

Douze détenus étaient inscrits, mais cela variait entre un et six détenus par séance. Les visionnages n'ont pas eu le succès espéré et l'impatience générale était grande. Alors nous avons commencé dès la première séance les exercices de prise en main caméra et son. Le problème principal de cet atelier a été le fameux *turn-over* des détenus: peu sont ceux qui venaient à chaque fois. Il a donc été impossible de construire un projet cohérent de film collectif comme nous le désirions au début. L'atelier s'est alors déroulé de manière assez pragmatique et improvisée: à chaque séance, nous arrivions avec des idées d'exercices, et nous les mettions en pratique avec ceux qui étaient là. Quand ça marchait, nous tentions de continuer la fois d'après, et quand ça ne marchait pas, on passait à une autre idée. Quand il s'agissait de faire, presque tous étaient assez engagés, mais il a été très difficile de les pousser à élaborer eux-mêmes un projet de film. Le temps a sans doute été trop court. Du coup, c'est un peu le hasard qui a bien fait les choses. *La Cicatrice* et *La Vie dans la cellule*, ont chacun été réalisés en une séance. *Hello Mister Pigeon* est né d'une proposition d'exercice sur "filmer (le) dehors": Thomas a spontanément photographié des pigeons. Auparavant, il avait évoqué ses dialogues imaginaires avec les pigeons, nous lui avons alors naturellement demandé d'écrire une lettre au pigeon. À la fin, notre frustration est de ne pas avoir pu fouiller plus les tentatives, de ne pas avoir pu recommencer les prises, et de n'avoir pu monter que les premières. Mais peut-être sont-elles les meilleures. Nous n'avons pas pu pour des questions d'organisation faire le montage avec eux. Du coup, nous leur avons montré après coup le résultat de leur travail, et ils ont tous été surpris: ils ne pensaient pas que ça pourrait donner de "vrais films" (*dixit l'homme aux premières mains*).

#### CLÉLIA OTXANDA

Entretien avec Nadejda Tilhou et Simon Leclère

★ Quelle a été votre expérience de réalisatrice au sein des ateliers mis en place par Cent soleils?

En ce qui concerne l'atelier, j'ai pris le train en marche; j'avais envie de faire quelque chose sur l'hospitalisation de ma fille. Chacun avait son projet et montrait au groupe les différentes phases de son travail, écriture, images, sons, qu'il prenait seul ou avec un intervenant. Chacun a réalisé un film court tourné en vidéo. J'ai filmé pour ma part en pellicule car j'avais une caméra super 8 qui me semblait plus facile à utiliser qu'une caméra vidéo. J'avais une idée assez précise du rapport entre la voix et l'image; on m'a aidée à travailler sur le texte (sous forme d'adresse à ma fille). J'ai essayé de prendre du son d'ambiance avec un md, mais souvent il a été inutilisable ensuite. Quant au montage, il s'est fait également avec l'aide de Simon. Ce que m'a apporté l'atelier, outre la possibilité matérielle de faire le film, c'est surtout d'être confrontée à chaque étape de la réalisation, de devoir prendre en charge seule certains moments (filmer, enregistrer, écrire) en sachant qu'il y aurait un retour, une sorte de travail collectif au final.

★ Comment les participants sont venus à s'inscrire dans ce projet?

Ce ne sont pas les participants qui viennent à nous, mais nous qui venons à eux. Nous travaillons par exemple avec une structure recueillant des personnes socialement marginalisées. Nous rencontrons ces personnes à l'intérieur de la structure, et parfois nous organisons même l'atelier dans ses locaux. Beaucoup de ces personnes manquent de confiance en elles et n'osent pas se lancer dans un atelier qu'on leur présente comme long (6 mois). Nous sommes souvent amenés à leur "vendre" l'atelier (une partie non négligeable de notre travail est investie, avant même le début de l'atelier, dans ce processus de "recrutement"), et quelques participants n'iront pas au bout. Mais pour ceux qui vont au bout, le bénéfice est important en terme de regain d'estime de soi.

★ Sur quoi ont porté les films des autres participants?

Nous les encourageons à aborder des sujets personnels, pas de façon dogmatique, mais parce que nous envisageons ces ateliers avant tout comme des ateliers d'expression (plutôt que de "réalisation"). Par ailleurs, les situations individuelles des participants, généralement fragiles, les incitent souvent à évoquer leurs problèmes dans leurs films, simplement parce que ces problèmes prennent beaucoup de place dans leurs vies. Les films parlent donc beaucoup de déracinement, du rapport à un quartier, à une langue, à une histoire familiale, à une institution...

#### PANIER CINÉ JOURNAL

Entretien avec Jean-François Neplaz

★ Pouvez-vous présenter la démarche des ateliers Film Flamme?

Le matériel 16 mm a été remis aux habitants sans autre formation préalable que de dire: «T'appuies là pour mettre en marche, tu regardes ou tu écoutes comme ça, etc.» Il n'y a pas non plus de notion de travail (du genre: on répète, on écrit un scénario ou on passe du temps sur l'ouvrage). Ni notion de bon ou mauvais cinéma: tout fait sens! Il n'y a ni chutes ni erreurs, mais les traces de ce que nous sommes à un instant dans cet espace... Tout devait donc se faire légèrement et sans labeur (non sans angoisse). Nous étions disponibles pour aider techniquement si les habitants le souhaitaient mais nous préférons être absents au tournage. Le moment le plus délicat est le montage son (il n'y a pas de montage image) car l'ordinateur de montage son, couplé avec la table 16 mm, nécessite un savoir-faire que personne, dans le public, n'avait ou ne pouvait acquérir dans l'après-midi. Il s'agissait donc de faire les manipulations pour eux sans intervenir plus loin que mettre en évidence des possibilités (déplacer des sons sur des images pour changer le sens). Tout était basé sur le ressenti de l'instant et jamais sur le projet. Donc la notion même "d'intervenant" est fautive. Moins nous étions "intervenants", plus c'était réussi. C'est la capacité à se retirer qui faisait (qui fait encore) la réussite des artistes qui s'occupent des Ateliers Cinématographiques Film flamme. Une femme comorienne ayant réalisé un des films, est revenue plus tard, avec des cassettes vhs tournées aux Comores en disant: «Voilà, c'est la suite.» Gaëlle Vu a réalisé avec elle *La Maison de Mariata*, qui est distribué en salles actuellement (en 35 mm). Premier film du cinéma comorien à sortir en salle. Et son auteur est une femme qui n'a pas de langue écrite!

{ PROPOS RECUEILLIS PAR BRIEUC MÉVEL }

#### Manéci

Bijan Anquetil, Mehdi Benallal, Grégory Bien, Mathias Bouffier, Christophe Clavert, Paul Costes, Thierry Dente, Frédérique Devillez, Luisa Herrera, Elise Heymes, Sylvain Maestraggi, Boris Mélinand, Briec Mével, Victorine Seitz, Florine Synoradzki

Contact: maneci@no-log.org

# MANÉCI

LE JOURNAL  
DES ÉCRANS  
DOCUMENTAIRES  
DU QUINZE  
NOVEMBRE  
DEUX MILLE SIX

#### DOC CONCERT

##### ALSATEH (LE TOIT)

Kamal Aljafari  
2006, 63 minutes, Palestine

*Vous savez bien que nous ne quittons jamais notre maison. Nous la traînons avec nous, avec le toit, les murs et le reste.* Annon Shammass

«Un documentaire est comme un chantier archéologique humain en cours. Un chantier où il faut creuser, faire apparaître le plan d'ensemble caché par le présent». Cette définition d'Amos Gitai, qui lui aussi filma l'histoire d'une maison dans sa magnifique trilogie «House», pourrait tout à fait convenir au cinéma tel que le pratique ici Kamal Aljafari. Un cinéma d'archéologue qui laisse entendre les histoires enfouies sous les vieilles pierres. À la différence que Kamal Aljafari a choisi un chemin plus étroit, plus ténu, celui d'une approche radicalement intime, pour parler de la lente disparition subie par la Palestine et les Palestiniens.

Après quelques années passées à Cologne, le réalisateur palestinien revient dans son pays, Israël (aujourd'hui), où il essaye de retisser les fils d'une biographie personnelle et familiale décousue: des parents chassés de leur maison en 1948, un séjour en prison alors qu'il était adolescent, des proches perdus de vue... Très vite il apparaît que la quête du réalisateur s'affranchira de toute justification et empruntera les chemins d'une lente méditation personnelle dans les ruines du présent. Loin de toute stratégie démonstrative, le film de Kamal Aljafari, s'installe dans une grande économie de paroles, comme si en parlant l'on risquait d'enfouir un peu plus une histoire devenue presque inaudible. Se taire, pour mieux regarder, s'attacher à lier des éléments *a priori* sans lien, à la limite de l'anecdote. Là un repas de famille silencieux, ici une "balade" le long du mur de "séparation", ou encore un examen de conduite...

Au fur et à mesure d'un film porté par une grande beauté formelle, tous ces éléments se mettent à rentrer en résonance: les fragments de récits de familles avec les vieilles photos, les murs que l'on abat avec ceux que l'on construit, la vieille pierre de Jaffa avec l'acier des buildings de Tel-Aviv... Le seul point de gravité autour duquel gravite le film s'avère être la maison familiale à Ramle, dont les précédents occupants, chassés en 1948, ont laissé le premier étage inachevé, un toit en chantier. Depuis, les parents, eux aussi chassés de leur propre maison, vivent en-dessous de ce vestige d'une vie brisée. Kamal Aljafari fait de ce "toit" à la fois quelque chose de très symbolique et de très concret. Un personnage à part entière que le cinéaste filme avec une sensualité presque amoureuse. Comme si tous deux partageaient un ineffable secret. Il y a parfois dans ce jeu dangereux avec le silence, le vide, des moments fragiles où le cinéaste se laisse piéger par sa propre indécision, comme s'il attendait de saisir quelque chose qui n'arrive pas.

On a beau prendre et reprendre ce film, quelque chose ne cesse d'échapper au spectateur. Quelque chose d'inachevé demeure à l'image de ce chantier qui "occupe" le toit de

la maison. Un chantier toujours en cours. *Alsateh* est un film sans conclusion qui refuse la logique journalistique, le *pathos* de l'indignation, un film sans slogan, sans "bonnes" victimes palestiniennes et "méchants" soldats israéliens, un film sans action... bref un film qui résiste aux scénarios écrits d'avance. zdf, initialement co-productrice du film ne s'y est pas trompée puisque la chaîne a refusé de diffuser le film. {BIJAN ANQUETIL}

## SELECTION PREMIER GESTE

### CHRONIQUES

Entretien avec Clément Cogitore  
2006, 30 minutes, France

★ Comment est né le projet de film ?

Je suis depuis plusieurs années très préoccupé par la représentation du passé et plus particulièrement par l'idée de mémoire collective. Les images d'archives ont toujours fasciné mon regard de spectateur, j'y sens une présence particulière. Je suis également très sensible à la notion de déracinement, d'exil. Une partie de ma famille a été sujette au début de la seconde guerre mondiale à l'exode sur les routes. Ce n'est pas *a priori* ce qui m'a amené vers ce film, au sens où je n'ai pas voulu raconter une histoire familiale mais ça participe du projet. Je crois principalement que l'on transporte avec soi un certain nombre d'histoires, de sensations et, poussé par une drôle de nécessité, on finit par leur donner une forme. Christian Boltanski, un plasticien ayant également beaucoup travaillé sur la représentation de la mémoire, dit qu'un artiste est quelqu'un qui comme chacun a fait un long voyage avant d'arriver sur cette terre et dont le travail consiste toujours à raconter sous différentes formes et de manière obsessionnelle, cette même et unique histoire. Je me sens assez proche de cette vision-là.

★ Il est troublant, presque gênant dans le film qu'on ne puisse pas toujours distinguer les images d'archives de fictions. Pourquoi ce parti pris ?

Tout d'abord il convient de préciser que j'ai utilisé des archives d'origines précises: elles sont toutes issues du fonds Gaumont-Pathé. Ce sont ainsi les images officielles de l'Histoire, celles du pouvoir et donc des vainqueurs. À aucun moment je n'ai utilisé d'images dites "résistantes" de type amateur ou clandestines. En visionnant ces actualités, j'ai été frappé par la manière dont tous ces visages, ces gestes et actions étaient soumis à un discours de propagande, et dont au final les figures filmées n'étaient présentes que dans le seul et unique but de servir un propos journalistique simpliste. J'ai cherché dans ce film par le travail du montage et du son, ainsi qu'au travers de la fiction à retrouver, dans ces visages et cadres, des temps nouveaux à l'intérieur desquels pouvait se manifester une autre histoire, une autre présence que celle à laquelle ils étaient *a priori* destinés. J'ai ainsi tenté d'écrire "une histoire" des vaincus en détournant les images de "l'Histoire" des vainqueurs.

Ensuite, dans ce film, mon travail n'est ni celui d'un historien, ni d'un documentariste au sens classique du terme et il se donne à voir comme tel. Il s'agit d'un poème autour de la mémoire et plus particulièrement de la mémoire collective, qui est à mon sens une formidable machine à monter et donc à fictionnaliser, dans la mesure où elle intègre inévitablement par le montage un potentiel de fiction. Elle filtre, organise, transmet et donne à représenter des faits qui par le vecteur émotif humain s'éloignent forcément d'une vérité historique. Dans sa transformation en souvenir, le fait historique se charge de fiction. Le montage que cette mémoire produit s'organise alors de manière non linéaire, avec de faux raccords, des ellipses et éléments rapportés, d'où la structure narrative expérimentale de *Chroniques*. Au final, c'est avec cette mémoire que nous cohabitons au jour le jour autant qu'avec les livres d'histoire. Il m'a donc paru nécessaire de représenter cette mémoire, faite de ressentis et de sensations autant que de lieux et d'événements.

★ De la même manière on ne peut identifier les lieux ni les peuples représentés. Pourquoi n'avoir pas voulu fixer une histoire particulière ?

Les images utilisées proviennent de l'Europe entière, des années 1910 à 1960 environ. Il me paraît intéressant de les monter au sein d'une même narration en brouillant les repères ou les pistes documentaires dans la mesure où ces images sont extrêmement proches dans ce qu'elles donnent à voir, comme la répétition ou la déclinaison, d'un seul et même événement, dans différents lieux et différentes époques. Ce regard provient de mon sentiment de spectateur face à ces actualités du xx<sup>e</sup> siècle visionnées chez Gaumont où j'avais en permanence la sensation d'assister au même événement, qu'il s'agisse de la France en 1940 ou de la Hongrie en 1956. Finalement l'histoire politique du xx<sup>e</sup> siècle en Occident, c'est quoi? Des idéologies qui s'affrontent, des territoires en ruine et le peuple sur la route...

★ Le personnage ou "la figure" pose une question au début du film: «Peut-être n'ai-je pas les yeux que j'aurais dû porter?» Y a-t-il une sorte d'indécence dans le regard que nous portons sur une histoire qui n'est pas la nôtre et que nous ne connaissons pas ?

Non, en fait par ces quelques mots je fais plutôt référence à quelque chose d'autre, qui a à voir avec un constat de l'impossibilité de la vision au sens mystique du terme. Au sens où ce personnage/figure semble au début du film dans l'incapacité de saisir ces visages, ces présences du passé, qui vont pourtant l'accompagner et habiter les lieux qu'elle va traverser.

★ *Chroniques* ne semble appartenir ni tout à fait à la fiction ni tout à fait au documentaire. Est-ce dans cet entre-deux qu'un nouveau regard peut-être porté sur l'histoire ?

En fait pour moi raisonner en termes de fiction et de documentaire au sens où il s'agirait de délimiter des territoires précis avec leurs codes et leurs langages est quelque chose de stérile. Ce qui m'intéresse au contraire c'est de naviguer dans une frontière, un entre-deux qui résiste à ce genre de classification.

De toute façon aucun documentaire n'échappe à la fiction et aucune fiction n'échappe au documentaire dans la mesure où le réel finit toujours par s'infiltrer dans une mise en scène et tout dispositif documentaire crée inévitablement par le cadre et le montage, de la fiction. Je pense que nous sommes simplement face à des films qui intègrent le réel d'une certaine manière et la vraie question est comment chacun de ces films va cohabiter avec lui. Et c'est effectivement lorsque les choses résistent à toutes formes de schémas qu'elles peuvent porter quelque chose de neuf, que ce soit sur l'histoire ou sur autre chose. Ainsi il me semble que l'intrusion récente de l'art contemporain dans le cinéma, dans la mesure où il produit des objets inclassables, peut être un apport décisif pour l'avenir du cinéma.

★ L'univers du film est très pictural, poétique, quelle a été ta démarche artistique ?

Je viens des arts plastiques et je travaille autant le médium cinéma que la vidéo, l'installation ou la photographie. Le travail sur l'image est quelque chose d'important dans mon travail et particulièrement dans *Chroniques*. Avec mon chef opérateur Sylvain Verdet nous avons décidé de mélanger différents formats 16mm, vidéo, super8 et de mêler des chaînes de post-productions artisanales et expérimentales à une technologie numérique. Le film traite d'une forme d'errance dans les images, d'une perte de repères laissant peu à peu place à des sensations, des présences. La texture de l'image devient alors fondamentale et participe activement au sens de ce qui est donné à voir.

{VICTORINE SEITZ}

... OBSERVATOIRE DES FILMS D'ATELIER /// La diffusion de ces films aura lieu vendredi 17 à 14h. //

### PORTRAITS AU TRAVAIL SUR FOND BLANC

Entretien avec Béatrice Dubell

★ Quelle est l'origine de l'atelier ?

Au départ, Jean-Philippe Salério, metteur en scène de théâtre de la Nième compagnie, commence une résidence de trois ans à Vaulx-en-Velin. Il va présenter *Débrayages* de Rémi Devos, plusieurs petites pièces sur le monde du travail. Il me demande de conduire un atelier, sur ce même thème, en intégrant un groupe d'amateurs à cette démarche. Hormis cette double demande, je suis libre de ma démarche. Les six premiers mois, j'ai rencontré des gens par l'intermédiaire de syndicat, foyer de travailleurs, comité des chômeurs et précaires, entreprises d'insertion, groupe d'écriture, en leur présentant le projet d'atelier... Ensuite, j'ai établi un rendez-vous hebdomadaire en soirée et fait circuler l'info dans la ville. Pas mal de gens sont venus, échanger, parler du travail, puis le groupe s'est stabilisé à six personnes qui ont mené le projet jusqu'au bout. Nous avons beaucoup parlé de nos propres expériences du travail. Le petit groupe qui est resté jusqu'à la fin est assez éclectique sur le plan de l'activité professionnelle: intérimaire, étudiant-travailleur, artisan électricien, prof en lycée professionnel, travailleuse familiale, intermittente du cinéma. Nous avons beaucoup échangé sur des questions politiques, sur les écueils à éviter en abordant un tel sujet. La démarche est extrêmement précautionneuse, elle a toujours été en débat, même aujourd'hui, le film terminé.

★ Comment s'est organisée la répartition du travail ?

À partir de ces discussions, nous avons défini une manière de procéder qui respecterait une éthique commune et établi un dispositif de tournage. Portrait d'une minute muet, son non synchrone: enregistrement de la parole *off* avec un *mo*; après le portrait, enregistrement stéréo des ambiances, très gros plans (mains), plans d'ensemble (lieu, machine). À ce stade, on ne savait pas si le résultat serait une installation, plusieurs courts ou un seul film. Nous avons testé ce dispositif dans un premier lieu de travail: le restaurant d'insertion. Là, le contexte était détendu, et cela a permis de prendre le matériel en mains. Nous avons monté ce premier essai pour voir comment ça fonctionnait. Ensuite, certains tournages ont eu lieu sans moi. Le dispositif très simple permettait cela. Le dernier lieu, l'épicerie caraïbe, est un choix de deux personnes, repéré et entièrement tourné par eux. Pour le montage, j'ai travaillé seule, pendant l'été, aidée à un moment par un des stagiaires qui a monté le son (les paroles). Le groupe s'est retrouvé à la rentrée, pour discuter des choix finaux.

### LA TÊTE DE L'EMPLOI

Entretien avec Camille Plagnet

★ Comment s'est organisé le travail au sein de l'atelier ?

L'atelier a duré cinq mois, à raison d'une séance d'une journée par semaine pendant trois mois et demi, puis un mois de montage au cours duquel nous avons organisé quelques séances de visionnage collectif. Il s'est déroulé en trois temps qui se sont parfois mélangés. Nous avons d'abord regardé de nombreux films ensemble, et à partir de ces films, nous avons beaucoup discuté. Notre rôle a été de saisir au vol des discussions des départs possibles de films. Le flot des paroles s'écoulait d'une manière incroyablement dense, et parfois, nous l'arrêtons en disant: «Tiens là, il y a quelque chose qui peut-être peut faire un film.» Et nous donnions alors des pistes pour avancer: écrire un texte, filmer telle chose... Et la séance d'après, on regardait ensemble, et on avançait comme ça au fur et à mesure. En fait, le temps a été long avant que tous soient prêts à envisager le fait de faire un film. Alors on parlait, on parlait des films, de leur forme, de la vie. Toujours, nous essayions de ramener les discussions sur des questions de cinéma, sa morale, les possibilités d'expression qu'il permet, et surtout sa fabrication. De manière assez volontariste en fait, nous luttions pour transformer un groupe de parole en équipe de cinéma. Le deuxième temps a été celui des exercices, de la prise en main de la caméra. Là encore, tous n'ont pas réagi pareil. Certains à l'aise avec les mots n'arrivaient pas à passer le cap du tournage, d'autres au contraire se ruaient sur les caméras et tournaient sans cesse. Ainsi à la fin, certains ont filmé 8h, d'autres pas du tout. Certaines séquences du film final ont ainsi été tournées au cours de la première expérience de tournage de leur auteur (*JC Decaux, Les Oiseaux*). Dès le début, il était clair que chaque image tournée pourrait s'inclure dans le film final. La troisième étape a été celle du tournage, pour ceux qui n'avaient pas tourné seuls, et de finition pour ceux qui avaient déjà leurs images. Au bout de trois mois de discussions et de tentatives, chacun avait plus ou moins réussi à élaborer un plan de séquence propre. Enfin, le temps du montage est arrivé, que nous avons pris en main seuls d'abord, pour décanter, et dont nous leur avons présenté des étapes pour approbations et critiques. Donc, pour conclure sur le partage des rôles, je dirais que nous, intervenants, avons été des accoucheurs, des metteurs en forme, en scène, en oeuvre, et enfin des finisseurs. Nous avons tenté de modeler des obsessions, des passions, de faire tenir ensemble des histoires. Avec plus ou moins de réussite, plus ou moins de participation et d'engagement de chacun. En tous cas, l'expérience de groupe a été belle et importante pour chacun je crois, au delà du film.

### LA CICATRICE, LA VIE DANS LA CELLULE ET HELLO MISTER PIGEON

Entretien avec Jeanne Delafosse

★ Comment s'est déroulé l'atelier ?

L'atelier a duré cinq semaines à raison de deux séances de trois heures par semaine.