



## Le Mois du film documentaire

# Nicolas Philibert

## Le regard d'un cinéaste

Rétrospective et carte blanche  
Du 7 au 29 novembre 2009  
Cinémas 1 et 2 • Centre Pompidou

Manifestation organisée par  
la Bibliothèque publique d'information  
Pôle Action culturelle et Communication  
Service audiovisuel

### Conception et organisation

Catherine Blangonnet  
Dominique Richard  
Sophie Francfort  
Sylvie Colley  
Antoine Leclercq (stagiaire)  
Caroline Moity (stagiaire)

### Projections

Pierre Dupuis  
Bernard Fleury  
Et le personnel de la régie des salles

### Service communication

Cécile Desauziers  
Tél. : 01 44 78 40 24  
cecile.desauziers@bpi.fr

### Centre Pompidou

Cinémas 1 et 2  
Plein tarif : 6 euros  
Tarif réduit : 4 euros  
Gratuit avec le laissez-passer  
du Centre Pompidou

Photo de couverture: La Moindre des choses © N. Philibert. Impression : Imprimerie Jourdan

Nicolas Philibert : le regard d'un cinéaste

 Bibliothèque  
Centre  
Pompidou  
publique d'information

**Nicolas Philibert**

**Le regard d'un cinéaste**

**Rétrospective et carte blanche**

Bibliothèque publique d'information

Paris, 7 au 29 novembre 2009



Nicolas Philibert sur le tournage de *Retour en Normandie* © Les Films d'Ici

Je n'ai jamais décidé de devenir *documentariste*, c'est-à-dire de camper une fois pour toutes à l'intérieur d'un espace donné. D'ailleurs je déteste ce mot : *documentariste*. Il contribue à dresser une frontière autour d'un genre qui n'a jamais cessé d'évoluer et dont chacun connaît au contraire la porosité, la variabilité des tracés, les liens presque consanguins qu'il entretient avec celui qu'on lui oppose toujours, celui de la fiction. Tant il est vrai que les images sont moins fidèles au « réel » qu'aux intentions de ceux qui les produisent.

Mais il se trouve que mon premier film était un documentaire (*La Voix de son maître*, 1978), que le faire m'a donné envie d'en tourner un autre, puis un autre, et ainsi de suite jusqu'à aujourd'hui. C'est aussi à cette époque que j'ai découvert Wiseman, Perrault, Van der Keuken, Dindo, Kramer et quelques autres, et avec eux une diversité d'approches, de pratiques et de styles qui n'ont fait qu'aiguiser ma curiosité, le désir de me risquer à mon tour sur un continent dont j'étais encore loin d'imaginer l'étendue. Je suis donc devenu à mon tour un *documentariste*, et si je n'aime pas le mot, son côté étriqué, presque dissuasif, rien, ni l'énergie qu'il faut déployer pour mettre un projet en route, convaincre, surmonter ses démons, ni celle qu'il faut puiser au plus profond de soi pour se relancer après une série de refus, l'injustice d'un échec ou la démesure d'un succès, ni les menaces qui pèsent continuellement sur l'existence et la circulation des œuvres les plus personnelles, les dérobades des diffuseurs, l'engorgement croissant des sorties en salles, ni les rebondissements judiciaires d'*Être et avoir* n'ont eu raison de mon appétit.

Je ne suis pas seul. Bien d'autres cinéastes partagent cet élan. Ce que nous faisons est complexe, fragile, vulnérable, mais nous sommes tenaces et endurants.

Pour chaque film, j'ai besoin de définir un cadre, le point de départ à partir duquel je pourrai commencer à construire. Ce cadre, c'est tout ce qu'on met en œuvre avec ceux qu'on veut filmer pour faire naître du désir. Naturellement, ce n'est jamais pareil d'un film à l'autre. Le psychiatre Jean Oury a une belle expression, que je cite souvent : « *programmer le hasard* ». Pour moi, faire un film, c'est un peu ça. Quand le tournage commence, je ne connais ni le point d'arrivée ni l'itinéraire que je vais prendre : beaucoup de choses reposent sur ce qui va surgir en cours de route, dans le travail, dans la rencontre. Chez moi, la démarche se confond avec les films eux-mêmes, c'est pourquoi il m'importe tant de pouvoir continuer à chercher le plus tard possible, jusqu'au bout.

Les films disent toujours autre chose – et d'autres choses – que ce que l'on a voulu dire, leur faire dire, ou cru avoir dit, et c'est peut-être aussi bien comme ça. Quand j'ai commencé à tourner *La Moindre des choses*, à la clinique psychiatrique de La Borde, j'étais bien en peine d'en définir le sujet. D'ailleurs, je ne le sais toujours pas vraiment. Ce n'est pas tant un film *sur* La Borde que *grâce à* La Borde et à tous ceux, pensionnaires, soignants, qui ont accepté de se prêter au jeu. J'ai longtemps hésité à le faire... Quand on a une caméra dans les mains, on exerce un pouvoir sur l'autre. Toute la question est de savoir comment ne pas en abuser. Si j'ai fini par me décider, c'est pour me confronter à ma peur, à mes scrupules, à tout ce qui me retenait. Ce qui compte c'est donc moins le *sujet* en tant que tel que les questions que le film va faire surgir en moi. Questions politiques, esthétiques... questions de cinéma.

Je ne prépare pas, ou disons, le moins possible. Bien trop peur de mettre le film sur des rails avant même de l'avoir commencé... et de passer à côté de l'essentiel ! Du reste, si j'en sais trop, je n'ai plus envie de faire le film. Je préfère rester au ras des choses, partir d'un non-savoir. Faire un film depuis un point de vue savant est une démarche qui m'est complètement étrangère. L'exemple de *La Ville Louvre* est assez éclairant : il n'y a pas un mot d'explication. Mais il a fallu tenir bon : les coproducteurs voulaient que j'écrive un commentaire. Pour *Le Pays des sourds*, j'avais

choisi de plonger d'un seul coup dans l'étrangeté de la langue des signes, sans interprète ni aide extérieure. Au début, j'étais perdu... Je n'avais pas de repères. J'avais tenu à ne pas rencontrer les spécialistes, les médecins, les éducateurs, les psychologues. Si je l'avais fait, les sourds auraient eu l'impression d'être approchés comme des « cas », des objets d'étude.

Les films doivent garder leurs secrets, maintenir les questions ouvertes. C'est quand il y a des zones d'ombre, des ellipses, un jeu entre ce qui est montré et ce qui ne l'est pas, entre ce qu'on dit et ce qu'on laisse supposer, une part d'invisible, des personnages qui résistent, des partis-pris formels exigeants que le spectateur, déplacé, bousculé de son ordre, peut commencer à réfléchir, que son imaginaire peut se mettre en route. Quand tout est lisse, familier, transparent, apprivoisé, rassurant, sans aspérité ni accroc, il n'y a pas d'histoire, c'est l'immobilité. Impression que l'inattendu favorise la pensée.

La liberté artistique ne tombe pas du ciel. J'ai toujours pensé qu'il fallait lutter, lutter sans cesse pour la conquérir, la reconquérir toujours.

**Nicolas Philibert**

Juillet 2009

# La solitude en partage

par Jacques Mandelbaum

Le documentaire, dit-on, a le vent en poupe: visibilité grandissante, influence plus que jamais féconde sur la fiction, coups d'éclat retentissants. La reconnaissance due aux documentaristes au titre d'auteurs, c'est-à-dire dépositaires d'une vision qui fait œuvre, ne s'en distribue pas moins avec parcimonie. Dans le sillage des grands anciens dont la mort commence à clairsemer les rangs (Joris Ivens, Johan van der Keuken, Jean Rouch), rares sont les nouvelles figures qui parviennent à conquérir ce statut. Michael Moore aux Etats-Unis, Wang Bing en Chine, aux antipodes géographiques et esthétiques l'un de l'autre, sont de ceux-là. En France, à côté d'une pléiade de talents (Jean-Louis Comolli, Claire Simon, Henri-François Imbert...), deux noms paraissent s'imposer dans la durée au plus grand nombre: Raymond Depardon et Nicolas Philibert.

Leur parcours a beaucoup en commun: filiation avec le cinéma direct, effacement du commentaire, radiographie des institutions, intérêt pour la marginalité. On peut ajouter qu'ils inaugurent chacun leur carrière avec un film qui témoigne de manière si aiguë du basculement social et politique d'une époque qu'on les escamote durablement (50,81 % en 1974 pour le premier, *La Voix de son maître* en 1978 pour le second). Et encore que la distribution régulière de leur œuvre en salle contribuera notablement au rayonnement du genre. Leur divergence est toutefois plus instructive. L'œuvre de Depardon, du moins pour ce qui concerne sa part documentaire, procède assez clairement de l'influence conjuguée de Richard Leacock et Frederick Wiseman, et se veut en prise frontale avec les quatre coudées de la réalité, dont elle tire en dernière instance sa seule légitimation. Depardon, photographe de formation et chasseur à l'œil vif, ne perd en d'autres termes jamais de vue son sujet. Celle de Philibert, qui regarde plutôt du côté de Pierre Perrault, s'intéresse davantage à ce qui transforme la réalité, lui résiste, la brouille. Le sujet ne cesse de s'y échapper par mille chemins de traverse, avant d'être recueilli, comme par inadvertance, au terme d'une battue menée la fleur au fusil. Tous ses films portent ainsi une part discrète, mais à fort coefficient opératoire, d'imaginaire, de fiction, d'humour, voire de fantastique.

L'homme est né à Nancy en 1951, passe une partie de sa jeunesse à Grenoble, se cherche du côté de la philosophie, avant de s'égarer définitivement au cinéma en compagnie de René Allio, réalisateur libertaire et humaniste, dont il devient le stagiaire à l'arraché puis l'assistant. Dans la queue de comète révolutionnaire des années soixante-dix, il lance sa carrière comme un pavé socratique dans la mare patronale (*La Voix de son maître*, coréalisé avec Gérard Mordillat), disparaît aussitôt après pour se livrer à diverses activités (publication de livres, apprentissage du langage des sourds, projet de fiction inabouti...), revient à la mi-temps des années quatre-vingt avec une série sportive de longue haleine pour la télévision (notamment aux côtés de l'alpiniste Christophe Profit), avant d'entamer au début des années quatre-vingt-dix l'escalade de ses propres sommets dans *La Ville Louvre*, film à partir duquel s'élabore l'essentiel de son œuvre. L'un dans l'autre, cela ne fait jamais que sept longs métrages en trente ans de carrière, menée pour sa plus grande partie dans le cadre de la même société de production, Les Films d'Ici, et en son sein avec le même producteur depuis 1990, Serge Lalou.

L'un des éléments constitutifs de cette œuvre, par un trait qui l'apparente déjà à une dramaturgie, consiste à s'attacher à une réalité sujette à une mutation, une rupture, un changement de structure ou d'identité. Le passage du capitalisme familial au capitalisme financier à travers les visages et la rhétorique du nouveau patronat (*La Voix de son maître*), la spectacularisation de l'alpinisme par un jeune athlète qui en bouleverse les règles (*Trilogie pour un homme seul*, 1987), la transformation du Musée du Louvre, en pleins travaux de rénovation, saisie de l'intérieur (*La Ville Louvre*, 1990), les préparatifs de réouverture au public de la grande galerie zoologique du Muséum d'histoire naturelle (*Un animal, des animaux*, 1994), la préparation d'une pièce de théâtre par les patients d'une institution psychiatrique (*La Moindre des choses*, 1996), le défi lancé aux élèves du Théâtre national de Strasbourg de monter leur propre spectacle (*Qui sait?* 1998).



Mais Philibert s'intéresse plus encore, et ce sous l'angle à la fois trivial et précieux de sa mise en œuvre, à ce que ce processus implique pour les hommes qu'à son résultat proprement dit. C'est évident dans *Qui sait?* où l'on comprend très vite que la proposition de mise en scène d'un spectacle, qui n'aura jamais lieu, relève d'une maïeutique destinée à soulever d'autres lièvres (le rapport entre imaginaire et réel, l'idéal collectif, la citoyenneté...) dont l'agrégation constituera le film. La méthode est généralisable partout ailleurs, de manière plus ou moins implicite. Au Louvre, l'intéressent moins les œuvres que les soins qu'une armée de petites mains leur prodigue, moins le prestige de l'art que la manière, tantôt tragique tantôt burlesque, dont il nous hante (Belphégor) et nous requiert (Sisyphe) à travers les impératifs de sa conservation. Au Muséum d'histoire naturelle, il ne se penche sur les techniques de la taxidermie que pour mieux mettre en scène une fantasmagorie à la Franju, où l'homme est incessamment inquiété par l'animal qu'il subjuge. A Laborde, ce n'est pas tant la tenue finale de la pièce jouée par les fous qui le retient que ce que sa préparation suggère, jusqu'au vertige, de réversibilité entre raison et folie.

Quant aux films dont le sujet échappe à cette réalité en chantier, c'est en vertu même de la permanence, voire de l'anachronisme présumé qu'ils mettent en scène, qu'ils questionnent en retour les mutations de la société. C'est ainsi que le langage des sourds, historiquement en butte à l'hostilité, la moquerie et l'indifférence, est rendu à sa prodigieuse expressivité poétique, qui semble renvoyer les entendants à leur propre infirmité (*Le Pays des sourds*, 1992); que le maître et les élèves d'une classe unique du Puy de Dôme offrent un magnifique contre-exemple humaniste et pédagogique à la dégradation des idéaux de l'école républicaine (*Être et avoir*, 2002); que de petits paysans normands, jadis acteurs d'un film évoquant un cas de folie meurtrière survenu dans leur région au dix-neuvième siècle (*Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* de René Allio, 1975), reconduisent sous la caméra de Philibert une sorte d'archéologie séculaire de l'aliénation et de la révolte.

Deux traits saillants reviennent par ailleurs dans tous ces films. Le premier est d'ordre philosophique et méthodologique: donner la part belle à l'imprévu, suivre les pistes proposées par le hasard, saisir la chance de perdre le fil (mais de gagner le film) en s'ouvrant à la distraction de la

rencontre avec autrui, autrement dit à l'apport substantiellement créatif de sa participation. Ceci, qui pourrait être la définition idéale du documentaire, caractérise aussi bien l'aventure du cinéma moderne. Il s'ensuit, dans le cinéma de Philibert, l'insistance d'une interrogation sur l'acte-même de la représentation. Il y a dans tous ses films sinon la mise en abyme d'un spectacle, à tout le moins une référence forte à l'art de la mise en scène. Patrons encouragés à choisir librement leur mode d'apparition à l'écran (*La Voix de son maître*), alpiniste employé comme doublure d'un acteur (*La Face nord du camembert*, 1985) ou réalisant un exploit sous l'œil omniprésent des médias (*Trilogie pour un homme seul*, 1987), analogie entre langage des sourds et grammaire cinématographique (*Le Pays des sourds*), fous et paysans pris dans le miroitement d'une fiction qui les altère et les révèle tout à la fois (*La Moindre des choses*, *Retour en Normandie*), on pourrait multiplier les exemples.

Le point important qui en résulte est la porosité qui s'établit entre réalité et imaginaire, l'attention portée au processus qui permet de passer insensiblement d'un état à l'autre. Deux conséquences fortes. D'abord, l'art de nous rendre proche le lointain par la naturalisation cinématographique d'espèces, de groupes ou de communautés marginalisés (animaux, sourds, fous, artistes, paysans...). Ensuite, l'utilisation constante de cet art comme une sorte de recherche appliquée sur lui-même et sur le monde. Pour envisager la question au plus large, on pourrait dire que le cinéma de Nicolas Philibert ne met en scène qu'une seule chose : la transformation du chaos en organisation, du désordre en ordre, de la nuit à la lumière. Condition artistique et condition sociale y sont aux prises avec les mêmes impératifs, les mêmes apories, les mêmes espoirs, le même destin, la même question : comment vivre ensemble ? Plus précisément encore, comment fabriquer du collectif avec de l'individuel, de la viabilité communautaire avec de l'irréductibilité pulsionnelle ? C'est à ce défi, pour ne pas dire à cette utopie, que se confronte le cinéaste comme le citoyen, le spectateur comme le politique.

*In fine*, c'est aussi face à lui-même, face à sa propre histoire et à ses propres valeurs, que Nicolas Philibert mène ce débat de film en film. Formé, humainement et cinématographiquement, à une époque où certains idéaux de justice sociale et d'engagement collectif avaient encore droit de séjour, accomplissant son œuvre durant une période qui les frappera de

caducité, le réalisateur n'a de cesse d'en éprouver les fondements. Quelque chose qui serait presque de l'ordre du déterminisme inconscient traverse ainsi son œuvre : c'est le rapport à la gratuité de l'échange, à la beauté du geste, au partage soustrait à la logique marchande. Deux exemples, pris en ses extrémités. *La Voix de son maître*, comme il le faisait justement remarquer, est un film où jamais le mot « profit » n'est prononcé par ces nouveaux patrons dont la raison d'être est pourtant d'en produire à n'importe quel prix. Sept ans plus tard, *La Face nord du camembert* inaugure le retour du cinéaste sur la scène cinématographique, dans un registre qu'on pourrait supposer très éloigné : l'escalade. Mais il se trouve que le héros de ce film se nomme Christophe Profit, et que Nicolas Philibert commence à ses côtés une série de films dont un des principaux enjeux est la perte de l'aura romantique liée à l'alpinisme au profit de sa médiatisation et d'une logique de capitalisation de l'exploit.

Anecdote dira-t-on et psychanalyse à la petite semaine. Peut-être, mais ça serait faire peu de cas du procès retentissant, étourdissant, déclenché par le succès colossal et inattendu du film *Être et avoir*. Le maître d'école, Georges Lopez, en a pris l'initiative, attaquant le film pour contrefaçon, et réclamant de conséquents droits d'auteur. Ce détournement, au pied de la lettre, d'un credo artistique fondé sur le partage est à la fois un coup de Trafalgar dans l'histoire du documentaire et une atteinte à la probité du cinéaste dont on peut imaginer la cruauté. C'est aussi, plus essentiellement, un signe des temps, contre la fatalité desquels l'œuvre de Philibert n'a justement cessé de lutter. L'amère ironie de l'histoire est que ce film est celui qui se rapproche le plus dans l'œuvre du cinéaste d'une sorte d'utopie réalisée. Faut-il considérer comme un hasard le fait qu'on veuille lui en faire payer, réellement ou symboliquement, le succès ?

Disons les choses, puisque l'œuvre de Philibert, gage de bonne santé, a aussi ses détracteurs : *Être et avoir* a cristallisé comme principal grief porté contre son cinéma celui d'un certain irénisme. *Retour en Normandie*, réalisé quatre ans plus tard et splendide échec commercial, prouverait à lui seul combien ce soupçon est inconsidéré. A travers l'histoire d'un jeune paysan parricide, du procès qui lui fut intenté, du livre de Michel Foucault et du film de René Allio qui en furent tirés, à travers les retrouvailles avec les acteurs non professionnels de ce film dont il fut l'assistant réalisateur, Nicolas Philibert, dans l'ombre portée de *Être et avoir*,

en revient aux engagements et aux valeurs qui ont fondé sa vocation de cinéaste. Il dessine surtout à ciel ouvert une manière d'autoportrait qui nous le révèle comme jamais. On y pressent un gouffre intime, fait de folie menaçante et d'irréparable solitude, au-dessus duquel l'œuvre tisse une toile fragile et divagante, ravaude un réseau de solidarités désemparées. Cet appel aux vertus du lien collectif comme seule planche de salut résonne évidemment très fort dans le monde qui est le nôtre. Il suggère par ailleurs que chaque film de Nicolas Philibert, aussi apparemment aimable soit-il, revient de loin.

**Jacques Mandelbaum** est critique au journal *Le Monde*

# Rétrospective

## La Voix de son maître

1978



Ph. Marc Vellay

Co-réalisé avec Gérard Mordillat.

Image : François Catonné, Jean Monsigny, Jean-Paul Schwartz.

Son : Pierre Befve, Pierre Gamet.

Montage : Charlotte Boisgeol.

Production : Ina, Laura Productions avec la participation du SERDDAV-CNRS et du CNC.

16 mm, noir et blanc, 100 min.

Avec Michel Barba (Richier), Jean-Claude Boussac (Boussac), Guy Brana (Thomson-Brandt), François Dalle (L'Oréal), Bernard Darty (Darty), Jacques de Fouchier (Paribas), Alain Gomez (Saint-Gobain Emballages), Francine Gomez (Waterman), Daniel Lebard (Comptoir Lyon Alemand Louyot), Jacques Lemonnier (IBM-France), Raymond Lévy (Elf Aquitaine), Gilbert Trigano (Club Méditerranée).

Le premier long-métrage documentaire de Nicolas Philibert, coréalisé avec Gérard Mordillat, en compagnie duquel il fut l'assistant de René Allio. Le film donne la parole à douze grands patrons français à une époque charnière qui voit, sur le plan économique, la transformation du capitalisme familial en capitalisme financier, et sur le plan cinématographique, le reflux du cinéma militant né dans l'après-mai 68. Par son sujet et par ses choix de mise en scène, le film porte témoignage de ces deux mutations. La méthode est rigoureuse : pas de commentaire en voix-off, suppression des questions posées, plans-séquences fixes, liberté donnée aux personnages de choisir leur décor. Il en résulte un portrait en majesté du discours patronal qui comporte naturellement son revers, à savoir qu'il se trahit lui-même. On sait mieux aujourd'hui que la délégation d'une partie de la mise en scène à un personnage est le plus sûr moyen de le révéler, à travers l'image qu'il s'efforce de donner de lui. Tout ici témoigne donc d'une profonde dualité. Celle de la mutation du capitalisme, désormais éclairé, rationalisé et humain que veulent donner ces nouveaux technocrates. Et celle de la permanence d'une société inégalitaire fondée sur l'exploitation du plus grand nombre par une élite. L'ambivalence est d'autant plus cruelle qu'elle passe, sans doute, par les présupposés idéologiques d'un discours qui feint de ne pas en avoir, mais plus encore par la perception sensible, physique, que ces personnages reconduisent à leur corps défendant le style *sui generis* de toute caste dominante. Impression renforcée, si besoin était, par l'insertion régulière de faux plans de coupe d'usines et d'ouvriers au travail, le silence assourdissant et la stridence laborieuse des uns s'opposant avec d'autant plus de cruauté au discours policé et au



Ph. Georges Azenstarck

calfeutrage *high tech* des autres. Ce qui devait arriver arriva donc : après la sortie en salle, une version de trois heures pour la télévision, (prévue sur Antenne 2 le 2 novembre 1978) est déprogrammée, suite à l'intervention d'un des intervenants du film, François Dalle, PDG de l'Oréal, auprès du premier ministre de l'époque, Raymond Barre. L'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 ne changea rien, François Dalle étant un ami d'enfance de François Mitterrand. Finalement libéré du purgatoire télévisuel en 1991 pour être diffusé dans une version écourtée, ce film n'a aujourd'hui rien perdu du scandale qui l'a fait interdire. Il est de fait, avec *1974, une partie de campagne* de Raymond Depardon, le grand film annonciateur des mutations qui ont conduit au système qui nous gouverne. J.M.

► Jeudi 12 novembre, 20 h, cinéma 1

► Vendredi 27 novembre, 20 h, cinéma 1,  
(séance suivie d'un débat avec **Gérard Mordillat**, **Nicolas Philibert**  
et **Frédéric Lordon**, économiste, directeur de recherche au CNRS).

# Rétrospective

## La Face nord du camembert

1985

Image : Claude Michaud, Jérôme Peyrebrune.

Son : Olivier Schwob.

Montage : Marie-Catherine Miqueau.

Musique : André Giroud.

Production : Les Films d'Ici.

35 mm, couleur, 7 min.

Christophe Profit, jeune alpiniste prodige, est employé comme doublure de l'acteur Pascal Pistaccio pour les besoins du film *Billy-ze-Kick*, une comédie loufoque réalisée par Gérard Mordillat en 1985. Il s'agit pour le sportif d'escalader la façade d'un immeuble de soixante mètres de haut sans cordes et à mains nues. L'immeuble en question, flambant neuf, vient d'être érigé par l'architecte espagnol Manuel Núñez-Yanowsky à Noisy-le-Grand, dans le cadre d'un ensemble d'habitations dans le quartier du Pavé neuf. Pompeusement intitulé « Les arènes de Picasso », cet ensemble comprend deux immeubles monumentaux censés représenter les roues d'un chariot, mais promptement rebaptisés les camemberts. C'est l'un d'eux qu'escalade Christophe Profit le 1<sup>er</sup> juillet 1985. Nicolas Philibert filme certes l'exploit, mais est visiblement intéressé par autre chose. La préparation cosmétique de l'alpiniste, destinée à le rendre le plus ressemblant possible à l'acteur qu'il double, la présence des deux hommes, qui n'ont pas grand-chose à se dire, dans le même cadre, le moment où ces faux doubles se séparent, l'acteur restant à l'intérieur de l'immeuble, l'alpiniste commençant son ascension. C'est ce provisoire renversement des rôles, en vertu duquel la fiction rentre dans l'ombre et le réel conquiert la lumière, qui retient toute l'attention de Philibert, et qui est au demeurant le vrai sujet de son film. Une manière comme une autre de préciser sa vocation de documentariste toujours tapi au seuil de la fiction. Comme on est quand même dans les années quatre-vingt, la musique, synthétisée, est positivement atroce, et les rares coquetteries (le générique du film inscrit sur les lunettes de soleil des membres de l'équipe) dérisoires. Ce court-métrage est par ailleurs la première collaboration de Nicolas Philibert avec Les Films d'Ici, société de production cofondée en 1984 par Richard Copans, une maison qu'il ne quittera plus. J.M.

► Dimanche 8 novembre, 20 h, cinéma 1

► Dimanche 29 novembre, 20 h, cinéma 1

# Trilogie pour un homme seul

1987

Image : Laurent Chevallier, Denis Ducroz, Olivier Guéneau, Richard Copans.

Son : Olivier Schwob, Bernard Prud'homme, Freddy Loth.

Montage : Marie Quinton.

Musique originale : André Giroud.

Assistants à la réalisation : Suzel Galliard, Serge Lalou.

Direction de production : Françoise Buraux.

Production : Les Films d'Ici, Antenne 2, avec la participation de Millet.

16 mm, couleur, 53 min.



Ph. Nicolas Philibert

Où l'on retrouve, après *La Face nord du camembert*, l'alpiniste Christophe Profit, dans son élément naturel cette fois, la montagne. C'est, de nouveau, l'enregistrement d'un exploit sans précédent : les 12 et 13 mars 1987, Profit, 26 ans, enchaîne en quarante heures l'ascension hivernale des trois plus grandes faces nord des Alpes : Grandes Jorasses, Eiger, Cervin. Le jeune prodige qui bouscule les règles de l'alpinisme, en s'adonnant notamment à ces enchaînements ascensionnels, a mitonné pour l'occasion un parcours digne d'une épopée. Départ en France au pied des Jorasses à minuit, atteinte du sommet en milieu de matinée, envol en parapente vers Courmayeur, transport en voiture jusqu'à Chamonix, puis en hélicoptère jusqu'au pied de l'Eiger en Suisse alémanique dont il entre-





Ph. Vincent Mercié

prend l'ascension à 17h30, et dont il redescend le lendemain matin pour être téléporté en hélicoptère jusqu'au Cervin, dans le Valais italien, dont il entame l'ascension le vendredi 14h30. L'infrastructure cinématographique est à la mesure de cette démesure : trois équipes de tournage, deux hélicoptères, des voitures, des batteries de caméra au lithium. Pour la première fois une ascension est filmée en direct. Mais, de nouveau, l'exploit lui-même n'occupe, et pour cause, qu'une part congrue du film, fût-elle spectaculaire (vues d'hélicoptères, plongées, contre-plongées, plans latéraux, musique planante...).

La part prépondérante se situe sur un autre versant : celui de la médiatisation de l'événement et de sa transformation, précisément, en spectacle. Liaison radio permanente entre l'alpiniste et sa femme, omniprésence des journalistes, suivi de l'opération minute par minute, arrivée finale sous le feu des caméras et des micros. Ce que filme en vérité Philibert, en dépit des gages d'admiration qu'il prodigue à cette aventure des limites dédiée par Profit à un ami alpiniste disparu, c'est la fin d'un vieux mythe romantique, celui de l'isolement, du mystère, de l'aura procurés à l'homme par sa proximité avec les sommets inaccessibles. Profit n'est plus ce héros romantique qui s'élève par son retrait de la loi commune, c'est un héros contemporain qui ne conquiert son statut qu'en vertu de son assujettissement à la société du spectacle et à son médium alors dominant : la télévision, qui coproduit, via Antenne 2 et à travers le film de Philibert, le témoignage ambigu de cette suprématie. J.M.

► Jeudi 19 novembre, 20 h, cinéma 2

## Le Come-back de Baquet 1988



Ph. Nicolas Philibert

Image : Laurent Chevallier, Denis Ducroz.

Son : Olivier Schwob, Bernard Prud'homme.

Montage : Marie Quinton.

Mixage : Julien Cloquet.

Direction de production : Françoise Buraux.

Producteur délégué : Yves Jeanneau.

Production : Les Films d'Ici, Antenne 2, avec la participation de Sandoz-France.

16 mm, couleur, 24 min.

Avec des extraits du film *Etoiles et Tempêtes* de Gaston Rébuffat.

Maurice Baquet, acteur dans plus de cent films et violoncelliste émérite, ancien du groupe surréaliste Octobre aux côtés des frères Prévert, avait décidé ment plus d'une corde à son arc, puisqu'il fut aussi skieur de compétition et alpiniste dans sa jeunesse. En 1956, il accompagna Gaston Rébuffat, grande figure de l'alpinisme français, dans la première ascension de la face sud de l'Aiguille du Midi, dans le massif du Mont Blanc. Trente-deux ans plus tard, Maurice Baquet, soixante-dix-sept piges, rechausse les crampons et s'attaque de nouveau à la paroi, en compagnie cette fois de la jeune étoile de l'alpinisme français, Christophe Profit. Cet ultime film de Philibert dévolu à l'alpinisme prend néanmoins des allures d'aimable facétie, où le symbole vaut davantage que le geste en lui-même. Baquet y déploie sa fantaisie coutumière, entre une bande son essentiellement nourrie par la démonstration de son talent violoncellistique et un montage qui remet régulièrement en mémoire, par des images d'archives, son amical compagnonnage avec Gaston Rébuffat. Ici, le spectacle a donc définitivement et délibérément pris le pas sur l'exploit, au détour d'une démonstration de fidélité envers l'ami disparu, et au profit d'une transmission symbolique de témoin soulignant la solidarité entre les générations. La pérennisation d'un acte de création individuelle par la mise en œuvre d'une chaîne collective qui en préserve la mémoire est sans doute ce qui aura déterminé Philibert, par-delà les contraintes des formats et l'engouement de l'époque pour les aventures de l'extrême (l'éléphant finira par accoucher d'une souris avec la création par Antenne 2 de l'émission Fort Boyard en 1989), à consacrer cette série de films à l'alpinisme. Tout en restant fidèle à ce credo, après un ultime tour de piste sportif du côté de la petite reine (*Vas-y Lapébie*, 1988), il s'apprête néanmoins à changer de braquet avec une entrée fracassante, et somme toute logique, au musée. J.M.

► Jeudi 19 novembre, 20 h, cinéma 2

# Rétrospective

## La Ville Louvre

1990

Image : Richard Copans, Frédéric Labourasse, Eric Pittard, Eric Millot, Daniel Barrau.

Son : Jean Umansky.

Assistant à la réalisation : Valéry Gaillard.

Montage : Marie Quinton.

Musique originale : Philippe Hersant.

Producteurs délégués : Serge Lalou, Dominique Païni.

Production : Les Films d'Ici, La Sept, Antenne 2, le Musée du Louvre, avec la participation du CNC et du Ministère des Affaires étrangères.

35 mm, couleur, 85 min.

Rien de vraiment prémédité ici. A l'origine, une commande du Musée au réalisateur, censée durer une petite journée. Il s'agit de filmer le déplacement de certaines toiles spectaculaires de Charles Le Brun, dormant dans les réserves depuis des lustres, alors que l'institution commence la mue qui va bientôt la transformer en « Grand Louvre » avec pyramide à la clé. Sauf que Philibert se prend au jeu. Et revient le lendemain, sans autorisation, en équipe réduite. Puis le surlendemain et ainsi de suite deux semaines durant. Tout au plus dispose-t-il de deux précieux soutiens logistiques, en interne et en externe. Le premier est Dominique Païni, alors directeur du service audiovisuel du musée. Le second Serge Lalou, qui commence sa carrière de producteur aux Films d'Ici, en inaugurant une collaboration qui s'avèrera fructueuse avec le cinéaste. Le tournage sur pellicule, qui nécessite du financement, écourte néanmoins cette joyeuse plaisanterie. Un premier assemblage des *rushes* permet alors de convaincre des partenaires financiers (la Sept, Antenne 2, le CNC) et d'obtenir une autorisation officielle auprès du directeur du Louvre, relativement miraculeuse eu égard à la réputation encore modeste du cinéaste. Le tournage se prolonge donc de manière officielle durant cinq mois, avec cinq chefs opérateurs différents. Le résultat est renversant, à tous les sens du terme. Au premier chef, parce que le cinéaste se détourne de la vocation officielle de l'institution (l'exposition des œuvres, la présence du public) pour fureter dans ses coulisses, où il captive d'entrée de jeu le regard du spectateur : salles vides, labyrinthe des réserves souterraines, petit peuple affecté, des conservateurs aux pompiers de service en passant par les manutentionnaires, aux mille tâches qui contribuent à la conservation des œuvres et à la vie ordinaire des habitants de ce lieu. Tout cela, filmé sur le vif sans l'ombre d'un commentaire, accompagné d'une musique de Philippe Hersant qui confère à cette pérégrination une dimension subtilement belphégorienne, est d'une justesse, d'une drôlerie, d'une profondeur imparables. Le peintre en bâtiment qui jette au passage un œil intéressé sur les toiles avant de finir une plinthe, la



Ph. Michel Chassat / Musée du Louvre

conservatrice transformée en chaperon rouge qui traverse des kilomètres de boyaux en portant dans un panier une sculpture pas plus grosse qu'un œuf, le test acoustique au pistolet dans une salle vide qui évoque un attentat dadaïste ou godardien à l'histoire officielle de l'art : on pourrait accumuler à l'infini les exemples, plus savoureux les uns que les autres. Le fond du tableau est pourtant plus grave : c'est l'immense effort et la passion folle engagés par ces hommes et ces femmes pour préserver des attaques sournoises du temps cette part du patrimoine de l'humanité dont ils ont la charge. C'est le contraste entre la sophistication technologique des moyens déployés pour ce faire et le devenir-débris de ces trésors. Mais c'est aussi bien le regard rendu vivant, tantôt souffrant, tantôt compatissant, des œuvres elles-mêmes, déchues, sanglées, manipulées, véhiculées, auscultées, sur les hommes chargés de veiller sur elles. C'est au bout du compte cet infini effet de miroir en vertu duquel, à travers le travail sans fin nécessaire à l'existence de l'œuvre, les vivants rendent hommage aux morts et les morts sont garants des vivants. Accessoirement, c'est aussi la plus pertinente contribution du cinéma à l'histoire censément éternelle de l'art, puisqu'elle nous rappelle que la précarité loge au cœur de toute chose et que l'éternité ne se conjugue, à hauteur d'homme, qu'au présent. J.M.

► Dimanche 8 novembre, 20 h, cinéma 1

► Dimanche 29 novembre, 20 h, cinéma 1

# Rétrospective

## Le Pays des sourds

1992

Image : **Frédéric Labourasse.**

Son : **Henri Maïkoff.**

Assistant à la réalisation : **Valéry Gaillard.**

Montage : **Guy Lecorne.**

Mixage : **Julien Cloquet.**

Direction de production : **Françoise Buraux.**

Producteur délégué : **Serge Lalou.**

Production : **Les Films d'Ici, La Sept-Cinéma, Centre Européen Cinématographique Rhône-Alpes**, en association avec **Canal +, la région Rhône-Alpes, le CNC, la Fondation de France, le Ministère des Affaires Etrangères, RAI TRE, BBC Television, Télévision Suisse Romande.**

35 mm, couleur, 99 min.

Deux projets avortés une dizaine d'années plus tôt, portant chacun sur le monde des sourds, sont à l'origine de ce film. Le premier est le travail réalisé par Nicolas Philibert, à la demande d'un psychanalyste, en vue de la conception d'un outil audiovisuel sur la langue des signes, destiné aux parents d'enfants sourds. La deuxième expérience est liée à la rencontre d'une enseignante de l'Institut national des jeunes sourds de Paris (Institut Saint-Jacques) qui lui confie un scénario qu'elle a écrit autour du personnage d'une jeune fille sourde. Ni l'outil pédagogique, ni la fiction ne verront le jour, mais en leur lieu et place Nicolas Philibert signe l'un de ses plus beaux films, assurément le plus bouleversant. Et l'on ne sait, il faut bien le dire, à quoi cela tient exactement, sinon au monstrueux talent du cinéaste à pactiser avec la réalité qu'il veut filmer, mais plus encore à inventer au montage la fluidité, le naturel, la profondeur d'un récit pourtant composé d'une multitude de personnages et d'éléments très disparates. Des enfants sourds filmés dans une école spécialisée puis dans leur famille, un professeur de la langue des signes, un jeune homme au comptoir d'un café, un groupe venu des Etats-Unis, un jeune couple qui se marie, d'autres encore, évoquant tour à tour les problèmes spécifiques à leur condition mais aussi bien des souvenirs, des impressions, des sentiments personnels. Tout cela filmé tantôt en situation, tantôt sous la forme de témoignages, en groupe ou individuellement, dans un cadre spécialisé ou dans des lieux de la vie quotidienne, parmi la communauté des sourds ou dans leur interaction avec les entendants. Pas de règle apparente, pas de grande idée en vue, pas de noble cause à défendre, rien de ce qui s'apparenterait à un projet visant soit à nous apitoyer sur le sort des personnages, soit à nous faire accroire que le pays dont il est question dans le titre est un Eden insoupçonné. Alors quoi? Ce discret prodige sans doute: faire que ce pays devienne le nôtre sans jamais donner l'illusion qu'il pourrait nous appartenir. Comment? En ressourçant la mise en scène



© Les Films d'Ici

(valeurs de plan, cadrage, plein champ) selon la codification visuelle, particulièrement cinégénique, propre à la langue des signes. En filmant les personnages dans ce qu'ils ont d'absolument unique : l'intensité de leur regard, l'expressivité de leur gestuelle, la vulnérabilité de leur condition, la solidarité charnelle qu'elle engendre. D'où cet étrange paradoxe de nous sentir à la fin du film, nous qui jouissons *a priori* de toutes les facultés mises à la disposition de l'homme, grâce à eux un peu plus humains. J.M.

► Samedi 14 novembre, 20 h, cinéma 1

► Dimanche 29 novembre, 17 h, cinéma 1

(séance suivie d'un débat avec le réalisateur et **Florent Desjardins**,  
**Odile Ghermani**, **Jean-Claude Poulain**, protagonistes du film)

Traduction en langue des signes



# Rétrospective

## Un animal, des animaux

1994

Image : Frédéric Labourasse, Nicolas Philibert.

Son : Henri Maïkoff.

Assistant à la réalisation : Valéry Gaillard.

Montage : Guy Lecorne.

Mixage : Julien Cloquet.

Musique originale : Philippe Hersant.

Direction de production : Françoise Buraux.

Producteur délégué : Serge Lalou.

Production : Les Films d'Ici, France 2, Muséum National d'Histoire naturelle, Mission Interministérielle des Grands Travaux, avec la participation du CNC, du Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, du Ministère des Affaires Etrangères, en association avec Channel 4, RAI TRE, VPRO, Télévision Suisse Romande.

35 mm, couleur, 59 min.

Où Nicolas Philibert semble nous rejouer le coup fumant de *La Ville Louvre*, avec des animaux empaillés à la place des toiles de maître. En vérité, il a changé son fusil d'épaule. En termes de forme : tout est ici à la fois plus posé et plus stylisé, aux confins du maniérisme. En termes de fond aussi : ce sont moins les hommes qui retiennent son attention que les objets de leur sollicitude. L'action se situe dans les entrailles de La Grande Galerie zoologique du Muséum d'histoire naturelle, fermée depuis vingt-cinq ans au public, en plein préparatifs de réouverture. Deux siècles de thésaurisation zoologique et plusieurs milliers d'animaux naturalisés s'y entassent dans les réserves, d'où l'on s'apprête à extraire une centaine de spécimens pour en quelque sorte leur redonner vie. Chargé de la scénographie de la future exposition, c'est le cinéaste René Allio, aux côtés duquel Nicolas Philibert a fait ses premiers pas dans le cinéma, qui l'a entraîné sur les lieux du crime. Comme à l'ordinaire, le documentariste donne l'impression de fureter, ici dans les antichambres de la taxidermie pour nous en révéler les arcanes. Cent métiers et autant de compétences s'y agrègent : équarisseurs, remplumeurs, polisseurs, tanneurs, peintres, conservateurs, archivistes, scénographes, on en passe et des meilleures. Au gré du spectacle minutieux de ces travaux d'orfèvres, perce insensiblement la dialectique qui emportera le film, et qui confronte ces hommes aux prises avec l'organisation de la matière au regard des objets qu'ils auront façonnés. Soudain émancipés des mains de l'homme, individualisés sur fond noir par une lumière électrique qui semble les détacher de la nuit des temps, vrillant leur regard scintillant dans celui du spectateur, ces animaux naturalisés semblent reconquérir leur liberté, et avec elle le pouvoir de fascination et d'étrangeté qu'ils exercent sur nous. Tout droit sorties du rêve prométhéen de recréer la vie, du désir démiurgique de l'homme de conquérir



Ph. Nicolas Philibert

et de subjuguer la nature, ces bêtes, fussent-elles empaillées, se soustraient aussitôt à cette volonté pour vivre leur vie de bête, qui consiste essentiellement à inquiéter l'homme en lui renvoyant la question du mystère de sa propre origine. Un des rares contrechamps de cette plongée dans les profondeurs de la future Galerie de l'évolution l'exprime d'une manière plus ironique : c'est un plan de la statue de Buffon trônant dans le Jardin des plantes, maculée de fientes de pigeon. Ce père marmoréen des sciences naturelles, à son tour « naturalisé » par les déjections d'un modeste volatile parisien pourrait résumer l'esprit, plus fantasque et surréaliste qu'il n'y paraît, de ce film anti-naturaliste au possible. J.M.

► **Dimanche 15 novembre, 17 h, cinéma 1**  
(séance suivie d'un débat avec le réalisateur)

► **Samedi 28 novembre, 17 h, cinéma 1**



# Rétrospective



Ph. Nicolas Philibert

# Portraits de famille

1994

Image : Frédéric Labourasse, Nicolas Philibert.

Montage : Guy Lecorne.

Musique originale : Pascal Gallois (basson).

Production : Les Films d'Ici, Muséum National d'Histoire naturelle,  
Mission Interministérielle des Grands Travaux.

Vidéo, couleur, 2'30.

Un montage photographique accéléré qui fait successivement apparaître une multitude de têtes d'animaux naturalisés, offrant une vue rapide de l'évolution et de la diversité des espèces sous forme kaléidoscopique. Au milieu de cette anamorphose expérimentale, se glisse, comme un clin d'œil, une paire d'yeux humains. Cherchez l'intrus. J.M.



Ph. Nicolas Philibert

► Dimanche 15 novembre, 20 h, cinéma 1

► Dimanche 22 novembre, 20 h, cinéma 1

# Rétrospective

## La Moindre des choses

1996

Image : Katell Djan, Nicolas Philibert.

Son : Julien Cloquet.

Assistant à la réalisation : Valéry Gaillard.

Montage : Nicolas Philibert, assisté de Julietta Roulet.

Musique originale : André Giroud.

Direction de production : Patricia Conord.

Producteur délégué : Serge Lalou.

Production : Les Films d'Ici, La Sept-Cinéma, avec la participation de Canal +, du CNC et du Conseil Régional du Centre, en association avec Channel 4, WDR, VPRO, International Film Circuit, Filmcooperative (Zürich).

35 mm, couleur, 105 min.

On se trouve à la clinique psychiatrique de La Borde, ancien château situé entre Blois et Chambord, fondée en 1953 par Jean Oury, rapidement rejoint par Félix Guattari. C'est un des hauts lieux de la psychothérapie institutionnelle, où se conçoit et s'expérimente une autre idée de l'asile, plus proche de son sens premier, une expérience de vie commune qui embarque soignants et soignés dans la même aventure et remet en question les pratiques de la psychiatrie traditionnelle. Reste qu'il faut vouloir, en tant que cinéaste, se confronter à la folie. Des monuments existent : *Le Moindre geste* de Fernand Deligny et Josée Manenti (1962), *Titicut Follies* de Frederick Wiseman (1967), *San Clemente* de Raymond Depardon (1982). Le titre de son film indique à lui seul vers lequel d'entre eux, le plus résolument tourné vers la fictionnalisation du réel, incline Philibert. *La Moindre des choses* ne revendique pourtant pas le délire ontologique et l'implosion concomitante du monde mis en scène dans *Le Moindre geste*. C'est plutôt une subtile partie de bonneteau, qui se décide pour le cinéaste hésitant lorsqu'il apprend que chaque été une pièce de théâtre est jouée par quelques soignants et pensionnaires de La Borde au cours d'une représentation publique unique. Cette pièce sera de fait pour *La Moindre des choses* l'équivalent de la dame rouge dans le jeu de cartes truqué. Celle en vertu de laquelle tout s'organise, dont tous les regards convoitent l'apparition, alors même que l'essentiel se déroule ailleurs. C'est, en d'autres termes, une opportunité inespérée pour le cinéaste de filmer les fous non pour le spectacle pathétique et racoleur qu'ils donneraient d'eux-mêmes, mais à travers la mise en œuvre d'un véritable spectacle, en vertu duquel tout acteur, doué ou non de « raison », est sommé de délirer en s'ouvrant à l'altérité de son personnage. Le coup de génie de cette décision, c'est évidemment l'intuition de l'analogie qui existe entre cet enjeu artistique, socialement accepté, et la folie proprement dite, frappée d'exclusion, sous les auspices de la dépossession de soi-même. C'est aussi bien, puisque Philibert filme tous les acteurs de cette tragi-comédie à égalité, embarquer le



© Les Films d'Ici

spectateur dans un dispositif qui déjoue la mise à distance du regard et favorise un feu roulant, troublant, d'identifications. A cela s'ajoute un coup de hasard qui rend l'affaire vertigineuse: cette année-là, c'est *Opérette* (1966) de l'écrivain polonais Witold Gombrowicz qui est choisie, une farce opportunément folle, d'une noirceur grotesque, sur le délire de l'ordre social. Le résultat est que folie et normalité, jeu et réalité, se disséminent à tous les étages du film sous le signe d'une imprévisible réversibilité. Tout cela, dansant et chantant au bord de l'abîme, étant imprégné d'une rare douceur, bucolique et fraternelle. J.M.

- ▶ **Samedi 7 novembre, 20 h, cinéma 1**  
(séance inaugurale en présence du réalisateur)
  
- ▶ **Samedi 21 novembre, 20 h, cinéma 1**

# Rétrospective

## Qui sait ?

1998

Image : Katell Djian, Nicolas Philibert.

Son : Julien Cloquet.

Assistante à la réalisation : Dominique Perrier.

Montage : Nicolas Philibert, Guy Lecorne.

Musique originale : Philippe Hersant.

Direction de production : Gisèle Courcoux.

Producteur délégué : Gilles Sandoz.

Production : Agat Films & Cie, La Sept Arte (unité fiction Pierre Chevalier), Théâtre National de Strasbourg (Dir. Jean-Louis Martinelli), avec la participation du CNC, de la Communauté Urbaine de Strasbourg et du Conseil Régional d'Alsace.

Avec les élèves de la 30<sup>e</sup> promotion de l'école du Théâtre National de Strasbourg (TNS).

35 mm, couleur, 106 min.



Ph. Nicolas Philibert

Il s'agit d'une commande de l'unité fiction d'Arte pour une série consacrée au Théâtre national de Strasbourg, en vertu de laquelle chaque cinéaste est invité à faire un film avec la classe de fin d'études. Après Pascale Ferran (*L'Age des possibles*, 1995) et Cedric Kahn (*Culpabilité zéro*, 1996), Nicolas Philibert hérite de la trentième promotion. Le travail avec les comédiens est une première pour lui, qu'il retourne aussitôt en première pour ses acteurs : pas de scénario, mais une mise en abyme selon laquelle le groupe aura pour mission d'élaborer un projet théâtral dont le point de départ serait la ville de Strasbourg. Dans la fiction du film, cette séance est censée durer une nuit, dans la réalité, quatre semaines de tournage ont été nécessaires. Quatre semaines durant lesquelles le cinéaste aura sciemment joué un double jeu de mèche avec ses acteurs, les encourageant d'un côté à préparer chacun un vrai projet (documentation, décor, viabilité, esthétique...), veillant de l'autre à n'en réaliser aucun pour favoriser le travail collectif qui en résulte et qui est le vrai sujet du film. Celui-ci prend donc la forme d'un patchwork, d'une recherche hétérogène et fragmentaire où jeu et réalité, partageant la même scène, deviennent indistincts : discussions entre les membres du groupe, scènes jouées ou improvisées, impromptus musicaux, moments de pause, acting out, brefs échanges avec le réalisateur. Ce dispositif qui tient de la dynamique de groupe s'avère particulièrement fructueux. Parce que cinéaste et acteurs s'y jettent à corps perdu sans bien savoir où ils vont, et que cet abandon concerté de la maîtrise produit de vives émotions, emporte des questions passionnantes. Comment construire un spectacle à partir de quinze propositions différentes ? Comment travailler sans texte ? Comment articuler l'engagement dans la cité à l'art de la représentation ? Qu'est-ce que construire une communauté au cœur névralgique de l'Europe ? Est-ce que le théâtre peut changer le monde ? A ces questions, nulle réponse définitive n'est apportée par le film. Mais avec lui subsiste la trace d'une utopie collective qui prend le visage ardent et périssable de la jeunesse. **J.M.**

► Dimanche 15 novembre, 20 h, cinéma 1

► Dimanche 22 novembre, 20 h, cinéma 1

# Rétrospective

## Être et avoir

2002

Image : **Katell Djian, Laurent Didier, Nicolas Philibert.**

Son : **Julien Cloquet.**

Montage : **Nicolas Philibert** assisté de **Thaddée Bertrand.**

Musique originale : **Philippe Hersant.**

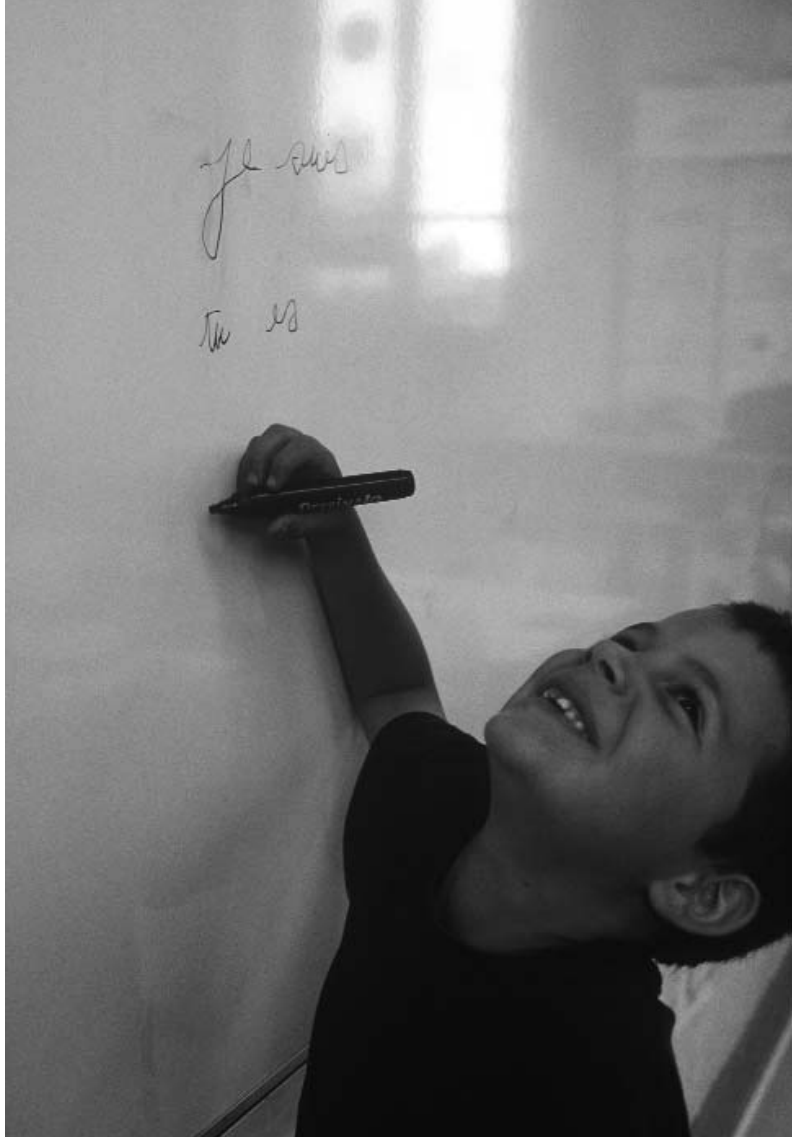
Direction de production : **Isabelle Pailley-Sandoz, Tatiana Bouchain.**

Producteur délégué : **Gilles Sandoz.**

Production : **Maïa Films, Arte France Cinéma, Les Films d'Ici,** avec la participation de **Canal +, du CNC, de Gimages 4,** et le soutien du **Ministère de l'Éducation Nationale, du Conseil Régional d'Auvergne** et de la **Procirep.**

35 mm, couleur, 104 min.

Il était une fois en Auvergne (à Saint-Etienne-sur-Usson dans le Puy-de-Dôme) une école à classe unique, regroupant treize élèves de la maternelle au CM2. Le film s'ouvre sur quelques touches atmosphériques qui le situent entre chronique paysanne et conte de Noël. Un troupeau de vaches sous la neige. Deux tortues en balade dans une salle de classe vide, le cou tendu vers une mappemonde. Des sapins sous les frimas, sombres géants agités par le vent. Passe à toute berzingue la camionnette scolaire. Dedans, le visage d'une fillette d'origine asiatique collé à la vitre embuée. Le ramassage commence. Et la classe à sa suite, chaude, calfeutrée, comme à l'abri du temps qui passe et de la vie qui presse. On y passera l'hiver, le printemps et l'été, pour n'en sortir que par de brèves échappées vers l'extérieur (saisons qui passent, labeur à la ferme, scène de passion familiale, visite anxieuse du futur collège...). A contrario, la classe est un sanctuaire. On s'y retrouve, paradoxalement, pour y apprendre le monde auquel elle se soustrait, idéalement pour tenter d'en fabriquer un meilleur. Les acteurs de ce petit théâtre démocratique sont tous formidables. Chez les petits, Jojo tient la vedette, en tant que roi de la bougeotte, dynamiteur de photocopieuse, adepte du body art, adorable et frénétique ludion. Chez les grands, Olivier et Julien, sont les deux costauds qui se mesurent, au prix des larmes quelques fois. Et puis il y a le maître, Georges Lopez, au four et au moulin, consolateur, pacificateur, moralisateur, éveilleur, pédagogue jusqu'au bout des ongles. Tour à tour nounou et père de substitution, éclairer et figure tutélaire d'une classe qu'il doit mener à bon port. Ce fils d'un ouvrier agricole d'origine espagnole, parvenu au bout de son mandat après trente-cinq ans de bons et loyaux services, est lui-même l'incarnation des valeurs et de la grandeur de cette école de la République. Quant au film, il est tour à tour drôle, pathétique, cruel, parfois bouleversant. Son argument, qui n'est autre que la considération des valeurs nécessaires à l'édification d'une société, suscitera des passions inattendues dans cette France de 2002 qui ne se reconnaît plus elle-même. D'abord, un succès foudroyant. Prix Louis Delluc, sélection au festival de Cannes, sortie triomphale avec près de deux millions de spectateurs. Puis un méchant retour



Ph. Christian Guy

de bâton, avec l'action en justice intentée en janvier 2003 par l'instituteur pour « contrefaçon » et « violation du droit à l'image », avec une forte demande d'indemnisation à la clé. Certaines familles suivent le mouvement. Les plaignants seront déboutés trois ans plus tard, mais l'aventure, entachant la réputation d'un cinéaste dont l'honnêteté est pourtant notoire, laissera une trace profonde. **J.M.**

► Samedi 14 novembre, 17 h, cinéma 1

► Samedi 21 novembre, 17 h, cinéma 1



# Rétrospective

## L'Invisible

2002

Image : **Nicolas Philibert**, avec le concours de **Linda De Zitter** et **Valéry Gaillard**.

Montage : **Nicolas Philibert**, **Olivier Zuchuat**.

Production : **Les Films d'Ici**, **Les Editions Montparnasse**.

En complément à l'édition DVD de *La Moindre des choses*.

Vidéo, couleur, 45 min.

Six ans après *La Moindre des choses*, Nicolas Philibert revient à la clinique psychiatrique de La Borde pour y filmer son directeur, Jean Oury, évoquant le fonctionnement très particulier de cet établissement, qui inclut la prise en charge de l'institution, du collectif, dans la relation à la folie. Quelques plans fixes entrecoupés de fondus au noir, pour quarante et quelques minutes d'entretien, discrètement relancé par la voix-off du réalisateur. De fait, rien de mieux à faire que de regarder et d'écouter cet homme de très grande classe, à la pensée libre, au verbe fleuri et à la profonde humanité: une leçon, si l'on ose dire, d'anti-dogmatisme. Par ailleurs, Oury, qui dit que son travail consiste notamment à « programmer le hasard », définit par la bande le cinéma tel que le pratique Nicolas Philibert. **J.M.**

► **Jeudi 26 novembre, 20 h, cinéma 2**

(séance suivie d'un débat avec **Ginette Michaud**, psychanalyste, et **Linda de Zitter**, psychologue clinicienne et psychanalyste)



Ph. Nicolas Philibert

# Rétrospective

## Retour en Normandie

2006

Image : Katell Djian, Nicolas Philibert.

Son : Yolande Decarsin.

Montage : Nicolas Philibert, assisté de Thaddée Bertrand.

Mixage : Julien Cloquet.

Direction de production : Tatiana Bouchain, David Berdah, Katya Laraison.

Coordination post-production : Sophie Vermersch.

Musiques : André Veil, Jean-Philippe Viret, Edouard Ferlet.

Producteurs délégués : Serge Lalou, Gilles Sandoz.

Production : Les Films d'Ici, Maïa Films, Arte France Cinéma, avec la participation de Canal Plus, TPS STAR, du CNC et de France Télévisions Distribution, en association avec Soficinéma, avec le soutien de la Région Basse-Normandie et de la Maison de l'image Basse-Normandie.

Avec des extraits du film *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* de René Allio

35 mm, couleur, 113 min

Quatre ans après *Être et avoir*, film qui a fait toucher tour à tour les sommets et les abîmes à Nicolas Philibert, *Retour en Normandie* est avant toute chose un retour aux sources de son cinéma, une interrogation sur ce qui le fonde, une manière de reprendre pied sur la terre ferme de la vocation dont il procède, sous l'ombre tutélaire de son maître en cinéma : René Allio. En 1975, Philibert était son assistant sur *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère*. Le film lui-même est inspiré de l'ouvrage collectif homonyme paru en 1973 et dirigé par le philosophe Michel Foucault. L'étude porte sur les mémoires écrits peu avant son suicide en prison par Pierre Rivière, un jeune paysan d'Aunay-sur-Audon (Calvados) qui a égorgé à la serpe sa mère, sa sœur et son frère le 3 juin 1835. Nonobstant la monstruosité de l'acte, la beauté littéraire de ce manuscrit, l'exemplarité du cas de Rivière dans les rapports naissants entre justice pénale et expertise psychiatrique, ainsi que l'aliénation de la condition paysanne fournissent à Foucault et ses co-auteurs une ample matière à réflexion sur les dispositifs d'encadrement sociaux. René Allio, quant à lui, en tire un film d'une sombre rectitude et d'une beauté impressionnante, interprété par les paysans de la région où s'est déroulé le crime. C'est ici qu'intervient le jeune homme de vingt-trois ans qu'est alors Nicolas Philibert, notamment chargé de la rude tâche de recruter ces non-acteurs, de les convaincre de se réapproprier les rôles de cette histoire effrayante qui dormait sous leurs pieds. Trente ans plus tard, il est tout simplement reparti sur leurs traces dans les environs de Flers, les a retrouvés, les a rencontrés, et en rapporte cet extraordinaire *Retour en Normandie*. Jamais le montage impressionniste du cinéaste n'a sans doute fait à ce point mouche, combiné à un tel degré l'intelligence et l'émotion, su trouver les accords secrets permettant de



Ph. Nicolas Philibert

faire tenir ensemble des éléments, des époques, des personnages, des situations aussi apparemment disparates. Car aux retrouvailles avec les acteurs du film, qui ne sont *in fine* que le fil rouge du film, s'ajoutent beaucoup d'autres choses qui en amplifient, en précisent et en troublent à la fois la signification : archives et extraits du film d'Allio jouant comme miroir, voix-*off* de Nicolas Philibert qui pour la première fois confère explicitement une dimension intime à l'un de ses films, imbrication fantastique du destin des personnages et de la biographie des acteurs dans une proximité troublante à la folie ou à la solitude, ou encore ce suspense entretenu autour du sort de Claude Hébert, interprète sidérant de Pierre Rivière devenu acteur de cinéma, puis disparu de la circulation avant de réapparaître dans ce film. De tout cela, qui se déroule entre porcherie et Centre d'aide par le travail, qui se diffuse entre tragédie meurtrière et conversation bon enfant, se dégage insensiblement un discret autoportrait du cinéaste tel qu'il ne peut apparaître que par le regard de ses personnages, et partant une manière de manifeste cinématographique passé en loucedé à travers ce que son film nous renvoie du monde. Comme le suggère cette image retrouvée du père du cinéaste, qui jouait un petit rôle coupé au montage dans le film d'Allio : c'est parce qu'il trahit tout ce que nous devons à autrui que le cinéma permet d'être fidèle à ce qu'on est. J.M.

► **Dimanche 8 novembre, 17 h, cinéma 1**  
(séance suivie d'un débat avec le réalisateur)

► **Lundi 23 novembre, 20 h, cinéma 1**

# Rétrospective

## Nénette, orang-outan de Bornéo

2009

Image : **Katell Djian, Nicolas Philibert.**

Son : **Jean Umansky, Laurent Gabiot.**

Montage : **Nicolas Philibert**, assisté de **Léa Masson.**

Mixage : **Julien Cloquet.**

Musique originale : **Philippe Hersant**, interprétée au basson par **Pascal Gallois.**

Direction de production : **Katya Laraison.**

Producteur délégué : **Serge Lalou**, assisté de **Laura Briand.**

Production : **Les Films d' Ici**, avec la participation de **France Télévisions** (Roland N'Guyen), **Les Editions Montparnasse**, **le Forum des Images** et le soutien de la **Mairie de Paris.**

Vidéo, couleur, 24 min.

Je voulais filmer Nénette de manière frontale, à travers la vitre de sa cage, comme la voient les visiteurs. Capter ces moments troublants, comme suspendus, hors du temps, où elle nous regarde, elle aussi. Bien sûr, j'ai filmé un peu les trois autres, Tübo, Théodora et Tamü : ils partagent le même espace qu'elle ; mais dans le film, je ne leur ai pas fait la même place. Priorité à Nénette. Et pourtant, à première vue, c'est la plus discrète, celle qu'on remarque le moins. Elle est souvent en retrait, à demi enfouie sous la paille, dans son nid, où elle peut faire de très longues siestes. Elle s'économise, sans doute... vu son âge ! Mais à bien y regarder, elle a quelque chose en plus. Une présence. Une gravité. Une aura. Une souveraineté ! Une manière à elle de regarder le visiteur et de lui renvoyer sa supériorité, son voyeurisme à la figure.

Le film repose d'un bout à l'autre sur une disjonction entre l'image et le son, de sorte qu'on voit les animaux sans jamais les entendre, et qu'on entend les humains sans jamais les voir. Il n'y a pas de contre champ. La bande son entrelace plusieurs types de parole : les commentaires spontanés des visiteurs qui passent - des familles, des couples, des groupes, des grappes d'écoliers, des touristes étrangers, des promeneurs solitaires, etc... - Mais j'ai aussi fait parler les soigneurs, en particulier les anciens : ils ont vu grandir Nénette et connaissent son histoire. Enfin, j'ai demandé à quelques amis de venir, et j'ai enregistré leurs réactions...

C'est un film sur le regard, la représentation. Une métaphore du cinéma, du documentaire en particulier, comme captation et comme capture. Puisque filmer l'autre, c'est toujours l'emprisonner, l'enfermer dans un cadre ; le figer, à un moment donné. Derrière sa vitre, Nénette est un miroir. Une surface de projection. Une confidente idéale : elle garde tous les secrets.

**Nicolas Philibert**



Nénette, *Pongo Pygmaeus*, orang-outan de Bornéo, 40 ans, dont 37 ans de captivité. Ph. Nicolas Philibert

- ▶ **Dimanche 15 novembre, 17 h, cinéma 1**  
(séance suivie d'un débat avec le réalisateur)
  
- ▶ **Samedi 28 novembre, 17 h, cinéma 1**

# Carte blanche

## La Trilogie

de **Bill Douglas**

1972-1978

### **My Childhood (1972)**

Image : Mick Campbell.

Son : Mike Billings, Tim Lewis, Bob Withey.

Montage : Brand Thumim.

Production : British Film Institute.

16 mm, noir et blanc, 46 min.

### **My Ain Folk (1973)**

Image : Gale Tattersall

Son : Michael Ellis, Peter Harvey,

Doug E. Turner.

Montage : Peter West.

Production : British Film Institute.

35 mm, noir et blanc, 55 min.

### **My Way Home (1978)**

Image : Ray Orton.

Son : Peter Harvey, Digby Rumsey,

Doug E. Turner.

Montage : Mick Audsley.

Production : British Film Institute.

35 mm, noir et blanc, 72 min.



Bill Douglas fait partie de ces comètes qui traversent le ciel du cinéma en y laissant la trace d'un éblouissement violent et sans lendemain. Né en 1934 en Ecosse, mort trop jeune en 1991, il est entré en 1970 à la London Film School et a réalisé durant cette même décennie l'essentiel de son œuvre: une trilogie autobiographique qui est une des plus belles transpositions de soi-même jamais mises en scène au cinéma. Ces trois films, tournés en noir et blanc avec des acteurs non professionnels, évoquent avec âpreté un destin passé au creuset d'une enfance vécue dans le village de Newcraighall, où le cinéaste est né et est revenu tourner. Dominés par les figures de la détresse et de la pauvreté, de la rudesse et de la solitude, ils retracent la formation lacunaire de Jamie, orphelin ballotté de morts en abandons, d'ivresses en privations, de foyers haineux en maisons d'indifférence. Quelques rares moments d'humanité rehaussent, sans guère d'illusion, l'accablement de ce destin. Un prisonnier allemand avec qui il partage le sentiment de la captivité, un directeur d'orphelinat particulièrement compréhensif, plus tard un compagnon d'armes qui se prend d'amitié pour lui. De ce matériau dickensien, Douglas ne tire pas une fresque romanesque, ne joue pas sur le sentiment du pathétique naturaliste. Il cherche un langage propre au cinéma, s'inspire des grands classiques du muet,



D.R.

renoue avec la théâtralité et l'expressionnisme, dépouille et sculpte la matière par le cadre et la lumière, entre corps écrasés de solitude dans l'espace et visages violemment magnifiés. Cet art orgueilleusement ramené à son enfance évoque dans un même mouvement sa solidarité avec l'enfance d'un héros que le monde marque au fer rouge, et avec le refus du réalisateur de passer compromis avec les séductions de son temps. Rarement film aura donné le sentiment que quelque chose d'à ce point inconciliable sépare l'homme de la société. C'est le paradoxe génial du film que d'accomplir cette solitude, en nous la faisant totalement partager. **J.M.**

► Samedi 28 novembre, 20 h, cinéma 1



# Carte blanche

## L'Heure exquise

de **René Allio**

1980

Image : Denis Gheerbrant, Claude Michaud.

Son : Lucien Bertolina.

Montage : Martine Giordano.

Producteur exécutif : Nicolas Philibert

Production : Laura Productions, Ina, Centre Méditerranéen de Création Cinématographique, Serddav.

16 mm, noir et blanc, 60 min.

Né en 1924 à Marseille, mort en 1995, Allio fut peintre, décorateur de théâtre, plus tardivement cinéaste. Son œuvre compte onze longs-métrages, réalisés entre 1965 et 1991, parmi lesquels quelques véritables succès, qu'il s'agisse de *La Vieille Dame indigne* (1965) ou des *Camisards* (1972). Son œuvre, aujourd'hui « logiquement » oubliée, était tenaillée par l'effacement de l'Histoire et des identités culturelles produit par la société de consommation moderne, elle exaltait aussi bien dans l'individu les forces vives faisant pièce à cette aliénation. Nicolas Philibert se forma au cinéma à ses côtés, avant de lui rendre la monnaie de sa pièce en s'improvisant producteur d'un unique film : *L'Heure exquise*. Il s'agit du seul documentaire réalisé par Allio, qui y revient sur ses années d'enfance marseillaises. Filmant la ville telle qu'elle était en ce début des années quatre-vingt, son commentaire en voix-off, à la première personne, déroule le récit du film. C'est dans l'interstice entre ce que montrent les images du Marseille des années quatre-vingt et ce qu'évoque cette voix que se construit en d'autres termes le film. Dans l'écart entre les images et la voix, dans les traces qui parfois les font miraculeusement raccorder, dans les images d'archives, familiales et publiques, qui jettent un pont entre passé et présent. Souvenirs de salles de cinéma, de music-hall, de quartiers, associés à l'évocation d'une mythologie familiale marquée par l'immigration italienne, le labeur, l'élévation, la mésalliance, le désespoir parfois. L'attention portée à l'Histoire, à la topographie et à l'architecture de la ville rencontre la chronique circonstanciée d'une généalogie intime qui s'y inscrit. Il en naît une sorte d'archéologie subjective – « une exploration sentimentale » dit plus simplement Allio - qui n'est pas loin d'être bouleversante, portée par une langue française comme on n'en entend plus guère aujourd'hui. Clarté, précision, élégance y composent un idiome qui touche directement au cœur, une discrète mélancolie qui tient à la fois, sous les auspices de *L'Heure exquise*, de Paul Verlaine et de Franz Lehar. **J.M.**

► Mercredi 25 novembre, 20 h, cinéma 1



Ph. Nicolas Philibert

# Carte blanche

## Le Songe de la lumière de Victor Erice

1992

Image : Javier Aguirresarobe, Angel Luis Fernandez.

Son : Ricardo Steinberg.

Montage : Juan Ignacio San Mateo.

Production : Carmen Martinez, Maria Moreno P. C.

35 mm, couleur, 133 min.



Ph. Maria Moreno. D.R.

Que la beauté soit une chose rare, peu d'œuvres l'expriment avec autant de force que celle de l'Espagnol Victor Erice, à commencer par le rythme de sa propre création. Trois longs-métrages en bientôt quarante ans de ce qu'on n'ose plus nommer une carrière : *L'Esprit de la ruche* (1973), *Le Sud* (1982), *Le Songe de la lumière* (1992). Trois éblouissements auxquels a succédé une attente languissante, interminable. Le dernier titre en date l'annonçait sans doute. Son sujet : précisément l'attente. De la lumière, et du geste qui voudrait sinon suspendre, du moins saisir l'écoulement du temps. Le cinéaste y accom-

pagne le peintre Antonio Lopez dans sa tentative de peindre le cognassier planté dans la courette de sa maison. Le peintre, quant à lui, y « accompagne l'arbre », comme il le dit si bien à une visiteuse chinoise, que tout dispose à le comprendre. Ces quelques visites – un ami de jeunesse, peintre lui aussi, des ouvriers qui rénovent sa maison, de brèves conversations avec sa femme et ses enfants, le flot sporadique des actualités radiophoniques – distraient à peine le film de son projet, en creusent plus exactement l'enjeu : filmer le peintre au travail, l'élaboration nécessaire à la transformation du modèle en copie. A travers cela, évoquer par les moyens du cinéma le stoïcisme d'une représentation mise au défi de la précarité des choses, de l'éternel mouvement qui les change pour mieux les recommencer. Ce combat insensible et épique – peindre ce cognassier au moment où ses fruits arrivent à maturité avant de tomber – se déroule du 30 septembre au 10 décembre 1990. Le peintre – homme d'ordre - y dispose tout ce qui lui permet de fixer son point de vue sur cet humble modèle promu centre du monde : disposition symétrique du sujet sur la toile, installation d'un fil à plomb, marques au sol, repères peints sur les coins. La nature, de son côté, lui oppose tout ce qui est à même de corrompre son ambition : changements incessants de lumière, intempéries continues, mûrissement puis chute des fruits, dépérissement de l'arbre. Tout cela, dans sa grande trivialité, ne s'en transforme pas moins en fable tellurique : l'artiste confronté à la matière y figure la tentative de l'humanité de s'extraire du cycle naturel qui ramène toute chose à la matière. Autrement dit, peindre (ou filmer) un coing, c'est le soustraire à la comestibilité en donnant envie de le manger. Un singulier épilogue clôt ce documentaire en une sorte de dépassement méditatif : le peintre, qui a échoué à parachever sa toile, devient à son tour le modèle de sa femme, qui le peint endormi sur un lit qui pourrait être son linceul. Tout cela était-il un songe ? Qu'est-ce qui, du cognassier, de la toile ou du film, mérite en définitive le nom de réalité ? La seule chose certaine, c'est que les coings, suspicieusement dégustés par les ouvriers qui ont achevé le chantier, sont meilleurs en confiture, et qu'au prochain printemps, l'arbre redonnera des fruits. **J.M.**

# Carte blanche

## Tren de sombras, el espectro de Le Thuit de José Luis Guerín

1997

Image : Tomàs Pladevall.

Son : David Calleja, Dani Fontrodona.

Montage : Manel Almiñana.

Production : Films 59, Grup Cinema Art, Institut del Cinema Català.

35 mm, couleur et noir et blanc, 88 min.



© Grup Cinema Art

Digne héritier de Victor Erice par la manière dont son œuvre travaille l'écoulement et la circularité du temps, l'Espagnol José Luis Guerín n'est que tardivement découvert en France, où deux de ses œuvres récentes – le documentaire *En construction* (2001) et la fiction *Dans la ville de Sylvia* (2007) – sont sortis simultanément en salle en septembre 2008. Guerín a pourtant réalisé trois longs-métrages antérieurement, dont *Tren de Sombras*. C'est une contribution originale au centenaire de la naissance du cinéma, qui joue sur la puissance simultanément documentaire et imaginaire de ce médium. Le noyau du film est constitué par un autre film, bandes familiales présumément tournées à la fin des années vingt du siècle dernier par un certain Gaston Fleury, dans sa maison bourgeoise de Le Thuit, en Normandie. Il s'agit en réalité d'un faux, qui simule aussi bien les innocents tableaux caractérisant le genre (enfants à la baignade, adultes batifolant dans un décor bucolique, ancêtres agitant la main en direction de la caméra, faux raccords, décadrages, flous en pagaille...) que l'attaque du temps sur la pellicule censée les immortaliser (rayures, sautes, brûlures...). Guerín, cherchant l'effet de réel, filme donc à la fois la trace et son anéantissement, avant de basculer (par un plan d'écoliers passant devant un cimetière...) dans l'époque contemporaine pour y représenter en couleurs les mêmes lieux, vidés de leurs habitants, mais encore hantés par leurs fantômes. Tout ici, qui est a priori plus authentique que dans les scènes d'époque reconstituées, renvoie de fait à un monde spectral, à haute teneur fantastique et fictionnelle, en vertu des jeux d'ombre et de lumière, du cadrage, des intérieurs piqués par le temps, des reliques domestiques, de la composition sonore et musicale. Fiction et document, réel et imaginaire, semblent donc absolument réversibles, d'autant plus qu'un long épilogue fait implorer et les genres et la chronologie par un transvasement expérimental des unes dans les autres. Aboutirait-il à ce seul paradoxe que le film de Guerín serait déjà un brillant exercice maniériste, révélateur de la fondamentale ambiguïté du cinéma. Mais il y a plus. C'est la manière particulièrement subtile avec laquelle le réalisateur parvient à glisser insensiblement une intrigue romanesque dans ce dispositif: l'aventure illégitime du père de famille et cinéaste amateur Gaston Fleury avec une jeune domestique, sous le regard caméra, disséqué jusqu'au vertige, de sa fille aînée. Tout le film peut être relu du coup à cette aune, sous le signe d'une trahison qui désigne la vérité de l'image. A l'occasion de son anniversaire, Guerín aura ainsi filmé le secret de famille du cinéma. J.M.

► **Lundi 9 novembre, 20 h, cinéma 1**

(séance suivie d'un débat avec José Luis Guerín)

# Carte blanche

**Octobre**

**d'Abderrahmane Sissako**

1993

Image : Gheorghy Rerberg.

Son : Larissa Choutova.

Montage : Galina Galouchkina.

Production : Chinguitty Films, La Sept Arte.

35 mm, noir et blanc et couleur, 34 min.

Deuxième film du réalisateur primé au festival de Cannes, ce court métrage brillantissime qui résiste à tous les écueils générés par ce format (intentionnalité, surdétermination, maniérisme, bouclage du sens), devrait être enseigné dans toutes les écoles de cinéma. Tourné dans la banlieue de Moscou, il évoque en à peine plus d'une demi-heure l'épilogue d'une rencontre amoureuse entre une jeune femme russe et un immigré africain. La fille, jeune employée d'un Musée d'histoire naturelle, est enceinte, et ne sait pas ce qu'elle va faire de l'enfant. Le jeune homme ignore qu'il est père. La narration, qui procède par touches impressionnistes, semble jouer avec le temps, l'étirer, le suspendre, l'hal-luciner, en faire une pure cause mentale. Un bref retour en arrière sur le moment de la rencontre, une troublante projection qui montre le jeune homme croisant une fillette métisse, se glissent ainsi dans le mouvement d'un film qui dépeint essentiellement la déliaison du couple, pour ne pas dire son impossibilité constitutive. Cette étrangeté poétique, notamment fondée sur l'inscription incongrue d'un corps noir sur la neige des friches moscovites, annonce des motifs chers au cinéaste : le croisement des destins, les êtres déplacés, la mélancolie de l'exil. Une goutte de sang sur le doigt de la jeune fille prenant les roses que lui offre son amant cristallise cet état d'âme en une puissante trouvaille formelle : un insert en couleurs foudroyant le noir et blanc du film, témoignage douloureux de la passion du couple. Quelque part entre Chris Marker (*La Jetée*), Agnès Varda (*Cléo de 5 à 7*) et Marlen Khoutsiev (*Avoir 20 ans*), qui fut son enseignant au VGIK, Sissako prend ici le plus beau des envols. **J.M.**

► **Dimanche 22 novembre, 17 h, cinéma 1**  
(séance suivie d'un débat avec Abderrahmane Sissako)

# La Vie sur terre d'Abderrahmane Sissako

1997

Image : Jacques Besse.  
Son : Pascal Armand, Agathe Devaux-Charbonnel.  
Montage : Nadia Ben Rachid.  
Production : Haut et Court, La Sept Arte.  
35 mm, couleur, 61 min.



D.R.

Né en Mauritanie en 1961, émigré au Mali, formé en Union Soviétique, installé en France: le parcours d'Abderrahmane Sissako induit la nature profonde d'une œuvre marquée par l'exil et l'effacement des frontières, à commencer par celle qui sépare le documentaire de la fiction (*Rostov-Luanda*, 1997, *En attendant le bonheur*, 2002, *Bamako*, 2006). Il ne faut donc pas s'étonner que ce cinéaste de l'errance et du passage ait été retenu pour réaliser l'un des films de la série « 2000 vu par », produite par Arte et la société Haut et court pour célébrer le basculement dans le second millénaire. Très loin des canons d'un cinéma africain tel qu'on pouvait encore s'en plaindre avant qu'il ne disparaisse de la scène internationale, *La Vie sur terre* évite pour commencer la forme du conte et de l'injonction communautaire. C'est un film drôle et tragique à la fois, en prise avec son temps, mené à la première personne. Soit le retour au village - Sokolo, au Mali - du cinéaste exilé en Europe, qui s'annonce par une lettre au père lue en voix-off. Les deux premières séquences règlent le ton du film, et plus encore le raccord qui les réunit et les disjoint à la fois: un très long travelling le long des étalages pléthoriques d'un supermarché, avec le réalisateur en spectateur impavide de ce mur d'empaquetages, puis l'ouverture à l'infini d'un paysage africain bleu et ocre, dans toute la splendeur de son dépouillement. Dans *Genèse d'un repas*, Luc Moullet fit jadis de ce genre de contraste un film d'une piquante et ferrugineuse logique. Sissako préfère quant à lui la voie poétique, puisant chez Aimé Césaire les mots de son insurrection, et chez Jacques Tati le cadre de son expression visuelle. Il en résulte une chronique douce-amère de la vie à Sokolo, composée de vignettes qui évoquent tantôt l'absurdité de la stagnation locale (les corps qui se dessèchent dans l'inaction), tantôt les sources vives de sa sensualité (une certaine Nana, qui traverse le cadre à bicyclette comme un soleil se lève sur le monde). Là-dedans, le passage à l'an 2000 est évidemment mais élégamment éludé, éliision qui reste le manière la plus pertinente d'honorer et de trahir à la fois la commande du point de vue circonstancié de l'Afrique. J.M.

► **Dimanche 22 novembre, 17 h, cinéma 1**  
(séance suivie d'un débat avec Abderrahmane Sissako)



# Carte blanche

## La Langue ne ment pas

(Journal écrit sous le Troisième Reich)

de Stan Neumann

2004

Image : Ned Burgess.

Commentaire : Denis Lavant.

Son : Stan Neumann.

Montage : Stan Neumann, Catherine Adda.

Production : Stan Neumann, Richard Copans, Les Films d'Ici.

Vidéo, couleur et noir et blanc, 72 min.

Né en 1949 à Prague, formé à l'IDHEC en France, formé au montage, Stan Neumann passe à la réalisation en 1990 avec un coup de maître, *Les Derniers Marranes*. La résistance occulte à l'oppression occupe depuis lors une place de choix dans une œuvre qui se caractérise par sa lucidité, sa pertinence, son humour discret, qui n'hésite jamais (Neumann vient de tout de même d'un empire passé maître dans l'art de la servitude et d'un pays qui a donné naissance à Milos Forman et Ivan Passer) à punaiser au mur de l'esprit l'absurdité tragique de l'horreur totalitaire. Il était écrit que le cinéaste finirait par croiser la figure de Victor Klemperer. Juif allemand au pire moment de l'Histoire, ce professeur de philologie à l'université de Dresde fut un des rares survivants d'une communauté avec laquelle il ne se connaissait pas tant d'affinités. Sa femme, « aryenne », fut pour beaucoup dans cette survie miraculeuse au sein-même des entrailles de la bête. Lui-même y contribua, du point de vue de sa santé mentale et de sa dignité bafouée de chercheur, en écrivant, de 1933 à 1945, un journal secret, dans lequel il consignait à la fois la chronique quotidienne des persécutions antisémites, et plus essentiellement encore la manière dont la terminologie nazie élaborée par les idéologues nationaux-socialistes infiltrait petit à petit la langue allemande, et par voie de conséquence les esprits. Ce journal, Klemperer l'intitula en latin *LTI: Lingua Tertii Imperii*, ou langue du troisième empire (publié en France sous le titre *LTI, la langue du IIIe Reich, carnets d'un philologue*, Albin Michel, 1996). C'est non seulement une des études les plus originales sur le nazisme, mais encore le témoignage admirable de la résistance d'un esprit libre contre la barbarie collective. Restait, pour Stan Neumann, l'immense gageure de traduire en cinéma, art du présent et de l'incarnation, cette aventure de l'esprit. Il s'en acquitte de manière particulièrement inspirée, en associant des images d'archives de la mise en scène et du discours nazis, une reconstitution fantomatique du lieu de l'écriture (bureau, machine à écrire, manuscrits), et de larges extraits du journal lus en voix-off par l'acteur Denis Lavant. La lutte entre les deux systèmes n'en est que plus flagrante. D'un côté la diatribe hystérique, la fanatisation des foules, le déchaînement pulsionnel mis en système



logique, les larges espaces dévolus à la parade et à l'expression brutale de la force. De l'autre, la réflexion, l'analyse, la lucidité tragique, la fragilité du doute, le confinement d'une pièce ouverte sur l'infini de la pensée. Pensée brillante, qui démonte en l'occurrence pièce par pièce le mécanisme de perversion linguistique par lequel le système nazi prend possession de l'être allemand. Langue administrative et langue quotidienne, documents et pratique orale, s'y révèlent pénétrés par les néologismes, les euphémismes, les superlatifs, pour former un système normatif de déformation pseudo rationnelle de la réalité. Contre cette démonstration de force et à la suite de Klemperer, ce film est une démonstration d'intelligence, partant un témoignage essentiel sur l'horreur. J.M.



► **Vendredi 13 novembre, 20 h, cinéma 1**  
 (séance suivie d'un débat avec Stan Neumann)

# Carte blanche

**Les Carnets de Claire**

de **Serge Lalou**

2004

Image : Alexandre Abrard, Katell Djian, Nicolas Duchêne.

Son : Claire-Anne LARGERON.

Montage : Catherine GOUZE.

Production : Arte, Zadig Productions.

Vidéo, couleur, 76 min.



© Zadig Productions

Lorsque le producteur de Nicolas Philibert, mais encore d'Arnaud des Pallières, d'Avi Mograbi et de quelques nombreux autres, ne produit pas de films, il en réalise. Cela donne parfois une fiction précieuse et insolite, hantée par l'insularité familiale (*Entre nous*, 2002), parfois un documentaire qui reconduit ce motif si cher à Serge Lalou, à quelque titre qu'on veuille le considérer : la question de la filiation, de la transmission, de la fidélité. On peut raisonnablement supposer que c'est une des raisons pour lesquelles il fut au nombre des réalisateurs sollicités par Florence Mauro et Paul Rozenberg (Zadig Productions) ainsi que par Thierry Garrel, responsable du documentaire sur Arte, pour une série consacrée au thème de la relation des enfants devenus adultes à leurs propres parents. L'approche privilégiée par Serge Lalou est à cet égard radicale, dans la mesure où en consacrant son film à sa mère, morte en 1997 à l'âge de cinquante-sept ans, il suggère d'entrée de jeu l'ambiguïté fondamentale de la relation filiale, placée tout à la fois sous le signe du don et de la perte, de la vie et de la mort. Mais le film va plus loin que cette évidence douloureuse. Il évoque plus essentiellement la manière dont la morte continue d'habiter les vivants, proches ou lointains, qui l'ont connue et aimée (son mari, sa fille, ses petits-enfants, un voisin), et élargit encore le cercle de sa réflexion en sollicitant des amis ou des gens de religion confrontés à la question du deuil. Associée aux extraits du journal intime de la défunte lus en voix-off, cette approche qui privilégie absolument la vie est à la fois une mise en question iconoclaste du portrait posthume attendu et un aveu non dépourvu de dignité de l'irréductibilité de la mort. Voici un film qui ne parle pas à la place de la défunte, mais qui conserve le mystère de sa vie à travers l'ombre portée qu'elle continue de projeter sur l'existence d'autrui. Ainsi s'expliquent sans doute les deux absences criantes que met délibérément en scène *Les Carnets de Claire* : celle de son image, dont nulle trace n'est exposée, et celle du point de vue intime du réalisateur, qui n'est autre que le plus cruellement endeuillé de tous : son fils. Son film parle pour lui, et ce que l'on peut en dire concerne aussi bien chacun de ceux qui constituent cette carte blanche mûrement pesée : il s'y agit de la transmutation d'une expérience intime du monde en œuvre à la fois partagée et partageable. J.M.

► **Mercredi 25 novembre, 20 h, cinéma 1**  
(séance suivie d'un débat avec Serge Lalou)

# Bibliographie sélective

**Philibert, Nicolas et Mordillat, Gérard.** *Ces patrons éclairés qui craignent la lumière.* Photographies de Georges Azenstarck et Marcel Lorre. Paris, Editions Albatros, 1979.

**Philibert, Nicolas et Galliard, Suzel.** *Hélène Vernet, 39, rue Chaptal Levallois-Perret.* Paris, Editions Ramsay, 1981.

## Entretiens

- Entretien avec Nicolas Philibert, réalisé par Camille Taboulay et Frédéric Strauss, in *Les Cahiers du cinéma* n°465, mars 1993 (à propos du *Pays des sourds*).
- Entretien avec Nicolas Philibert, propos recueillis par Thierry Jousse, Paris, 8 février 1997, in *Les Cahiers du cinéma* n° 511, mars 1997 (à propos de *La Moindre des choses*).
- Entretien avec Nicolas Philibert, propos recueillis par Luciano Barisone, Carlo Chatrian et Noella Castaman, in *Images documentaires* n°45/46, 2002, et n°47/48, 2003 (sur l'ensemble de l'œuvre).
- « Cinéma, télévision, censure: *La Voix de son maître* », entretien avec Nicolas Philibert, propos recueillis par Guy Gauthier, in *CinémAction* n°110, janvier 2004.
- Entretien avec Nicolas Philibert, propos recueillis par Daniel Deshays, in *Images documentaires* n°59/60, 2007.

## Articles

**Séguet, Olivier,** « Signé cinéma », in *Libération*, 4 mars 1993 (à propos du *Pays des sourds*).

**Taboulay, Camille,** « Écoute voir », in *Les Cahiers du cinéma* n°465, mars 1993 (à propos du *Pays des sourds*).

**Philibert, Nicolas,** « Au pays des sourds », in *Trafic* n° 8, automne 1993.

**Strauss, Frédéric,** « Après l'explosion », in *Les Cahiers du cinéma* n° 511, mars 1997 (à propos de *La Moindre des choses*).

**Depussé, Marie,** « La patience des machines » in *Trafic* n° 21, 1997 (à propos de *La Moindre des choses*).

**Frodon, Jean-Michel,** « Nicolas Philibert, le cinéaste de l'invisible », in *Le Monde*, 19-20 mai 2002 (à propos d'*Être et avoir*).

**Lefort, Gérard**, « Un cas d'école », in *Libération*, 20 mai 2002 (à propos d'*Être et avoir*).

**Malausa, Vincent**, « Histoires de fantômes », in *Les Cahiers du cinéma*, n°570, juillet-août 2002 (à propos d'*Être et avoir*).

**Dominique Chancé**, « Être et avoir » 2002, [www.oedipe.org](http://www.oedipe.org)

**Comolli, Jean-Louis**, « Entre nous », in *Images documentaires* n°45/46, 2002 (à propos de *La Moindre des choses*).

**Desbarats, Carole**, « Les Conquérants du possible », in *Images documentaires* n°45/46, 2002 (à propos de *La Voix de son maître*).

**Sabouraud, Frédéric**, « Un cinéma qui cicatrise », in *Images documentaires* n°45/46, 2002.

**Lalou, Serge**, « La bonne distance », préface à l'ouvrage *Cinq films de Nicolas Philibert*, publié par le Bureau du Documentaire du Ministère des Affaires Étrangères, décembre 2002. Texte revu et réactualisé par Serge Lalou en 2007.

**Guilloux, Michel**, « Nicolas Philibert », in Catalogue du Festival du film international du Film de La Rochelle, juin-juillet 2003.

**Païni, Dominique**, « En douceur », in *Nicolas Philibert, les films, le cinéma*, sous la direction de Luciano Barisone et Carlo Chatrion, ouvrage publié à l'occasion de la rétrospective Nicolas Philibert, Infinity Festival, Alba (Italie), mars-avril 2003.

**Philibert, Nicolas**, « En sortant de l'école », in *Le Monde* « Supplément Cannes 2003 », mai 2003 (à propos d'*Être et avoir*).

**Jean-Michel Frodon**, « La Ville Louvre » in *Histoire de produire, Les Films d'Ici*, Infinity Festival, Alba (Italie), mars-avril 2004.

**Bacqué, Bertrand** et **Levendangeur, Barbara**, « Entretien avec Nicolas Philibert », in Catalogue du festival international Visions du Réel, Nyon (Suisse), avril 2005.

**Mandelbaum, Jacques**, « Sur les traces du crime », in *Le Monde*, « Supplément Cannes 2007 », 17 mai 2007 (à propos de *Retour en Normandie*).

**Régnier, Isabelle**, « Autoportrait de Nicolas Philibert en cinéaste », in *Le Monde*, 25 mai 2007 (à propos de *Retour en Normandie*).

**Mandelbaum, Jacques**, « Psychanalyse sous le ciel normand », in *Le Monde*, 3 octobre 2007 (à propos de *Retour en Normandie*).

# Calendrier

---

## Samedi 7 novembre

20 h, C1 séance inaugurale **La Moindre des choses**, 105', p. 26

---

## Dimanche 8 novembre

17 h, C1 rétrospective **Retour en Normandie**, 113', p. 34 **D**

20 h, C1 rétrospective **La Face nord du camembert**, 7', p. 14  
**La Ville Louvre**, 85', p. 18

---

## Lundi 9 novembre

20 h, C1 carte blanche **Tren de sombras**, **D**  
de J. L. Guerín, 88', p. 44

---

## Mercredi 11 novembre

20 h, C1 carte blanche **Le Songe de la lumière**,  
de V. Erice, 133', p. 42

---

## Jeudi 12 novembre

20 h, C1 rétrospective **La Voix de son maître**,  
de N. Philibert et G. Mordillat, 100', p. 12

---

## Vendredi 13 novembre

20 h, C1 carte blanche **La Langue ne ment pas**, **D**  
de S. Neumann, 72', p. 48

---

## Samedi 14 novembre

17 h, C1 rétrospective **Être et avoir**, 104', p. 30

20 h, C1 rétrospective **Le Pays des sourds**, 99', p. 20

---

## Dimanche 15 novembre

17 h, C1 rétrospective **Un animal, des animaux**, 59', p. 22 **D**  
**Nénette, orang-outan de Bornéo**, 24', p. 36

20 h, C1 rétrospective **Portraits de famille**, 2'30, p. 25  
**Qui sait ?**, 106', p. 28

---

## Jeudi 19 novembre

20 h, C2 rétrospective **Le Come-back de Baquet**, 24', p. 17  
**Trilogie pour un homme seul**, 53', p. 15

---

---

**Samedi 21 novembre**

17 h, C1 rétrospective **Être et avoir**, 104', p. 30

20 h, C1 rétrospective **La Moindre des choses**, 105', p. 26

---

**Dimanche 22 novembre**

17 h, C1 carte blanche **Octobre**, d'A. Sissako, 34', p. 46 **D**

**La Vie sur terre**, d'A. Sissako, 61', p. 47

20 h, C1 rétrospective **Portraits de famille**, 2'30, p. 25  
**Qui sait ?**, 106', p. 28

---

**Lundi 23 novembre**

20 h, C1 rétrospective **Retour en Normandie**, 113', p. 34

---

**Mercredi 25 novembre**

20 h, C1 carte blanche **L'Heure exquise**, de R. Allio, 60', p. 40 **D**  
**Les Carnets de Claire**, de S. Lalou, 76', p. 50

---

**Judi 26 novembre**

20 h, C2 rétrospective **L'Invisible**, 45', p. 32 **D**

---

**Vendredi 27 novembre**

17 h, C1 rétrospective **La Voix de son maître**, **D**  
de N. Philibert et G. Mordillat, 100', p. 12

---

**Samedi 28 novembre**

17 h, C1 rétrospective **Un animal, des animaux**, 59', p. 22  
**Nénette, orang-outan de Bornéo**, 24', p. 36

20 h, C1 carte blanche **La Trilogie** de B. Douglas, 173', p. 38

---

**Dimanche 29 novembre**

17 h, C1 rétrospective **Le Pays des sourds**, 99', p. 20 **D**



20 h, C1 rétrospective **La Face nord du camembert**, 7', p. 14  
**La Ville Louvre**, 85', p. 18

---



**La Bibliothèque publique d'information  
remercie tout particulièrement**

Nicolas Philibert

**ainsi que**

Linda De Zitter  
Florent Desjardins  
Odile Ghermani  
José Luis Guerin  
Serge Lalou  
Frédéric Lordon  
Jacques Mandelbaum  
Ginette Michaud  
Gérard Mordillat  
Stan Neumann  
Jean-Claude Poulain  
Aberrahmane Sissako

**et**

CulturesFrance (Cinémathèque Afrique) /  
Jeanick Le Naour  
Les Editions Montparnasse /  
Vianney Delourme, Laurence Sabatier,  
Fleur Trokenbrock  
Les Films d'Ici / Catherine Roux, Gaya Jiji  
Les Films du Losange / Régine Vial,  
Mathieu Berthon  
Grup Cinema Art - Centre d'estudis cinemato-  
gràfics de Catalunya / Homer Etimani  
L'Institut National de l'Audiovisuel /  
Sylvie Richard, Bernadette Gazzola-Dirrix

**Sous-titrage électronique**

Softtitrage

**Source des copies**

- Films de Nicolas Philibert  
Les Films du Losange  
m.berthon@filmsdulosange.fr
- Les Films d'Ici  
gaya.jiji@lesfilmsdici.fr
- *Tren de sombras*  
Grup Cinema Art  
festivals@cecc.es
- *Le Songe de la lumière*  
Rosebud Films  
rosebudfilms@rosebudfilms.jazztel.es
- *La Langue ne ment pas*  
Films d'Ici  
gaya.jiji@lesfilmsdici.fr
- *Octobre*  
CulturesFrance  
cinematheque@culturesfrance.com
- *La Vie sur terre*  
Haut et court  
christelle.oscar@hautetcourt.com
- *L'Heure exquise*  
Ina  
srichard@ina.fr
- *Les Carnets de Claire*  
Zadig Productions  
hassiba.belhadji@zadigproductions.com
- *Trilogie de Bill Douglas* : CQFD  
cqfd@nordnet.fr