradoxalement rien.

Ainsi, la matière documentaire est trois fois passée au filtre de la mise en scène, chargeant le réel d'une part fictionnelle exacerbée. Des scènes de comédie s'enchaînent, contemplatives ou pleines de tensions. Elles sont mises en exergue par le format polyptique du film et le recours à un langage cinématographique réinvesti dans sa diversité.

Pauline Labadie



Un jour à Marseille
de Mauro Santini

ROUTE DU DOC : ITALIE
Sam - 10h15 - Salle 3

SAMEDI 27 AOÛT

Salle **1**

matin

10h00 - EXPÉRIENCES DU REGARD
Élégie de Port-au-Prince
 Aïda Maigre-Touchet
 - 2011 - 11'
Convention: Mur noir / Trous blancs
 Joris Lachaise - 2011 - 72'

après-midi

16h00 - REDIFFUSIONS
Il n'y aura pas de guerre
 Daniele Gaglianone
 - 2008 - 170'

Salle **2**

matin

10h - LE CABINET D'AMATEURS
 Pratiques amateurs et démocratie avec Christian Salmon et François Suchel
Coordination: Pierre-Oscar Lévy
Avec Lune Riboni.
Invités: Patrice Flichy, Christian Salmon, François Suchel.

après-midi

14h30 - LE CABINET D'AMATEUR
Fragments d'une révolution
 Anonyme - 2011 - 57'
Coordination: Pierre-Oscar Lévy
Avec Lune Riboni.
Invités: Patrice Flichy, Christian Salmon, François Suchel.

Salle **3**

matin

10h15 - ROUTE DU DOC: ITALIE - Vues, frontières
120 mt. slm
 Giuseppe Baresi - 2002 - 30'
Mammaliturchi:
 Carlo Michele Schirinzi - 2010 - 17'
42 storie da un edificio mondo
 Francesca Cogni, Donatello Di Mattia - 2009 - 18'
Una casa vista da una casa
 Sandro Lecca - 2010 - 27'
Un jour à Marseille
 Mauro Santini - 2006 - 51'
Présentation et débat: Federico Rossin et Christophe Postic.

après-midi

14h45 - ROUTE DU DOC: ITALIE - Opéra prolétaire à Palermo
Palazzo delle Aquile
 Alessia Porto, Stefano Savona, Ester Sparatore - 2011 - 128'
Débat en présence du réalisateur.

17h30 - REDIFFUSIONS
Élégie de Port-au-Prince
 Aïda Maigre-Touchet
 - 2011 - 11'
Convention: Mur noir / Trous blancs
 Joris Lachaise - 2011 - 72'

soir

21h15 - EXPÉRIENCES DU REGARD
Ce que peut le lion
 Olivier Pagani - 2011 - 21'
Le Bonheur... Terre promise
 Laurent Hasse - 2011 - 93'
Présentation: Philippe Boucq et Pierre-Yves Vandeweerd.
Débat en présence des réalisateurs.

Salle **5**

matin

10h15 - FRAGMENT D'UNE ŒUVRE: KLAUS WILDENHAHN
In der Fremde
 - 1967 - 81'
Im Norden das Meer. Im Westen der Fluss. Im Süden das Moor. Im Osten Vorurteile. Annäherung an eine Norddeutsche provinz.
 - 1975-76 - 66'
Présentation et débat: Dario Marchiori.

après-midi

14h45 - FRAGMENT D'UNE ŒUVRE: KLAUS WILDENHAHN
Reise nach Ostende
 - 1989 - 120'
Zwischen 3 und 7 Uhr morgens - 1964-65 - 9'
Heiligabend auf St. Pauli
 - 1967-68 - 49'
Tor 2 - 1978-79 - 32'
Présentation et débat: Dario Marchiori.

soir

21h15 - FRAGMENT D'UNE ŒUVRE: KLAUS WILDENHAHN
John Cage - 1966 - 58'
Smith, James O. - Organist, USA - 1965-66 - 102'
Présentation et débat: Dario Marchiori.

23h45 - GREEN BAR
 Concert de clôture avec le
 Taraf des Trois-Becs

PLEIN AIR

21h30

La nuit, elles dansent

Isabelle Lavigne, Stéphane Thibault - 2010 - 80'

En cas d'intempéries, la projection aura lieu en salle 3 à 21h30.

HORS CHAMP : Antoine Garraud, Elitza Gueorguieva, Fabienne Bego, Lune Riboni, Nathalie Montoya, Pauline Labadie, Rafael Flichman, René Ballesteros, Tom Brauner, Dessins: David Caubère Photos : Chez Cäsver, Joe Flintham, Maquette : Flávia Tavares.

♥ La rédaction remercie l'aide de Mathilde, Anne-Hélène, Guillaume, Juliette et Arthur.
 S'il reste des coquilles, c'est bien de leur faute ! ♥