

# PETIT CRI

revue indépendante de cinéma

ETATS  
ENERAUX  
FILM  
DOCUMENT  
LUSSA  
AU 22 AOU  
TIENVE





Les visuels et photogrammes illustrant cet ouvrage sont des documents d'exploitation et/ou issus de collections personnelles. Tous droits réservés.

réda<sup>te</sup>ur en chef

RAPHAËL GIOCANTI

Comité de rédaction

POCO

LOLA LIZOT

TONIO LE GUEN

réda<sup>te</sup>ur <sup>ices</sup>

ESTELA BLENET

SYLVAIN ARRIVE

ANGELY RAÏS

ZOË PLATON

VIOLETTE GLEIZER

relec<sup>te</sup>ur <sup>rice</sup>

RAPHAËL GIOCANTI

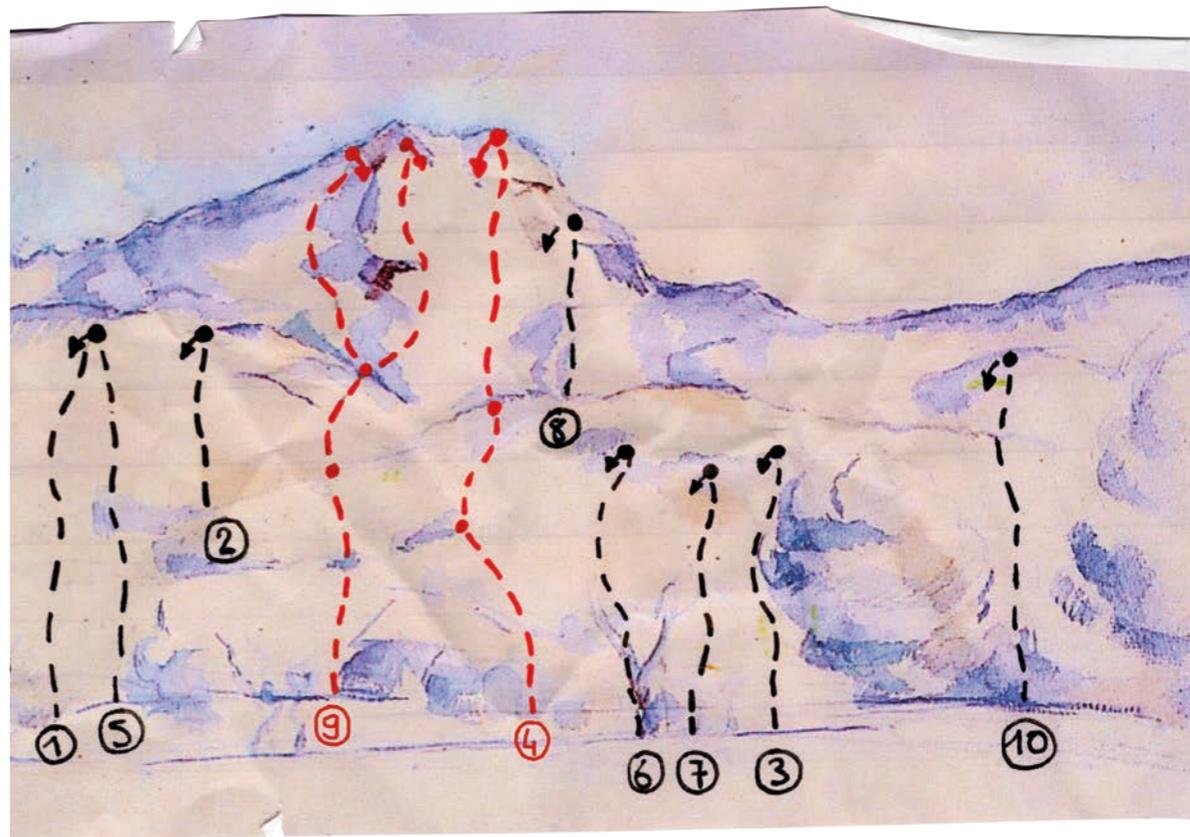
ÉLÉN VALETTE

Maquettiste

LOLA LIZOT



Vous entrez dans le Maquis, ne perdez pas votre carte..



Sainte-Victoire peinte par CÉZANNE à Aix-en-Provence Exposée dans un musée à Cambridge  
Imprimée dans ma chambre à Toulouse

① Cinq ans et (presque) toutes leurs dents (6b) P. 8

② Adieu Petit Cri (5a) P. 12

③ Vita verde grita mi mama (9?) P. 16

④ Armes de la lutte et images clandestines  
Grande voie de trois longueurs  
de 5c à 6c+ P. 22

⑤ L'île du Tour, École pirate (7b) P. 34

⑥ Di trè parolle, fà cinquanta riaghjine (7?) P. 45e

⑦ Le mal des images (5c+) P. 52

⑧ Brèves étreintes  
(rando/passages en 4) P. 56

⑨ Petites Critiques  
Grande voie en 5 longueurs (passages en 7!!) P. 60

⑩ Sous les lunettes du chante (6b) P. 66



Prendre le maquis, c'est d'abord se soustraire à une autorité pour se réfugier dans la *machja*. Au cinéma, ça renvoie à tout ce qui échappe ou déjoue les rapports économiques tels qu'ils sont établis. Autrement dit, le sujet de ces pages ne sera pas la critique point par point d'une industrie jacobine et concurrentielle. Ce ne sera pas non plus l'inquiétante diminution du nombre de documentaristes dans les commissions de subventions, ni quelques élus régionaux qui coupent les robinets des aides publiques, et il sera encore moins question des programmeurs qui répètent qu'« Il faut arrêter de faire des films parce qu'y en a déjà trop »<sup>1</sup>. Non. Cela ne nous re-gar-de-ra absolument pas. Ce qui nous intéresse, c'est de repenser le choix de *vivre du cinéma*.

« Comment vit-on des images ? » Du collégien amateur avec un téléphone au technicien qui s'emmerde sur le tournage d'une pub en passant par le stagiaire non-rémunéré, chacun arrive un moment donné à un stade où il regarde au loin. Et la suite alors ?

Réaliser des films. Tout le monde y a déjà songé. Et finalement les deux tiers finissent par s'intéresser à

<sup>1</sup> Federico Rossin 2023, programmeur au Cinéma du Réel et aux États généraux du film documentaire de Lussas.

d'autres postes, et un quart abandonne ses volontés de réalisation en cours de route. En France, la plupart des fabricants de films ne vivent pas du statut d'auteur-réalisateur, mais réalisent dans le cadre du régime spécifique de l'intermittence du spectacle ; un cadre dans lequel ils font aussi une autre activité à côté. Comme cinéaste, chacun passe en réalité plus de temps à écrire ses films dans des dossiers de demandes d'aides (très) sélectives qu'à les tourner. Ça vaut aussi pour la réalisation documentaire. Ça vaut même surtout pour le documentaire, où l'on est obligé de beaucoup fantasmer le réel dans des séries interminables de paperasse pour acquérir les moyens qui permettront de le filmer.

*Vivre du cinéma*, ce n'est donc pas faire de la réalisation son statut. Ça n'est pas non plus « être dans la pratique ». Il suffit de mesurer la part des travailleurs et travailleuses du cinéma qui se saignent et qui n'apparaissent ni dans les tournages, ni dans la *recherche* (universitaires, programmeurs, critiques...) : ce sont les administrations en pénurie, les petites mains qui maintiennent les plateformes à flot, les camarades des festivals qui relèvent du régime général et des allocations chômage, ce sont les bénévoles. Mais *vivre des images*, ça ne peut plus être seulement cela, parce qu'à tout ce qui occupe le devant de la scène il faut trouver son hors-champ.

Alors notre maquis, c'est cette brousse de papier qui abrite tout le reste : les premiers films que personne ne verra ni ne projettera, les tournages clandestins dont les disques durs ont été saisis avant qu'on ait pu monter les rushes. Ce sont aussi les festivals qui font du cinéma autre chose qu'une formelle réunion statique et anonyme mais une vraie fête. Ce maquis, on le réarme clandestinement avec des caméras anachroniques capables d'échapper au traçage. Sa végétation n'abonde que dans les territoires qui maintiennent leur distance avec Paris et son centralisme ronflant, car c'est un cinéma qui n'a pas de *public* – un terme passif qui ne sert plus qu'à parler de pénurie – parce que les populations participent aux films au même titre qu'elles les

regardent. Il s'agit de ces films qui dépendent de ceux qui les accueillent et qui les ravitaillent.

Dans la *machja*, on n'évoque pas la baisse de fréquentation des salles parce qu'on croit d'abord en la salle des fêtes.

Qu'on le veuille ou non, les caméras anodines qui lissent notre quotidien intranquille ne génèrent pas des images innocentes parce que spontanées, mais bien des archives organisées selon des systèmes de tri de data opaques qui nous dépassent. La hiérarchisation des récits dominants opère à bas

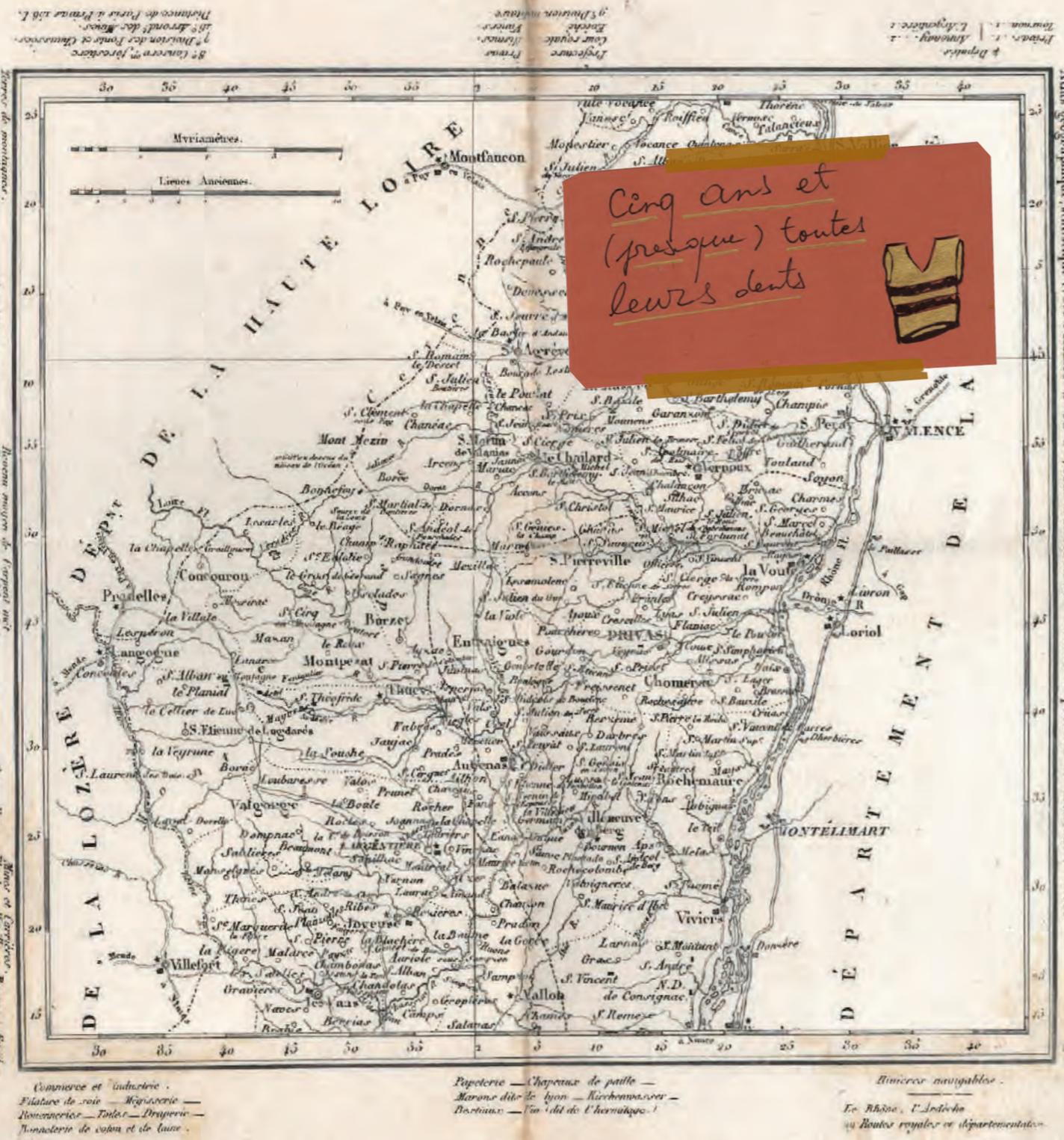
bruit dans des *clouds* obscurs que bientôt les tempêtes chasseront. Alors comme disait Gilles Simeoni dans un autre contexte, « Ne laissons pas passer le train de l'histoire »<sup>2</sup>. Ce à quoi nous ajouterons :

*Sabotons les rails, braquons les pilotes, et faisons péter les premières classes !*

RAPHAËL GIOCANTU

<sup>2</sup> Gilles Simeoni dans son discours de rentrée politique du mouvement nationaliste à Aleria. Propos rapportés dans *Corse-Matin* du 3 septembre 2023.





« Autour de Marseille on a pas mal de mutilations en ce moment. C'est les L.B.D ça encore. Y a un truc ça s'appelle des œdèmes suborbitaux : c'est quand une ecchymose se forme derrière l'arcade sourcilière ou sous le plancher orbital, ça dépend d'où le tir atterrit.

De l'extérieur, on voit qu'une petite bosse, mais à l'intérieur, ça enfle en quelques heures tout autour de l'œil, et ça finit par t'arracher le nerf optique. Et toi t'es là. Tu peux rien faire. Le type touché peut finir borgne en moins de 24h. Pour moi, ces histoires de visibilité c'est pas seulement une question de est-ce qu'on va enfin nous voir nous les pauvres, c'est notre capacité-même de voir les choses qui est menacée. Faut garder les yeux fiers ».

Une infirmière croisée à Avignon, acte 18 (Mars 2019)

Échec d'une industrie à filmer des actualités

Ça fait déjà cinq ans. Aux péages ou sur les ronds-points, ça bardait : des personnes de tous bords avaient sorti gilets, palettes, allumettes et pavés pour prévenir un carambolage social qui était en train de passer à la vitesse supérieure. Augmenter le prix de l'essence, ça ne semblait être qu'un petit pas de plus pour le capitalisme - celui de trop ? - dans la grande course à l'accident. Mais la médiatisation du mouvement a mis en lumière un nouveau chapitre plus insidieux dans le zigouillage du service public : au-delà du seul audiovisuel public dont les désirs de privatisation et de concentration ne se cachent plus, c'est aussi le très plan-plan « paysage audiovisuel français », cinéma compris, qui a sorti les crocs et posé ses limites.

Alors qu'une convergence éditoriale des médias du service public signait un accord implicite pour taxer unanimement les mobilisés de racistes, d'assistés ou de chômeurs, on était en droit d'attendre quelque chose du reste : du reportage indépendant ou du documentaire. Et c'est là qu'une poignée de personnes un peu partout en France se sont emparées de leurs caméras et ont filmé sans trop savoir sur quoi cela

déboucherait. Après tout, la mobilisation tenait pendant l'hiver et (pour une fois !) dans tout le pays, il y avait de quoi espérer.

Cinq ans plus tard, on serait tenté de reprendre les films réalisés alors dans l'ordre de leur distribution en salle. Mais ce serait mentir que de ne sélectionner que le gratin des films qui ont trouvé un distributeur et fait des propositions suffisamment tordues pour atterrir dans les cinémas. Ont-ils seulement été vus, ces films distribués ?

Comprenons bien de quoi on parle : de l'économie du documentaire. Un secteur de niche du champ déjà restreint du cinéma. Et ces jours-ci, les tenants de cette niche très select ont du mal avec le direct : avec ces moments où l'on filme parce que l'on sent qu'un événement se produit et où n'importe qui prend le risque de prendre part à quelque chose qui le dépasse. Le documentaire est une forme qui vit d'aides publiques par définition sélectives. Et pour les sujets du calibre « Gilet Jaune » ou « mouvement social », personne n'a rien trouvé de mieux que de fixer des quotas. Et nos couillons du CNC ou d'autres commissions sont TRÈS selectifs (chez les artistes, on préfère dire exigeants). Car le cinéma est un art voyez-vous, et le documentaire ne doit être que d'auteur, ou bien les financeurs vous diront que c'est du reportage qui flatte les bas instincts puis d'aller vous vendre chez BFN. Or, les moments comme l'acte III ou les 49.3 au forceps nous confirment une chose : il existe des esprits en demande de cette part d'enquête et de contre-enquête que partagent reportage et documentaire depuis les débuts du journalisme : ce direct qui suscite un regain d'intérêt au sein des publics, mais que l'industrie du documentaire est en train d'évincer petit à petit. Et parce que cette économie n'est pas à la hauteur, les attentes d'un public en manque se noient sur Brut., Konbini et tous ces micro-médias mainstream qui racolent sur la sidération. Pas d'anniversaire de l'acte I accompagné par des projections-barbecue sur les ronds-points, pas de festivals des coups d'éclats sociaux sous Macron ; les rares films produits

et distribués atterrissent dans une poignée de festivals : quelques applaudissements des années après. Merci d'avoir joué.

Les cinéastes sauvages qui ont filmé les Gilets Jaunes sans producteurs ni financements se sont heurtés à cette question : peut-on encore faire des films qui apprennent quelque chose aux spectateurs contre les récits dominants ? *Boom Boom* de Laurie Lassalle, *La vie de tempête* de Marc Khanne ou encore *Les rendez-vous du samedi* de Peretjatko sont des films qui ont trouvé leur fil directeur en chemin, au fur et à mesure d'un tournage sans producteur. Le confinement leur a permis de dérusher, de prendre du recul sur leur matière, voire de commencer à monter des premières ébauches. Mais seuls quelques noms ont réussi à tirer leur épingle de la diplomatie houleuse des subventions pour aller au bout de leur post-production.

Parmi ces insuffisants exemples, on ne reviendra pas sur les œuvres prétentieuses d'artistes qui croyaient plus en leurs notes d'intentions qu'aux films qu'ils devaient tourner ensuite : *La fracture* de Catherine Corsini (2021), *Les voies jaunes* de Sylvestre Meinzer (2022) et toutes ces énormités qui invisibilisent le mouvement ou lui substituent une fiction à côté de la plaque. On parlera des autres qui sont passés sous les radars au fur et à mesure de la canicule sociale que devenait l'ère Macron. Il faisait chaud dans la salle quand *Boom Boom* est sorti : le grand écart réussi entre des intentions perchées (l'idylle entre la réalisatrice et un ancien street-médecin) et l'instinct de ne pas perdre de vue la visibilité du mouvement. On navigue à vue entre un direct qui nous apprend à voir entre les nuages de lacrymo et des séquences de romance kitchissimes. Fallait oser. Sa caméra identifie les premiers symptômes de discours qu'on ne qualifiait pas encore de complotistes, ausculte en direct les plaies de manifestants, opère un montage délicat. Le corps social morfle et pourtant, Laurie Lassalle ne nous ment pas avec

un diagnostic tout fait : sa caméra compte les actes et panse les blessures. Peut-être le seul film parisien à être d'accord avec nous sur une chose : Paris est encore plus beau quand Paris brûle.

Suit *La vie de tempête* de Marc Khanne (2022), seule réalisation sur les spécificités du mouvement en Haute-Garonne : un moyen métrage et une série de douze épisodes à découvrir ici :

<https://www.laviedetempete.com/2021/01/18/consetetur-sadipscing-elitr-sed/>

Des images qui font plaisir à redécouvrir. Du cinéma d'intervention dans la lignée de *J'veux du soleil* du duo Ruffin / Perret (2019). Ces films restent, cinq ans après, ce qui s'est fait de plus digne sur le mouvement. Je me souviens à la sortie du second des réactions du mouvement d'Avignon qui ne faisait que commencer : « On dirait *Tintin* au pays des Gilets Jaunes.<sup>1</sup> Puis le son est pas toujours terrible. Vous pensez que c'est de la propagande de gauchiste ? » Pourtant, vingt-quatre 49.3 plus tard, ce *Tintin* est le seul film qui échappe au spectre de la défaite que l'on connaît. Peut-être parce qu'au moment où s'est terminé son montage en urgence, le mouvement n'était qu'à ses débuts : c'est ça qui différencie l'économie du documentaire d'auteur et les tripes du cinéma d'intervention. Le premier veut nous impressionner, le second veut nous embarquer.

### L'Ardèche des robots tueurs

Quatre ans mois pour mois après l'acte I, mes études me font atterrir en Ardèche, au pied du Coiron. Titre de l'exercice : *Filmer la parole*. Douze jours pour écrire, rencontrer des protagonistes, établir un pacte, prendre du recul mais pas trop, et tourner. Dix jours pour monter notre film et celui d'un camarade. Quand je présente la chose, l'intervenant prend peur. « Je veux voir ce qu'il reste des Gilets Jaunes autour d'Aubenas. - Euh... Tu es sûr que tu as pas un plan B ? » Visiblement c'est pas l'idée du siècle. Tant pis. Ça a été dur de

1 Titre décerné par la revue éphémère *Spasmes*, éditée par les Gilets Jaunes d'Avignon. Un seul numéro.

mettre en application ses propres exigences après quatre années à ressasser les samedis barbecue d'Avignon.

Car les critiques faites plus haut, je les ai d'abord toutes reproduites : le son pourri balayé par le mistral et les bruits de voiture, l'invisibilisation à terme de ceux qui ont viré conspi, mon incapacité à faire quelque chose des témoignages types tribune complotiste, mon impossible détachement du fantôme de la défaite du mouvement, le matos qui prend la flotte... Y a les belles idées, et y a la réalité des repérages. Mais passées les heures de stop sous la pluie et la neige, les récits enregistrés mais non-montés des robots tueurs qui auraient infiltré la mairie d'Aubenas, bref, passé la zone industrielle, j'arrive à Jaujac. Quand Alain et Jean-Pierre m'accueillent, j'oublie tout ce que je sais et je laisse l'ex-maire de Jaujac et son camarade ex-barman vrai-bûcheron m'apprendre ce qui s'est passé. C'est sur les mots d'Alain que je me dois de conclure, car ils continuent de nous éclairer sur le chemin sombre de la terre-brûlée audiovisuelle française :

« Partout sur les images de Paris, on nous disait qu'on avait apporté la guerre civile. Mais pour moi, s'il y a bien une chose qui nous a évité la cata, c'est bien le mouvement des Gilets Jaunes. Sûr qu'y a eu moins de casse, même avec tous les blessés, les black blocs, que si y avait pas eu les Gilets Jaunes. Parce que les gens, ils en pouvaient plus. Je le voyais au comptoir. Ce qu'on a fait, c'est prendre le ressentiment, la tristesse, qu'aurait dû prendre en charge l'État, on a pris tout ça et on a essayé d'inventer quelque chose. Et maintenant, ce qui me fait peur, c'est qu'on est revenus au même stade, c'est peut-être encore pire. Et là, c'est plus des Gilets Jaunes qu'on va voir, c'est des trucs qui vont faire mal et des digues vont rompre. »



Cette année Dëtz a fait une résidence comme on dit ça dans le métier, en fin nous on appelle ça une **DETZ ADA**. On s'est retrouvé à 10 jours une semaine à St Jérémy d'Aveyron, avec pour objectif créer 30 min de vidéo à diffuser le vendredi à Rodas et samedi à la Cayrouze. Justant te dire Petit cri, que c'était pas une mince affaire! Et il faut dire, en plus, que cette année la **collective** se constitue de nouvelles personnes et donc on doit tenter de continuer l'**eime Dëtz**.  
~~Et bien j'espère~~

On a pas chaumé!

On s'est plongé dans une feuille spatio temporelle bien sènére!

Tu me demandais comment c'était

Eh Eh ben d'abord beaucoup de franche rigolade!!

On a re activé **la colo de la uaste petanca**, un beau moment de boule au tourneur de St Jérémy. On a aussi bien papoté **avec les viells** du village, puis on a fait la rencontre de Nathalie et sa famille. Elle est impressionnante Nathalie. Agricultrice, coiffeuse, membre du conseil municipal... Pour l'amocdote avec sa famille ils nous avaient invités au petit dej.



Palto, camera sous le bras et Nadja zoom à la main sont partis de bonne heure. Ah ils m'appellent!

Nadja vient du beame, les  
aveyronnais qui ils sont ont  
du mal à comprendre son  
occitan, évidemment on est con  
on a envoyé la la route  
beamaise de l'équipe...



Sans trop ~~rien~~ trop  
réfléchir on a décollé du  
repère et nous voilà  
embarqués dans 8 heures d'  
aventure jusqu'à le trouver  
--- et puis rentrer vite,  
démuster, monter, pas  
dormir, & se monter ---

Fin de semaine la pression  
monte, on parle notre samedi  
au PMU de Requista pour  
steuminer de monter. On  
développe, d'ailleurs, une  
passion montage PMU, je te  
conseille!



Avec Anciel on s'était  
fixé, voyant que notre ~~dehaine~~  
Michaël ne répondait plus  
trop aux messages concernant le  
venu: fallait aller le récupérer.  
L'occasion pour nous de se  
faire un road movie = du stop  
en occitan!

Direction --- Cardaillac (Lot).  
Anciel avait remarqué le ~~stand~~  
que Michaël portait un ~~tricot~~  
du comité des fêtes de Cardaillac.  
On en a conclu ~~qu'il était~~  
qu'il devait habiter là bas ---



C'était intense mais hyper  
réjouissant. St Jori est  
devenu notre capitale  
créatrice, on pouvait rester là  
bas encore longtemps ---

Arrive le samedi soir,  
émotion de la 1<sup>er</sup> projection --  
pumaire Petit cri, c'était  
émouvant! Je sais pas comment te  
dire, **l'avem jach!**

Bon y'a encore 1000 anecdotes  
, comme celle du dimanche

matin quand France 3 m'a  
appelé pour faire un  
article sur notre application  
de cuisine pastative ---

Mais je te raconte ça une  
prochaine fois!

estela

Photos organisées autour: Amal

N&B: ~~POO~~  
Pour s'informer sur le ~~collectif~~ DÉTZ  
aller écouter Au Potac Ep 0. [www.LOUPEC.FR](http://www.LOUPEC.FR)



Petit Cri est aussi fier que honteux de vous proposer aujourd'hui une entrevue avec un grand nom, peut-être le seul vrai nom synonyme de cinéma. Fier car le périple pour se rendre chez Caro Helecho-Sandrinsky constitue déjà un article en soi : phyto-conditionnement dans le sommeil le soir précédant la rencontre, tag d'avion à titre de test de personnalité, descente en roulade de la façade la plus escarpée des Pyrénées... Vous allez croire que j'invente et je n'effleure pourtant que la surface. Caro Helecho-Sandrinsky est le buisson berbérís le plus ardent de la profession, il est apparu dans plus de deux mille films et sous autant de visages différents. «Visage» pose déjà problème comme terme, car Caro Helecho-Sandrinsky est le premier à revendiquer "qu'apparaître au cinéma est tout aussi important que d'y jouer." Ici se niche la honte : en 120 ans de carrière, pas une seule entrevue n'a été menée avec Caro Helecho-Sandrinsky. Et pour cause : l'incommunicabilité entre les humains et les plantes ne date pas d'hier. Parce que oui, Caro est un buisson.

Quand votre espèce entière se définit dans la défaite face à de gros singes puants qui écrivent des articles débiles dans des revues qui ne se vendent pas, vous apprenez l'humilité, la classe, la réserve, l'éloquence. Tout ceci vous est offert dans ce numéro. Plus qu'un honneur, nous n'avons pas peur de parler d'événement historique en proposant pour la première fois une rencontre avec l'arbre qui cache Hollywood, la légende lavande, le mira-bélier qui rue dans nos écrans, la fougueuse fougère surnommée affectueusement par son primary US David Lynch «La touffe». N'ayons pas peur de répéter ce nom qui veut dire cinéma : Caro Helecho-Sandrinsky est dans les pages de Petit Cri, pour la première fois en arbuscription.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Traduction de l'arbuste persistant mézo-américain vers l'herbier franco-romain.

Petit cri : Caro Helecho-Sandrinsky, bonjour.

Caro Helecho-Sandrinsky :



PC : Je vous remercie car j'ai eu très peu d'occasions de pratiquer votre langue, considérée aujourd'hui comme morte. D'ailleurs devrais-je plutôt parler de feuille ?

CH-S :



PC : Vous êtes contemporain.e de l'apparition du cinéma, un nouvel outil pour regarder le monde. Cependant l'homme a cultivé la scission nature / culture de manière arbitraire pendant des siècles pour assouvir ses pulsions de domination, le cinéma n'a pas fait exception et s'est vite recentré

sur les humains. Quelques cent-trente ans après, considérez-vous que l'humanité a fait buisson creux ?

CH-S :



PC : Ah, il y a de la verdure dans *Escape from New York* ?

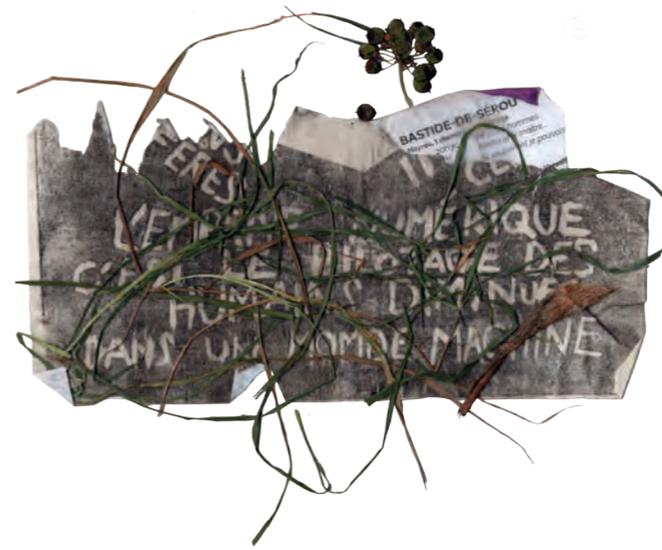
CH-S :



PC : Ah pardon, j'ai mal écouté.

Mais quel autre choix le cinéma a-t-il que d'être technologique et d'évoluer sur le rail du progrès scientifique ?

CH-S : [citation d'un ami proche : «C'est toute une réflexion», en français dans le texte]



PC : Si nous reprenons votre parcours, vous avez fait vos études en florabilité avec le Soleil qui a eu la chance d'être crédité au générique de *Six et demi onze* de Jean Epstein, un vrai espoir pour votre cause à l'époque.

CH-S :



PC : Peut-on parler du mouvement du *racinéma* initié dans les années 50 ? C'était censément une période très libre, un temps de reconstruction. Vous cueilliez ce qui était à portée et c'était déjà une aventure en soi ?

CH-S :



PC : Vos commentaires rétrospectifs sur cette époque sont jugés très durs par la cinéphilie mondiale. Vous les avez décrits comme de "mauvaises graines vendues à la pesticibilité". Vous pensez que tout peut devenir une publicité ?

CH-S :



PC : Et le cinéma là dedans ? Le champ des possibles est en friche à notre époque ou y'a-t-il un espoir ?

CH-S :



PC : Ah, carrément.

CH-S : [«Vita verde grita mi mama» en espagnol dans le texte]

PC : Et le populaire ? Vous ne croyez pas en un cinéma rassembleur ? Évidemment un petit jardin à échelle humaine face à une grande culture industrielle, ça crée de la distance : on a conscience de consommer dans le second cas, mais le premier risque de n'être vu que par très peu de monde. Le partage de l'expérience du cinéma, c'est un moyen ou une fin ? Les gens aiment être dans la même salade au fond.

CH-S :



PC : Vous n'avez pas peur de juger la mise en scène en tant qu'élite cultivée ?

CH-S :



PC : D'ailleurs, vous avez joué bien plus que vous n'avez réalisé, donc cette question d'être vu sans être vu elle est beaucoup plus concrète pour vous. Le succès d'un acteur, c'est d'être vu ou apprécié ?

CH-S :



PC : Oui, c'est dingue ce nombre de cinéastes qui se revendiquent amoureux de la nature et nourrissent le contresens d'une nature propre et tenue à distance dans leur mise en scène. On vous a imposé beaucoup de transformations physiques ?

CH-S :



[«L'amour n'est pas beau, il n'a pas à l'être, c'est un mensonge pratique. L'amour est fort, et aucune morale ne peut réduire cette force.» en français dans le texte]

PC : C'est de qui ?

CH-S :



PC : Oui, c'est dans votre branche quoi.



Photos argentiques de la réalisatrice - paysanne Amanda Meunier,

prises en Bigorre pour l'émission radio Au pays.



De quoi parle-t-on ? De la mise en circulation sans précédent des appareils de captation et des canaux de diffusion, au fur et à mesure de la numérisation des sociétés. De la démocratisation, voire de l'universalisation de la création et du partage de vidéos. Du passage en seulement quelques décennies d'une économie de la rareté à une saturation totale des images. Et de ce que peut induire ce nouveau rapport aux images dans nos luttes. Bref, de l'utilisation de l'image comme preuve dans un monde rempli de caméras. Avec d'une part, la vidéosurveillance, confiscation verticale du pouvoir de l'image, et d'autre part un nouveau corpus qui émerge : les vidéos témoins ou la restauration horizontale de la capacité visuelle à faire preuve. Et peut-être à rendre justice.

De ses débuts précaires à son lent perfectionnement, la miniaturisation et l'autonomisation des appareils de captation ont permis l'expansion de la vidéosurveillance ; ces dispositifs n'ont longtemps servi que le pouvoir et les institutions. D'abord au niveau national, avec le tout premier dispositif inauguré pendant la Seconde Guerre Mondiale par l'Allemagne nazie pour suivre le lancement des fusées V-26, avant de passer à l'échelon municipal, avec la ville d'Olean dans l'Etat de New-York en 1968, puis Times Square en 1973. En France, il faut attendre les années 90 pour voir une première politique publique

de vidéosurveillance, à l'initiative d'un certain... Patrick Balkany, dans sa ville de Levallois-Perret. Alors qu'au Royaume-Uni, pays aujourd'hui le plus vidéosurveillé d'Europe, c'est dès les années 80 que le procédé se généralise, dans le contexte de répression post-coloniale contre l'Irlande, et les attentats de l'IRA.

Quelques chiffres, pour un rapide état des lieux de la couverture actuelle. En 2012, on comptait 935 000 caméras de surveillance en France, soit une caméra pour 70 habitants. Dans ce chiffre, il faut distinguer 70 003 caméras de "protection", soit 7% de dispositifs installés dans l'espace public, *par* et *pour* les pouvoirs publics. Des chiffres qui sont constamment en augmentation : dans les 50 villes les plus peuplées en France, les dispositifs de vidéosurveillance ont été multipliés par 2,4 entre 2013 et 2019. Et si ces chiffres sont impressionnants, ce n'est rien comparé à l'ampleur du dispositif déployé dans certains pays. Au Royaume-Uni, on avance généralement le chiffre d'une caméra pour 11 personnes. Dans les grandes villes chinoises, selon certaines estimations, ce décompte atteint plus d'une caméra pour 3 habitants.

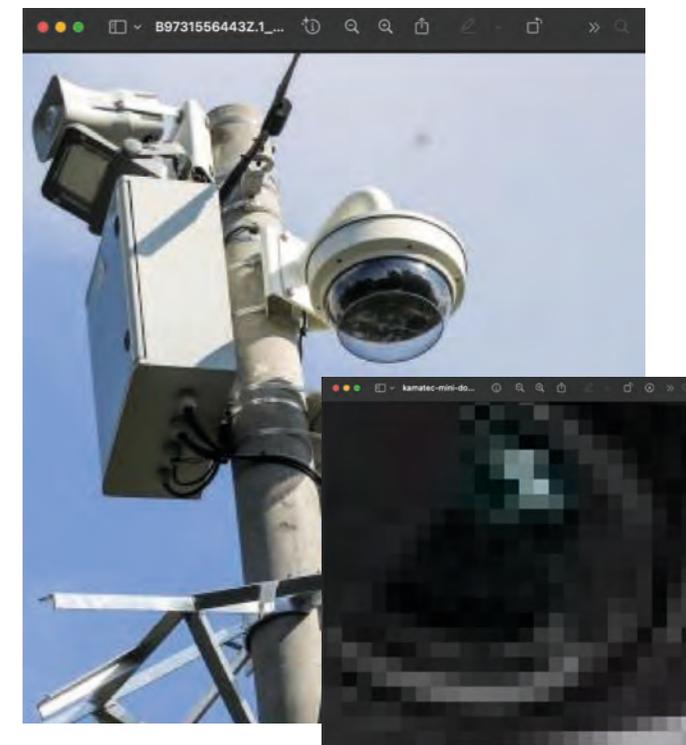
Le pouvoir répressif de la caméra de surveillance est double, à la fois dissuasif et objectif. Dissuasif, tout d'abord, car sa simple présence est déjà opérante. L'important n'est plus seulement ce que capte la caméra, mais également le symbole qu'elle représente. Qu'importe qu'elle filme vraiment ou pas, la simple possibilité d'un enregistrement est déjà dissuasive. D'où la multiplication dans les commerces, mais également sur la voie publique, de caméras factices, autant dire de simples bouts de plastique, qu'on peut s'offrir pour deux ou trois euros sur n'importe quel site de *dropshipping*. Quelques petits conseils pour griller une fausse caméra : si l'on regarde de près, on peut parfois y repérer un autocollant "fake", "imitation" ou "fausse", que les propriétaires oublient souvent d'enlever. Sinon, des imperfections dans la finition, un matériau qui a l'air particulièrement cheap ou à la coloration disparate, des câbles qui semblent n'aller nulle part, une vitre trop opaque qui empêche de voir l'objectif à travers, un voyant lumineux actif en permanence, ou au contraire

l'absence d'une LED rouge lorsqu'il fait nuit ... Aucun de ces indices ne suffit, seul, à prouver qu'une caméra est fausse, mais s'ils s'accumulent, c'est généralement un bon signe.

Un pouvoir dissuasif donc, mais aussi et avant tout objectif car, depuis la loi n°78-17 du 6 janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés, l'objet vidéo enregistré par les caméras de surveillance est considéré comme une preuve juridique. Initialement, la théorie prévoit que l'accès aux images devient un droit si vous avez été filmé. Dans cette vision paradoxale qui fait de l'image une arme juridique censée être au service de tous, les amendements peuvent aisément s'insinuer. En 2011, un changement étymologique dans la doctrine juridique vient d'ailleurs souligner cette apparente ambition démocratique : on ne parle plus de *vidéosurveillance* mais de *vidéoprotection*. Un changement de ton qui se veut rassurant mais ne réussit guère qu'à être paternaliste. Le problème, c'est que ce droit de regard peut être refusé pour de nombreux motifs : sûreté de l'État, sécurité publique, secret de l'instruction judiciaire, atteinte à la vie privée d'autres personnes ayant été filmées ... Dans les faits, les images de vidéosurveillance ne sont pratiquement jamais jugées recevables par les procureurs dans des cas impliquant des policiers ou d'autres représentants de l'État. Un exemple concret avec le cas Geneviève Legay, une manifestante gravement blessée lors d'une charge policière pendant une manifestation des Gilets Jaunes à Nice, le 23 mars 2019. Dans un premier temps, le procureur refuse l'exploitation des vidéos de surveillance, expliquant qu'après visionnage "pixel par pixel", il peut affirmer qu'il n'y a rien à en tirer. Ce n'est qu'après une mobilisation populaire importante, et surtout la découverte d'une vidéo témoin remettant en cause la version du procureur que les images seront finalement exploitées. Surprise, c'est bien un contact avec les policiers qui a fait chuter Geneviève Legay, et ce dernier est bel et bien visible sur les images. Sûrement aucun rapport, dans ce changement de version, avec le fait que l'enquête judiciaire a été confiée à Hélène Pedoya, nulle autre que la compagne de Rahab Souchi, le commissaire qui était chargé de l'encadrement de la

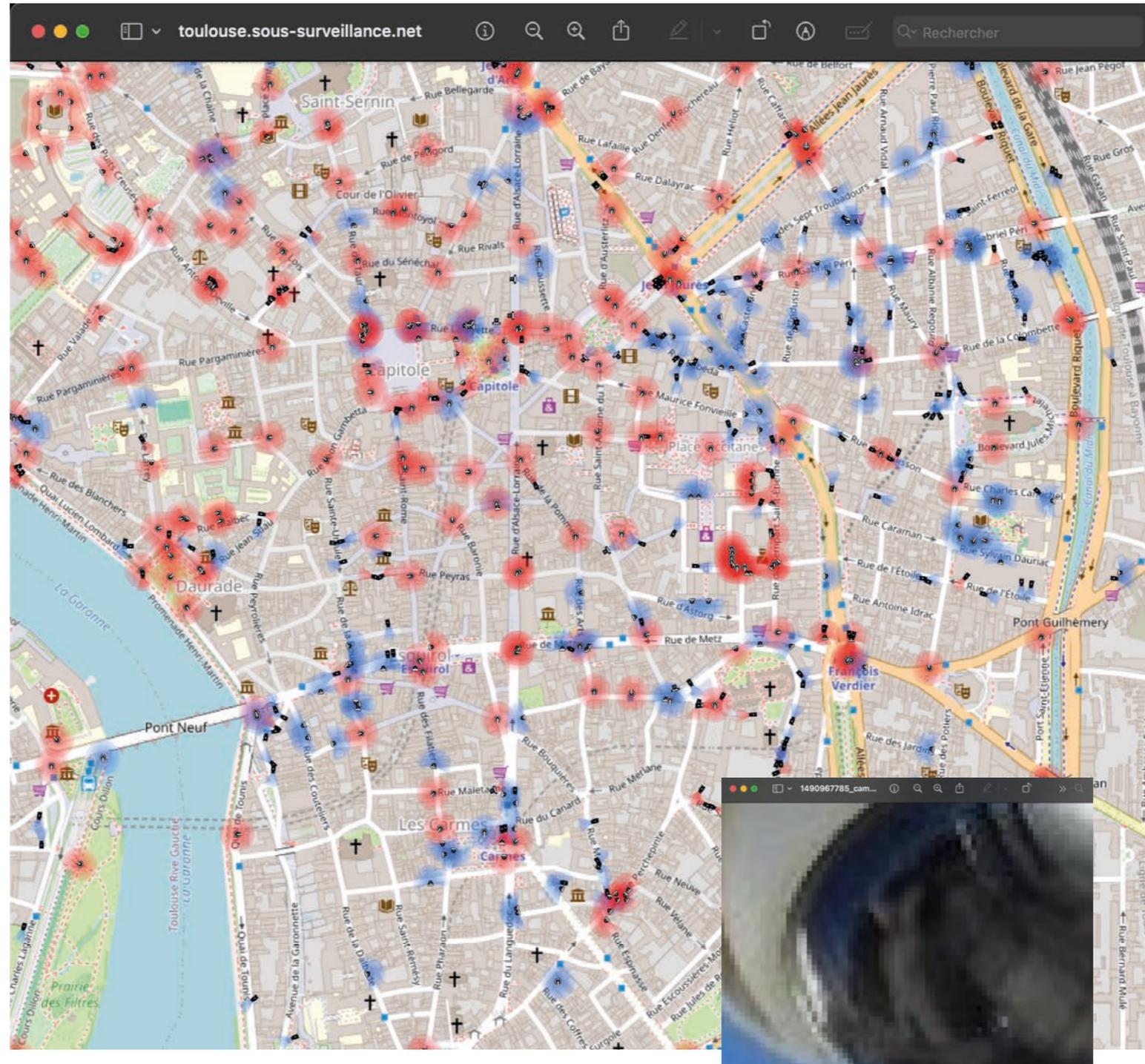
manifestation en question... Et sans cette vidéo témoin, on en serait sans doute resté à la version officielle.

La bonne nouvelle, c'est que les institutions n'ont plus le monopole de l'image. Les mêmes progrès techniques qui ont permis le déploiement et la généralisation des caméras de surveillance ont fini par nous mettre à tous une caméra entre les mains. D'abord avec la démocratisation des caméscopes, devenant accessibles au grand public. C'est une de ces petites caméras portables à cassette, la Sony Video 8 Handycam CCD-F77, qui est à l'origine de la première vidéo témoin virale, lors de l'affaire Rodney King. L'enregistrement du jeune afro américain tabassé par la police de Los Angeles, filmé par un voisin depuis son balcon, fut à l'origine de la médiatisation du procès contre les policiers, et des révoltes qui ont secoué Los Angeles l'année d'après, à leur acquittement. C'est à la suite de cet événement qu'ont été créées les premières associations de "copwatch", consistant à suivre et à filmer les opérations de police pour faire pression sur les forces de l'ordre et enregistrer les bavures.



Mais c'est surtout avec la généralisation du smartphone et l'émergence des nouveaux canaux de diffusion décentralisés que sont les réseaux sociaux que la donne a véritablement changé. Avec l'affaire Georges Floyd, c'est encore une fois une bavure sur un jeune afro-américain qui est l'un des exemples les plus marquants de ces nouvelles pratiques à la viralité sans précédent. Il avait fallu quatre jours pour que la vidéo de Rodney King, après une première diffusion sur une chaîne locale, ne soit reprise par CNN et devienne virale. Il n'a fallu que quelques heures pour que la rediffusion de la captation en live du meurtre de Georges Floyd fasse le tour d'Internet. Le lendemain, une première manifestation avait lieu dans la ville de Minneapolis. Cinq jours plus tard, elles s'étaient propagées dans au moins 30 villes à travers tout le pays, marquant le début d'une révolte de plusieurs mois qui s'étendra même, fait absolument inédit, à l'international.

Aujourd'hui, filmer une interpellation violente, un abus de pouvoir ou un acte raciste est devenu un réflexe militant salvateur, au point que ce qui est longtemps resté une exception, devient progressivement la norme. Dans l'affaire Cédric Chauviat, par exemple, ce n'est pas une vidéo qui, devenant virale, a médiatisé l'affaire, mais bien un appel à témoin lancé sur Twitter par l'avocat de la famille, Arié Alimi, qui a permis de retrouver une vidéo prise par un passant. Avant cet appel, ce dernier était loin de se douter qu'il avait filmé un meurtre, et de l'importance qu'allait prendre sa vidéo en permettant l'ouverture d'une instruction judiciaire et la mise en examen des policiers. L'importance de ces images n'est pas seulement judiciaire ou politique. Il s'agit aussi pour les victimes d'un enjeu de compréhension. L'occasion pour ceux qui ont subi une situation violente ou injuste d'éclaircir un peu un événement traumatisant dont le souvenir reste souvent flou ou désordonné. Sur ce point, j'ai vécu une expérience similaire. Un souvenir flou, le 5 mars 2020, d'une manifestation étudiante sauvage contre la première réforme des retraites, peu après le 49.3 d'Edouard Philippe. Le lendemain, sur Twitter, j'écume en vain les vidéos de la mobilisation pour essayer de comprendre ce qui m'est arrivé. Je



trouve une vidéo prise 10 minutes avant, une autre une demie heure après. Pas de chance, je suis dans l'angle mort. Je ne comprendrais jamais vraiment comment j'ai pu me retrouver à terre, écrasé par le placage ventral d'un CRS, puis relevé par sa clé d'étranglement. Je me souviens de mon calme, de mon incompréhension. Et de la haine dans ses yeux. Inexorablement, les angles morts se réduisent, pour le meilleur comme pour le pire. Mais il restera toujours des zones grises.

En France, on peut également penser à l'affaire Benalla comme l'une des vidéos témoins les plus marquantes de ces dernières années, avec toutefois une différence majeure. Pour le cas de Georges Floyd, l'enregistrement a surtout servi à médiatiser une injustice, s'inscrivant dans un travail de lanceur d'alerte. Alors que pour cette affaire, la vidéo seule n'a pas suffi. L'extrait d'Alexandre Benalla malmenant un manifestant place de la Contrescarpe ne serait resté qu'un banal exemple de violence policière, comme on en voit passer des dizaines sur les réseaux sociaux à chaque manifestation, sans le travail d'Ariane Chemin. Plusieurs semaines après la manifestation, la journaliste du *Monde* est informée qu'un proche de l'Élysée y aurait été sanctionné pour faute grave. C'est au cours de l'enquête qu'elle lance après ce tuyau qu'elle retrouve la vidéo de Taha Bouhafs, et parvient à identifier le collaborateur du Président de la République. Dans ce cas, on rejoint un travail d'investigation où la vidéo témoin ne sert pas à médiatiser un événement - une injustice tellement flagrante qu'elle se passe de tout commentaire comme pour Georges Floyd ou Rodney King - mais à révéler des dysfonctionnements plus implicites.

Il y des vidéos qui sont si fortes et si claires qu'elles émergent d'elles-mêmes. D'autres nécessitent une certaine expertise pour devenir virales, à l'image de l'affaire Benalla. Certaines, enfin, demandent un travail considérable de classification, d'organisation et de coordination pour faire preuve. Si la décentralisation inhérente à ce nouveau corpus d'images fait sa force, en le protégeant de tout dévoilement, elle implique aussi une certaine désorganisation et une certaine atomisation qui rend nécessaire l'émergence de nouveaux acteurs



pour mettre en valeur ces images. C'est ici qu'entre en scène la pratique de l'Osint, pour *Open Source Intelligence Technique*, et toutes ses variantes, la *Geoint* (consacré à la géolocalisation), la *Socmint* (aux réseaux sociaux), la *Sigint* (aux données satellites)... Il s'agit d'une méthode de renseignement qui s'appuie sur des sources ouvertes, c'est-à-dire des informations accessibles librement et légalement par le grand public, en opposition avec les sources fermées, privées ou confidentielles, qui nécessitent de travailler à partir de données *leakées*, volées, hackées. C'est généralement ces dernières qu'on a en tête quand on pense au renseignement, qu'il soit militaire, économique ou militant, mais la pratique passe en fait de plus en plus par ces sources publiques.

Tout a commencé pendant la Seconde Guerre Mondiale, quand les alliés se référaient aux fluctuations du prix des oranges rapportées dans les journaux parisiens pour savoir si un bombardement sur un pont crucial pour le ravitaillement avait marché, et la pratique a bien sûr explosé avec Internet. Dans un monde passé d'une logique de rareté de l'information à une saturation totale des datas, l'important n'est plus d'obtenir des données mais de bien de savoir repérer celles qui ont de la valeur dans la masse informationnelle que nous produisons chaque jour, de pouvoir les organiser, les recouper et les mettre en relation.

Les outils et pratiques développées dans ces communautés s'avèrent aujourd'hui cruciaux pour valoriser les vidéos témoins dans les affaires les plus complexes. Ainsi, le groupe de recherche pluridisciplinaire *Forensic Architecture* a pu regrouper des dizaines de vidéos de l'explosion du port de Beyrouth en

août 2020. L'événement a été largement filmé car il y a d'abord eu un incendie et une première explosion, bien plus petite. De nombreux beyrouthins étaient donc déjà en train de filmer le port lorsqu'est survenu la deuxième. Le groupe les a horodaté et géolocalisé en les comparant avec des images satellites et des captures de *Google Street View*, pour reconstituer les événements, déterminer précisément la source de l'explosion, et même déduire à partir de la couleur de la fumée et de la forme de l'explosion les substances vraisemblablement à l'origine de l'explosion. Dans une logique de transparence, *Forensic Architecture* a rendu accessible en ligne gratuitement l'entièreté de leur recherche, de leurs sources et de leurs résultats. Les travaux du groupe ont pu mettre en lumière la responsabilité des pouvoirs publics libanais, et la négligence avec laquelle étaient entreposés les produits chimiques à l'origine de l'explosion. Dans le contexte de bataille judiciaire et politique qui entoure cette catastrophe, et alors que le Hezbollah - dont la responsabilité semble clairement engagée - voudrait bien étouffer l'affaire, l'apport des nombreuses vidéos témoins valorisées par les techniques d'Osint se révèle absolument crucial.

Pour contenir l'émergence du contre-pouvoir constitué par les vidéos témoins, et à toutes les formes de journalisme citoyen qu'elles ont fait naître, la législation encadre de plus en plus sévèrement la pratique. L'exemple le plus marquant reste celui de la loi de sécurité globale, débattue à l'Assemblée Nationale en novembre 2020 après avoir été déposée par des députés La République en Marche. D'abord centrée autour du renforcement des pouvoirs de la police municipale, elle est complétée à l'initiative de Darmanin en octobre 2020 par un volet concernant la protection des policiers, avec le fameux article 24 :

*Est puni d'un an d'emprisonnement et de 45 000 euros d'amende le fait de diffuser, par quelque moyen que ce soit et quel qu'en soit le support, dans le but qu'il soit porté atteinte à son intégrité physique ou psychique, l'image du visage ou tout autre élément d'identification d'un agent de la police nationale ou de la gendarmerie nationale autre que son numéro d'identification individuel lorsqu'il agit dans le cadre d'une opération de police.*

Si le texte ne stipule pas exactement l'interdiction de la diffusion d'images de policiers non anonymisés, c'est bien l'interprétation qu'en fait Gérald Darmanin dans ses interventions à l'Assemblée : « Si vous voulez diffuser sur Internet de façon sauvage, (...) vous devrez faire flouter les visages des policiers et des gendarmes ». Cette interprétation, si elle était entrée en vigueur, aurait largement entravé la circulation des images de violence policière. Elle aurait par exemple rendu impossible l'identification d'Alexandre Benalla sur les images de la Contrescarpe, et rendu illégale la couverture en live des manifestations, devenue un des grands vecteurs de médiatisation des violences policières, à l'image du travail de Rémy Buisine pour *Brut*. Heureusement, en mai 2021, l'article est censuré par le Conseil constitutionnel après qu'il ait été saisi par les groupes parlementaires de gauche. Reste à savoir le temps qu'il nous reste avant que les réactionnaires ne reviennent à la charge...

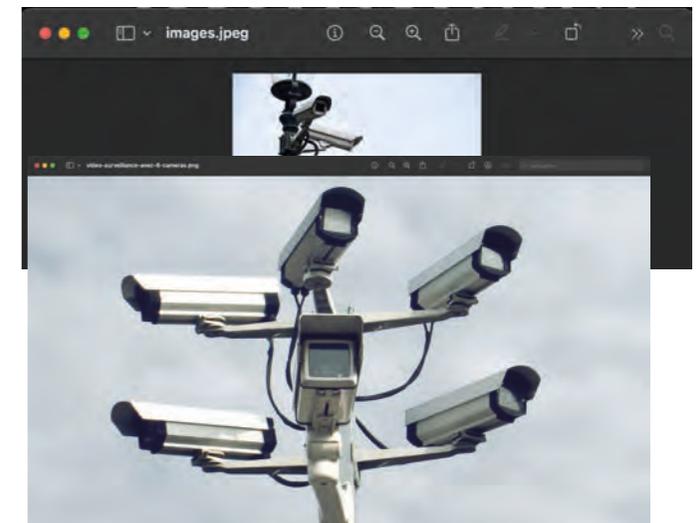
Outre ces rapports de force, l'antagonisme entre vidéosurveillance et vidéos témoins pose également une autre question, plus large, plus vertigineuse aussi. Tout ce que je viens de raconter repose sur un postulat : celui d'une authenticité naturelle de la vidéo. Cela fait déjà longtemps, avec le perfectionnement des outils de retouche numérique, que le photoréalisme n'inspire plus une confiance automatique. Toutefois, le cinérealisme, plus difficile à truquer pour diverses raisons techniques, incarnait jusqu'ici un dernier gage d'authenticité. Car en plus de devoir répéter le trucage 24 fois pour chaque seconde, certains paramètres comme le flou cinétique et les variations de lumière sont très complexes à gérer. Autre frontière cruciale, l'animation des visages et notamment le mouvement des yeux, et la texture de la peau, avec le risque de tomber rapidement dans la vallée de l'étrange.

Mais la vidéo pourra-t-elle encore longtemps faire preuve, à l'heure des IA et des *deepfakes*, aux limites du cinérealisme ? Il est d'ores et déjà risqué d'accorder une confiance trop aveugle à l'authenticité de l'image animée. Comme toujours, il y a ce qu'on montre, et il y a la manière dont on le montre. De plus, si la faible

résolution des images de surveillance se justifie par des enjeux techniques très concrets (la taille que nécessiterait un enregistrement 4K en continu pour commencer), c'est aussi un bon prétexte pour faire dire ce qu'on veut aux images. Et si la qualité, la visibilité et la proximité constituent encore aujourd'hui des gages d'authenticité fiables, reste à savoir pour combien de temps. Quand on constate les progrès des *deepfakes*, on peut s'interroger : jusqu'à quand pourra-t-on se contenter de voir pour croire ?

Finalement, les vidéos de surveillance reconduisent un vieux mythe des premiers temps du cinéma documentaire : le fantasme d'un accès objectif au réel. Et les vidéos témoins, si elles assument et incarnent pleinement la subjectivité d'un regard, restent aussi dans un rapport factuel à ce qui est filmé. Peut-être est-il préférable de ne jamais trop prendre l'image pour acquis... Cette ère du soupçon est-elle forcément une mauvaise chose ? Sûrement que non. On pourrait même considérer que cette injonction à la méfiance renforce notre esprit critique. Toutefois, cela n'en reste pas moins un bouleversement profond. Et si douter est sûrement sain, douter de tout est certainement épuisant.

SYLVAIN ABRIVE  
Avec la participation de LÉOPOLDINE STOUVENOT



# LA SPIDER - DV CONTRE LES GROSSES MACHINERIES

« ARMES DE LA LUTTE ET IMAGES CLANDESTINES »



Parfois en même temps que l'envie de filmer il y a l'impression d'être face à un mur.

Ça coûte cher et puis ça peut vite être *bling* et puis si on a envie que la caméra circule on fait comment ? L'ultra HD toute lisse comme un mur sans aucune prise ça fait froid dans le dos aussi.

Un jour je mets la main sur la Panasonic NV - GS 400 de la famille. Dedans ya encore une K7 avec dessus des images d'il y a 15 ans. Délire. Filmer avec c'est être mobile comme spider-cavalier, léger sur ses appuis.

Alors ok le vintage c'est fashion, c'est instagrammable. Mais en fait moi j'ai pas insta et

je m'en fous je constate juste que l'image est belle, pleine d'âme. Qu'il y a quelque chose de physique, avec des gestes comme des rituels. Clac ça ouvre clac on sort la K7. Scritch scritch on sort la nouvelle K7 du plastaga, cloc on insère clac ça ferme, zzzz le moteur tourne.

Si tu filmes sous l'orage et que tu reviens dans ta caisse au chaud elle te dit DEW EJECT TAPE : ça veut dire qu'il y a de la condensation, elle râle. Ça clignote vnr sur l'écran : elle est tout terrain mais quand même.



Il y a une personne avec qui j'adore tout particulièrement filmer en DV. Elle s'appelle Sky Flores. Et parfois, Sky prend la caméra et la tourne vers moi. Elle peut rester en large et nous filmer tous les deux dans le miroir. Mais une fois elle a voulu se centrer sur mon tatouage au biceps gauche, puis sur mon oeil qu'elle avait maquillé. Alors elle a juste poussé la molette de zoom avec son index droit. Ça casse le mur entre réalisateur.ice et personne filmée, ça nous rapproche, elle peut me cuisiner aussi, et ceux qui nous regardent voient bien que je fais moins le malin quand c'est pas moi qui filme.

J'imagine que c'est fidèle à l'ADN de départ : la caméra familiale, la caméra faite pour filmer tout ce qui n'est pas du cinéma. D'ailleurs je l'ai reconnue dans un épisode d'*Engrenages*. Le même modèle ! Pana NV GS 400 ! La cam de caractère utilisée par les keufs pour garder trace de leurs entretiens. Quand c'est trop musclé faut juste appuyer sur le bouton Rec pour couper : quelle fluidité !

Alors évidemment ce qui me plaît c'est pas d'utiliser une caméra qu'on trouvait dans les commissariats en 2005, mais plutôt de faire du cinéma avec la cam du barbecue.



Pour numériser faut brancher une DV avec la K7 dedans, divers adaptateurs jusqu'à l'ordi.

Parfois ça fait des rayures, des motifs inédits. Je ne sais pas si c'est la condensation, la tête de lecture qui fatigue, la K7 elle-même qui date.

À chaque fois en tous cas, la sensation de quelque chose de précieux, presque comme en argentique. La découverte de l'image au moment de la numérisation, en même temps que ça imprime là dans la mémoire lisse de l'ordi.

ANJELY B.A.T.S





Caméraderie par

avis de Tempête

« ARMES DE LA LUTTE ET IMAGES CLANDESTINES »



Ce texte est dédié à tous les détracteurs de catastrophes persuadés que les pénuries de sable à venir mettront fin à la fabrication de cartes SD et qu'un retour à l'analogique est inévitable.

Jusqu'en 2010, on galérait encore à s'y retrouver parmi les supports de mémoire numérique. Pour nombre d'amateurs, la carte SD était loin d'être l'évidence qui allait s'imposer pour finaliser la transition de toute une chaîne de production de l'analogique vers le numérique. Si bien qu'entre la fin des années 1980 et le début des années 2010, un paquet de modèles de caméscopes compacts et de supports mémoire aujourd'hui encore mal connus se sont succédés en peu de temps. Nombre d'entre vous en ont sans doute vus passer entre leurs mains ou celles de leurs parents : des disquettes laser aux cartes SD qui n'écrivaient pas au-delà du 360p, c'est toute une imagerie pixelisée et brouillonne qui s'est inventée, mais à laquelle la HD a rapidement mis fin. Toute une imagerie qui n'a pas eu le temps de se voir associer un imaginaire de cinéma. À part Nader Ayache, Gregg Araki, Wang Bing, ou peut-être Thierry De Peretti, qui réalise des films avec des images si singulières ? À l'heure où la méfiance de l'image filmée n'a jamais été aussi répandue, les cinéastes comme les personnes à l'image se heurtent de plus en plus aux questions suivantes : *comment faire des images qui permettent de protéger ? s'interroge-t-on derrière la caméra, tandis que les personnes filmées se demandent : comment des images pourraient-elles préserver mon intégrité ?* Autre phénomène important : les gens n'ont jamais autant filmé ; ça ne signifie pas forcément que tout le monde sait faire des images, mais plutôt que c'est l'acte de filmer en soi qui est devenu une habitude. Alors comment faire avec cette méfiance de tous à l'égard de tous ? Nous ne prétendons pas répondre au lieu commun que l'on vient de poser, mais apporter un début de réflexion du point de vue des outils avec lesquels on filme. Après tout, un téléphone est aujourd'hui bien plus subtil qu'un permis de port d'arme : le smartphone ne fait pas de bruit, se terre dans les poches, reste à l'affût du réseau ; chacun peut dégainer n'importe quand.

## Imaginaires en lutte et guérilla de pixels

Notre hypothèse est la suivante : dans des placards pas si lointains, il y a encore tout un tas de caméscopes familiaux ou d'appareils photos compacts amateurs qui ont été délaissés avec l'arrivée de la HD. Mini-DV, disques laser, DVD 8cm, Sony HI8, Nikon Coolpix L3... Ces bécanes génèrent une imagerie en rupture avec nos habitudes à une période où l'on ne cesse de marteler ce besoin cruel de changer d'imaginaire. Les doyens du cinéma ou de la critique fustigent sans cesse la HD, la 4K : des émanations d'un imaginaire capitaliste à l'image d'une époque où l'ultradéfinition donne l'illusion de pouvoir tout voir. Pourquoi pas ? Ils regrettent la pellicule, certes, mais ont-ils seulement une alternative à proposer aux images toutes lisses qui composent l'essentiel de la production de films ? Pour trouver une super 8 ou une Bolex, on allait demander aux grands-parents il y a vingt ans. Mais sans un usage régulier, ce matériel se grippe, prend la poussière et la pellicule n'a jamais coûté aussi cher, sans parler de la muséification dont elle fait l'objet. En revanche, pour trouver une Panasonic qui enregistre sur des disques laser ou une Sony HI8, il n'y a qu'à demander à un proche ou à un parent car ça a bien baissé depuis quinze ans. Ces machines valent actuellement autour de trente balles sur LeBonCoin.

Les caméscopes dont on parle naissent à une période souvent qualifiée de troublée, de bâtarde : les années 1990-2000. L'impérialisme occidental parle alors de « fin de l'histoire » pendant qu'il s'attaque à l'Irak, l'Afghanistan. Parallèlement, l'industrie de l'audiovisuel commence lentement sa transition de la pellicule vers le numérique. Les luttes clandestines pour l'autonomie de territoires longtemps soumis à des États jacobins s'intensifient, voire prennent fin pour certaines : Kurdistan, Pays Basque, Haut-Karabagh, Palestine, Corse... Ce sont ces nations sans États qui se sont appropriées ces outils, dans des perspectives de lutte à une échelle nouvelle : des sociétés civiles sans frontière contre des États ultra-centralisés, des régions en demande de reconnaissance politique fédérale contre un monde qui se libéralise. Le cinéma n'a pas retenu de

films avec ces outils, mais des amateurs s'en sont saisis en réinvestissant le terrain de la guérilla. Dans un premier temps, ce sont donc des images pittoresques et émancipatrices qui en ont résulté : les premières images filmées des femmes combattantes Kurdes qui dirigeaient les unités de *peshmerga* pour se soulever contre entre autres le régime de Saddam Hussein, les fameux communiqués cagoulés du F.L.N.C qui ont ébranlé l'Elysée et Matignon pendant deux décennies. Pour le meilleur... comme pour le pire.

Dans un second temps, ce fut aussi les débuts de la propagande macabre des Moudjahidine venus en Bosnie pour « libérer » les populations du nettoyage ethnique à l'œuvre : des images violentes, des exécutions glaciales. Les premiers *snuff movies*<sup>1</sup> glauques de propagande de ce qu'on n'appelait pas encore l'O.E.I.<sup>2</sup> Ne nous y trompons pas : l'amateurisme permis par ces caméscopes de guérilla ont aussi servi une propagande dont les images d'exactions militaires ont instrumentalisé la colère des populations musulmanes opprimées partout dans le monde. Le romantisme, le charme de la démocratisation des caméscopes ne suffisent donc pas : il faut des êtres, des sensibilités collectives ou individuelles derrière l'optique, sans quoi les idéologies seules nous brûleront la rétine. À Bucarest, ces caméscopes amateurs ont ainsi permis de concrétiser un rêve documentaire vieux comme la révolution : faire coïncider la prise d'image avec la prise de pouvoir d'un peuple. En 1992, Harun Farocki et Andrei Ujică bouclent le montage de *Vidéogrammes d'une révolution* : un film collectif réalisé à partir des 125 heures d'archives populaires ou officielles enregistrées entre le dernier discours de Ceausescu le 21 décembre 1989 et le premier résumé télévisuel de son procès cinq jours plus tard après la révolution. Le film donne à voir la possibilité d'une mise en image démocratique du politique. Du possible sous les pixels. Alors « Fin de l'histoire » ? Vraiment ? Merci, mais non merci.

1 Courant du cinéma hérité des fictions des années 1980 qui cherchait le réalisme le plus violent et le plus cru possible, dans des tournages où les injonctions au réalisme primaient souvent sur le consentement des acteurs. Il n'a pas fallu attendre longtemps avant que la propagande s'en empare.

2 Organisation État Islamique.

## Vers des images-boucliers

Trente ans après, nous sommes capables d'identifier des spécificités techniques propres à ces mêmes caméras amatrices susceptibles de réinventer notre manière de filmer. En 2023, n'importe qui a l'habitude de faire des images. Ces images de lutte frontale accompagnent de plus en plus notre quotidien : les archives filmées au smartphone à Sainte-Soline, ou encore les émeutes de l'été dernier suite à l'assassinat de Nahel Merzouk, pour ne citer que les plus récentes. Pas besoin d'un bac+5 pour faire des images avec une définition suffisante, d'utilité publique ou juridique. Cependant, tout le monde se fout royalement du son, ce qui rend vite indigeste les archives chaotiques de foules relayées en continu sur les chaînes d'info, ou dans les vidéos racoleuses vomies sur Twiter, Konbini, Le Parisien, Brut, Le Huff' Post. On nous fait croire qu'on est partout en état de prendre la mesure de ce qu'on regarde dans ces nouveaux pseudo-reportages qui surfent sur la sidération et la naïveté de leurs reporters. Nous faisons le pari que les caméscopes amateurs dont on parle échappent à ce régime d'image que tout le monde est à présent habitué à regarder sur un smartphone. Peut-être parce que ces machines ne donnent pas l'illusion du tout : à l'inverse du pari des smartphones qui prétendent être *complets*, elles arrivent d'une époque où les caméras n'enregistraient pas encore de son dans les fichiers images. Le son-témoin était la plupart du temps débordé par l'emballlement du moteur des bécanes.

Des cassettes mini-DV aux DVD 8cm, ces supports échappent au lissage de la HD et à l'obsolescence programmée. Aujourd'hui, ils fonctionnent encore après vingt années d'utilisation quand un smartphone n'est pas fait pour tenir plus de quatre ans. Ce sont des images pleines d'aspérités, des moteurs qui ronronnent et font du bruit. Le potentiel documentaire est énorme : lors d'un entretien, une personne filmée n'a pas la même attitude devant une caméra compacte qui se met

d'un coup à turbiner ou devant un smartphone énorme dont les objectifs ressemblent à des plaques de cuisson. Enfin et surtout, les supports mémoire n'étaient pas conçus à l'époque pour que les images qui y étaient enregistrées en soient extraites. Traduisons : ce qui était filmé dans une cassette DV n'était pas conçu pour aller sur un ordi, dans un disque dur, sur les réseaux sociaux ou dans un réseau de *cloud* immatériel et opaque. La cassette ou le DVD 8cm, *c'était* les images. Sans le support, plus rien. Les vendeurs avaient d'ailleurs l'habitude encore dans les années 2000 de filer un câble reliant la caméra directement à la télé pour que chacun puisse jouir de ces images pleines de pixels en grand. Les smartphone et tablettes ont aussi mis fin à ce lien qui permettait d'explorer nous-mêmes les fonctionnements de nos télévisions.

Vous voyez où l'on veut en venir ? Visualiser et extraire les images enregistrées par les Sony HI8, les Panasonic VDR-D152 ou les mini-DV nécessite un savoir-faire technique spécifique. Si une autorité quelconque perquisitionne vos images, celle-ci pourra au mieux les visualiser sur petit écran (40mm x 20mm, courage M. l'agent !), mais elle sera surtout dans l'incapacité totale de les exporter ou de les lire tant les supports de lecture sont rares. En faire des pièces à conviction pour vous accuser d'un truc que vous avez pas commis ? Nous doutons qu'un procureur réussisse à numériser ces images sans en effacer tout le contenu. Trente ans après leur création, ces caméscopes sont les plus à même de fabriquer des images imperquisitionnables : protéger les images de ceux que l'on filme, préserver leur intégrité et leur mémoire, c'est encore techniquement possible sans aller s'embêter à crypter des cartes SD (même si c'est sans doute plus efficace). Au pire, frustré, on vous pète votre caméscope. Vous retrouverez le même à dix balles sur LeBonCoin. Mieux vaut offrir une belle mort à ces caméras que les laisser agoniser et disparaître. Elles ne sont qu'à quelques placards d'ici...

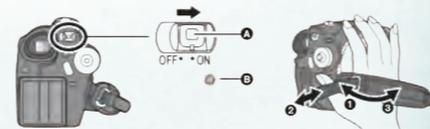
RAPHAËL GIACANTI

## Panasonic' la P.A.F Autopsie de la Panasonic VDR\_D152

Une source laser d'une longueur d'onde de 635 nm ou 650 nm chauffe la surface du disque optique. Le support passe alors, suivant la température atteinte, à un état cristallin ou amorphe.

山本 常朝

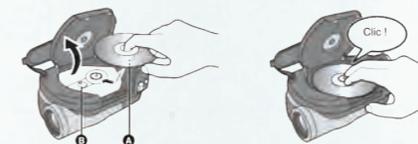
Panasonic VDR-D152 enregistre sur DVD. Ça commence mal me direz-vous. Des DVD-ROM bien spécifiques de 8cm de diamètre destinés à enregistrer, à distinguer des DVD vidéo destinés au visionnage qui font 12cm de diamètre. Ces DVD-ROM ont vu le jour alors qu'on regardait encore des films sur VHS, et pendant que les DVD vidéo n'étaient qu'à l'état de prototypes: tout un cycle de pratiques s'est développé autour de cette technologie éphémère et a sombré dans l'oubli sitôt le triomphe de la carte SD avéré. Et pas de tuto à l'époque. Pour comprendre la bidouille, faut se farcir des forums obscurs dont les derniers messages remontent à 2007, et s'égarer sur des sites dont les domaines sont en vente depuis plus de dix ans. On l'a fait, on va vous éviter ça.



D'abord, la prise de vue. Plutôt la prise de catch. Passée la lanière, l'écran LCD peut être sorti : pouce droit planté sur une manette de 3mm de longueur, index de la même main sur le zoom x400 du caméscope. Allumez le bolide. Le DVD ronronne contre la paume. La manette du pouce permet de circuler dans l'affichage très restreint qui s'offre à vous : poussez vers la droite chaque fois pour circuler dans l'écran minuscule. Et là, le sketch des paramètres de l'image : le diaph qui bascule tout seul sur le gain quand votre ouverture est au max, la vitesse

d'obturation anarchique qui monte jusqu'à 1/5000 si vraiment vous êtes dans la nuit noire. A l'inverse de la HD qui bride les cam en sous-exposition pour empêcher l'image sale – encore une idée reçue à déconstruire – la bécane dans vos mains sera capable de faire apparaître un truc même si vos yeux ne distinguent rien. Suffit de pousser tous les réglages dans leurs limites. La mise au point ? Comme un churros dans de l'aligot. Avec la manette, poussez à droite pour pointer plus loin, à gauche pour pointer plus près. Ayez l'œil affûté pour lâcher au moment où c'est net. Vous pouvez REC. Une fois pour action. Une fois pour couper. VROUM.

Puis vient la question du DVD : quel DVD-ROM utiliser ? Car oui, vos chances de numérisation dépendent de quatre types de DVD-ROM enregistrables choisis. Le DVD-R ne peut enregistrer qu'une fois, et c'est pas sûr qu'il existe encore un graveur capable de l'encaisser. Les DVD-RAM peuvent enregistrer de 1,4 à 5 Go (environ 30min par disque), voire le double si vous en avez un à deux faces. Mais gardez plutôt le double face pour un usage musical : les doubles faces sont protégés par un boîtier scellé qui ne rentre pas dans le lecteur du caméscope. Quant au RAM à face simple, il faut surtout le « finaliser » pour pouvoir le numériser. Qu'es aquò ?



Il s'agit de l'opération qui doit faire de votre DVD-ROM non-plus le compteur kilométrique d'un scooter mais la boîte noire d'un avion. Branchez la VDR\_D152 sur secteur : ça devrait filer assez de patate à la bécane pour que le DVD encode vos images en fichiers. Une fois branchée, tournez la molette de la manette sur l'icône [lecture], puis appuyez sur « menu » : de nouvelles options apparaissent. Faites « finaliser DVD ». Là, votre caméscope fait un bruit de fusée. Parfois pour 20min. Parfois...



« A l'heure actuelle, peu d'informations sont connues sur les caractéristiques des DVD-R/W et RW » disait feu le site afternik.org (mis à pied il y six mois pour hébergeur impayé depuis sept ans). Tout ce que je sais de ces DVD est que certains modèles n'ont pas besoin d'être finalisés. Vous tournez, puis vous sortez le disque. Clac, dans le lecteur et pouf les rushes. Pour les lecteurs DVD, y a moins de chichis normalement : un lecteur bon marché devrait suffire à supporter la numérisation sur un ordi. Les logiciels gratuits capables d'encoder vos rushes ? HandBrake (source ouverte, plein de réglages à détraquer) et Imovie (si un de vos potes vendus peut vous prêter son Mac).

Alors non, on est pas la S.P.A des images confidentielles, mais la VDR-D152 protégera largement vos images du manque de persévérance de vos inquisiteurs.



## L'île du Taur, école pirate.

En Octobre 2020 je déménageais à Toulouse pour entrer à l'ENSAV (École Nationale Supérieure d'Audio-Visuel). Je sortais d'une année de suffocation à Paris et redescendais gaillard car le confinement, s'il a été une révolution globale, fut pour moi le temps d'une pause dans mes études. Études que je courais sans frein par convention familiale, animé d'une ambition de surclassement.

Aujourd'hui je sors de l'ENSAV et j'accède au monde du cinéma en tant qu'assistant-caméra ; je voudrais remettre en question mes choix et raconter comment cette école m'a protégé de l'industrie qui m'attendait. Rétrospectivement ces années m'ont aussi permis une certaine relecture de mon parcours où mes études furent un service, un prêt, une transaction, mais jamais une émancipation. Je vais tenter de détricoter ces études, pour pouvoir recycler leur laine et m'en faire un gilet à ma taille. Cet article revendique qu'une école (de cinéma) devrait être le lieu où l'on aiguise ses défenses plutôt que de les servir aux braconniers.

### *Comment les études ne nous délivrent pas*

Ma mère n'a pas fait d'études, elle est issue d'une famille qui s'est extirpée du prolétariat par des professions libérales pendant les 30 glorieuses. Ces générations ont dédié leur vie à l'ascension économique et sociale, huilant ainsi le moteur capitaliste pour profiter en échange de sa vitesse. Les campagnes se sont versées dans les villes à la recherche d'un confort qui paraissait vital. On a échangé la langue bretonne de ma grand-mère contre une éducation républicaine. Éducation qui lui a permis de gonfler ses ambitions et de ne pas reproduire le schéma parental. Déracinée, sa fille grandissait dans les premières cités nouvellement poussées où elle obtint son bac. Fruit d'une famille qui a éteint la transmission au profit de son surclassement, elle en devenait faire-valoir.

C'est dans cette (même) dynamique que j'obtiens mon bac dans une condition favorable aux études, je ne mûris aucun désir alternatif et je monte à Paris pour faire une fac de cinéma. Un artiste diplômé serait finalement la pièce manquante d'un foyer fraîchement promu à la classe moyenne et qui n'entretient aucune continuité familiale. On peut dire que je choisis la voie la plus facile pour être le plus diplômé possible. C'est a priori un pari gagnant. Vidé et éloigné de l'héritage immatériel de mes ancêtres, je ne suis rien qu'un faire-valoir à mon tour, un investissement humain censé générer du confort dans un marché du travail compétitif.

Pourquoi ai-je fait des études de cinéma ? À vue de nez, mon environnement se vide des métiers essentiels, c'est-à-dire porteurs d'un savoir-faire et d'une expérience, au profit d'artistes moyens, sans causes, participant à l'inflation de l'industrie culturelle. Devoir rejoindre ce marché infini fut pour moi séduisant car l'investissement physique y semblait moindre et le rendement économique supérieur. Le produit artistique jouit d'un potentiel spéculatif, c'est-à-dire que la marchandise varie selon le marché, et par extension l'artiste prend la valeur de son art. La valeur économique se synthétise en valeur symbolique, presque morale. Dans ce marché, le but d'un artiste est de trouver un investisseur, un mécène. Être artiste devient la part du roi pour une certaine bourgeoisie hédoniste qui n'est pas prête à subir la pression. Artiste-auteur, c'est n'être responsable que de soi-même pour porter toujours plus haut le prix de son œuvre. L'usure délicate du cerveau paraît meilleure que l'usure spectaculaire du corps. Comme s'il n'y avait plus d'entre-deux...

La fabrique des déracinés encourage l'industrie culturelle, car on adore ça, la culture, quand on n'en a pas. On s'en gave. Je parle ici de vide culturel, de l'absence insondable et insupportable d'une culture qui n'est ni artistique, ni intellectuelle ; de ce qui fait que sur un territoire nous nous reconnaissons semblables. Notre manière de consommer la culture ne semble pas atteindre notre santé, et pourtant baigner dans un torrent exponentiel motivé par les réseaux sociaux et l'inflation culturelle nous fait appartenir à ce que nous consommons, nous muant en flux. Ce qui a pris de la valeur est valorisé à son tour, la marchandise humaine gavée de produits industrialisés permet la croissance sans fin.

Au lycée, je me disais « je veux faire des films, car j'aime le cinéma ». Mon métier irait là où mon plaisir va. Plaisir n'étant pas désir, je crois maintenant m'être trompé. J'aurais aimé être serveur, comme ma mère, allant et venant sur la terrasse de la *Dolce Vita*, ce petit restaurant saisonnier, populaire et généreux qui avait la taille d'un placard. Un petit commerce qui mettait de la vie sur une place et dont on lui parle encore quand on la croise dans la rue. Je n'avais pas besoin d'études pour faire ça, je n'avais qu'à reprendre. Mais il fallait que j'aille plus loin, que je prenne de la valeur. Le cinéma, par sa matière culturelle, a rempli mon identité-estomac vide et semblait de surcroît nourrir l'ambition familiale. Donc j'ai foncé. D'abord c'était le désir d'une fac « prestigieuse », puis concours sur concours jusqu'à être pris dans une école, quelle qu'elle soit, tant qu'elle était cotée.

Quand on se couche le soir, on se murmure qu'on a envie de faire les choses pour les bonnes raisons.

C'est dérangeant des'avouer vaincu et vainqueur. Vaincu car conforme, vainqueur car bénéficiant malgré tout des structures et des privilèges qu'elles transmettent ; l'industrie étant friande et généreuse avec la viande fraîche prête à toutes les escalades. La compétition estudiantine m'a structuré dominant. L'impression d'ascension est une logique spirituelle qui en remplace une autre, méticuleusement organisée par l'entreprise universitaire. C'est un sucre dont les étudiants garderont le goût toute leur vie et qui se coupera au sang de leur existence, manipulant chaque choix, chaque sourire. En bref, une race d'individus préparés à la dépense, à l'investissement et à l'emprunt.

L'ENSAV :  
icône punk, auto-gestionnaire et payanne

Voilà je débarque à l'ENSAV dans un bâtiment médiéval plutôt stylé, en mode briques qui s'effritent et poutres apparentes. Là, je rencontre une classe qui va de 23 à 30 ans, encadrés par des profs qui s'annoncent directement comme des phénomènes. Exemple : Martin Grosdidier -> entretient mal son labo-photo, a récupéré deux louves sur un tournage, arrive avec les bras lacérés par ces dernières le matin même, pose sa 8.6 sur l'imprimante et a littéralement des stigmates sur ses poignets (car une fois il s'est fait crucifié par

ses potes, dixit). Bon voilà quoi, je vous fais pas un dessin sur les profs all stars. L'ENSAV te saisit pendant 3 années, dont deux d'enseignements généraux et une spécialisée. Pendant ce temps se succèdent différents exercices qui mettent en valeur la pensée manuelle. Aucun écrit, que de la fabrique. Aucune note non plus, simplement une soutenance pour chaque projet. Les exos s'agacent (je voulais écrire s'agencent mais ça marche aussi) de sorte à isoler *audio* et *visuel* pour mieux les assembler plus tard. Une majeure partie du travail accompli le sera sur pellicule argentique par le biais de caméras telles que la AÄTON et la Bolex. Pellicule que nous monterons à la main pour les projeter toutes fraîches grâce à nos vieilles machines. À ce contact permanent avec des caméras d'antan s'ajoute celui d'un parc lumière hérité des grèves de la sncf ; donc tout est daté et pèse une tonne, on se sent ouvrier de la marine navale et on se pète le dos à monter des HMI de 30 kilos sur des plafonds de décor. En parlant de décor, l'école se dote d'un plateau, petit et dérangé, qui est une véritable zone grise des normes de sécurité mais qui apprend la vie à coup de clous qu'on rate et de mains qu'on cloue. Voilà trois belles années à enchaîner les projets de chacun dans une ambiance d'insomnie, de café soluble et, soyons honnêtes, de cuites insolubles. Sans parler du confinement où il a fallu se cotiser pour payer les amendes pour tapage nocturne... Combien de gyrophares ont éclairé nos yeux de merlans frits et nos doigts lardonneux serrant des bières russes (je pense à la Балтика).

On peut dire que Toulouse est une ville qui porte très bien l'anarchisme, d'ailleurs les squats y fleurissent. En recherche de sensations fortes et de marginalité aiguë, nous zonons dans ces hangars auto-gérés, allant à quelques cours de boxes, AG et soirées. Bien coiffés qu'on était, tout le monde nous regardait de travers, à moitié militant et pas si radicaux, nous faisons louches. Mais la marmite avait bonne odeur et on y mange encore. Le réel traîne à l'ENSAV. Si on y entre sur bac+2, les ex-maos qui tiennent la bride de l'école ont composé les classes comme ils remplissaient les cocktails molotov tah l'époque. C'est ainsi qu'on retrouve dans une pièce des enfants de paysans, des bourgeois, des entrepreneurs, d'anciens profs, des khâgneuses, chimistes, frustrés, conquis, une qui fait du sport et l'autre du violon. De Nîmes, de Tours, de Berlin, de Marseille et d'Occitanie Libre, du brave monde. Je n'idéalise pas trop mon





passage là-bas, d'ailleurs j'élude les petits et vastes scandales, les violences intestines et guerres de clochers. La couardise des profs et l'ambiance délétère savaient s'installer dans cette école mieux que partout ailleurs. C'est au milieu de ce bouillonnement entre l'école et sa périphérie que mon esprit monochrome pris quelques coups de couleur. J'y ai changé.

Chargé de tout ce que j'ai pu mettre dans la première partie du texte, je dirais que l'ENSAV m'a déplumé et a porté à mon regard un monde que je ne connaissais pas et que je nommerai punk, anarchiste, paysan, ouvrier, périphérique, militant et filou. Les études te font oublier d'où tu viens, elles ne te raconteront jamais ton histoire. Celle-là, on ne peut se la raconter que soi-même et cela nécessite une machine à retrouver les histoires : la caméra. Des caméras, l'école m'en a mis une tonne dans les mains pour que je creuse avec ; dans la terre j'ai trouvé. Ça, c'est l'âme du cinéma. Dans ses valeurs il y a la révolution et l'histoire de la révolution car il est mouvement, jeune et populaire ; dans ces mots la vie se révolutionne, elle évolue et révolutionne. Il est temps enfin d'aimer cet art en dehors de tout projet de carrière et de le défendre dans son jus puissant et aromatique.

### Révolution manquée 1

« Le blocage de l'ENSAV et des locaux d'Art et Com commence le 22 mars 2023, au 56 rue du Taur. Il débute après une première assemblée entre élèves et personnels, il y est décidé de bloquer le bâtiment dès le lendemain. C'est là que notre lutte commence. Tôt le matin, les élèves se rassemblent et bloquent l'entrée de l'école. Les deux premiers jours semblent durer des semaines. On décide de dormir sur place, de créer une cantine solidaire et d'occuper activement les lieux. Si parmi les élèves il y a déjà des militant-es aguerris-es, c'est également la première grosse mobilisation pour beaucoup d'entre nous. Nos principaux objectifs sont d'abord de profiter de la position géographique de l'école en centre-ville pour en faire un refuge durant les manifestations, de se positionner ouvertement en tant qu'étudiant-es en lutte contre la réforme des retraites, de montrer notre soutien aux grévistes, de créer un espace d'éducation populaire et de mettre nos caméras à disposition du mouvement »<sup>1</sup>.

1 L'empaillé, NUMÉRO 10, Octobre 2023.

À deux mois de mon départ en stage de fin d'étude, nous décidons de nous engager dans le blocage de l'école en marge des grèves et manifestations contre la réforme des retraites. Le premier jour de l'occupation est un jour de soleil, nous organisons nos nuits de veille et préparons une immense banderole que nous afficherons rue du Taur, il y sera écrit « la fatigue ne fera pas taire notre colère ». Sans vous raconter l'intégralité de l'occupation qui serait un labyrinthe d'ambitions collectives et de défaites intimes, je nous amènerai au constat final : la fatigue a fait taire notre colère. L'ENSAV s'était toujours enorgueillie de son histoire militante mais cette fois, nous n'avons pas été aidés et nous n'avons rien su faire. Le militantisme est une hygiène, une culture ; pour vivre dans un monde qui lui est hostile, il s'accoude à une expérience de zinc. L'école nous a transmis sa forme punk mais a oublié son fond révolutionnaire, nous avons confondu les deux par manque de repères. Sans avoir le temps de me poser les bonnes questions au moment donné, je passais de cette révolution manquée au monde de l'industrie en un éclair.

Je suis passé de l'autre côté, pour mettre un point final à mes études et réaliser, pour ne pas dire performer, ce cycle entamé pour les mauvaises raisons. Je partais en stage sur un long-métrage de fiction, *Mikado* de Baya Kasmi, duquel j'enchaînais sur un autre film, *Miséricorde* d'Alain Guiraudie. Là je découvrais le métier fantasmé, et tout ce qui l'accompagnait et que je n'avais pas vraiment fantasmé, à savoir le milieu du cinéma et sa structure politique et sociologique. Je rêvais d'un modèle paysan de la production cinématographique et je constatais fatalement l'industrie. Incapable de m'intégrer ni d'adhérer au niveau de vie et de langage que cela impliquait, je faisais mon travail en attendant l'accident, enfilant les heures sur un collier que je ne porterai pas. L'hyper-hiérarchisation et l'attitude carriériste qui m'étaient gentiment soufflées furent assez facile à ignorer vu le bordel qui m'a servi d'école.

### L'Utopie du la mort

Ce que je pense tirer de cette histoire, des études à l'industrie, c'est l'importance de l'ENSAV dans sa capacité à défendre une vision du monde et à protéger celui ou celle dont la vision naît, tout en transmettant les clés de son histoire pour que puisse se renouveler

son *biais*<sup>2</sup> de lutte auprès des nouvelles générations. Évidemment aucune école de cinéma ne fait ça, au contraire, on y regarde ses pieds et tout content de la suite naturelle de ses orverts on y apprend à marcher au pas. Loin de notre propre pas il s'agira évidemment du pas d'un autre. L'Utopie c'est l'école que l'ENSAV pourrait être. Voilà ce que je me suis dit en revenant du monde du cinéma. Cette école a une histoire et je suis allé la recueillir pour comprendre ce qu'elle m'avait transmise sans me le dire. C'est un apprentissage puissant que de s'avouer que toute chose induit son histoire. (banalité à méditer lol)

L'ENSAV a un fondateur, il s'appelle Guy Chapouillié et a grandi dans le Lot-Et-Garonne, entre communistes et gaullistes dans un milieu agricole. Il fait des études à l'École nationale d'industrie laitière. C'est là qu'il monte successivement différents ciné-clubs qui se feront une réputation sulfureuse pour leur liberté de projeter. Un grand désir de cinéma se meut en lui et il décide de monter à Paris, aimanté par les événements de mai 68. Là-bas il manigance avec trotskistes et membres du PSU. Ces rencontres le font entrer<sup>3</sup> comme professeur à l'Université expérimentale de Vincennes où il réalise enfin son désir dans la pratique. Il y découvre que pour parler de cinéma il faut en faire. Après quelques réalisations collectives et la construction du FRONT PAYSAN (mouvement de réalisateurs allant filmer les luttes paysannes), il décide de revenir au bercaïl pour fonder son école. Il rencontre à l'université du Mirail de Toulouse son premier étudiant : Jean-Louis Dufour, mobilisé pendant les grèves étudiantes de 76. Il monte avec lui et d'autres l'Atelier 16 qui reprendra les travaux du FRONT et de la revue marxiste-léniniste *Cinéthique* qu'il entretenait à Vincennes. Cet atelier tournera *Carmaux 48* et fondera la revue *Proces cine* ; ce diptyque fonde les axes théoriques et pratiques de ce que deviendra l'ENSAV. Guy fera de cet atelier une école.

Évidemment l'ENSAV a les mêmes yeux que son père, c'est-à-dire une lecture marxiste-léniniste des rapports sociaux, la recherche féroce d'une représentation juste pour le monde paysan et les communautés marginales, la certitude que l'internationalisme est un secours porté au cinéma et que tous les pays et langues sont solidaires par le truchement de cet art. Cet héritage-là coule dans les veines de l'école. Cependant ce sang s'oublie.

2 En occitan : la manière de (le bon sens de faire les choses)

3 On parle d'entrisme (notion trotskyste).

L'université, ce qu'elle m'a fait, ce qu'elle nous fait, elle le fera aussi à l'ENSAV. Elle lui fera oublier sa jeunesse d'agitation au profit d'un calme ordonné et serviable. Elle voudrait que notre école soit aussi sage, soumise et privée que le sont la FEMIS et la Ciné-fabrique, biberonnées par Pathé, Amazon, Netflix, Tik Tok et autres géants aux pieds agiles.

L'île du Taur c'est le nom que nous avons donné à notre occupation. À une époque où le privé viole l'intimité des travailleurs et des étudiants en s'insinuant dans leur inconscient, où pouvons-nous être en sécurité ? Cet endroit pourrait être une île qui se ferait archipel et monde alternatif si elle le voulait. L'ENSAV doit être cette île car son histoire résonne avec nos luttes, pionnière qu'elle fut. Nous ne pouvons pas éternellement répéter les tracts anarchistes, il est temps de penser une pédagogie vertueuse dans notre domaine. Nous ne voulons pas former les chiens de traîneau des blockbusters d'auteur qui courent après les César et autres palmes. Notre rêve n'a rien à voir avec l'or. Où sont les étudiants en cinéma ? En stage pour l'industrie. Pas sur les ronds-points à représenter les gilets jaunes, ni devant les préfectures à comprendre les jeunes agriculteurs, pas à défendre les écoles d'arts publics qui ferment, jamais à zoner dans les périphéries infinies, ou à monter enregistrer le chant des bergers basques. Ils sont entre blancs à faire des concours Nikon, au service du néant privé, secouant leur gamelle en attente du prix qui la remplira. Ils ne sont jamais là où l'oiseau se pose, mais toujours là où il se tait. Le cinéma a une dette envers le mouvement ; s'il ne doit pas se faire nécessairement cinéma de lutte, il est l'obligé des mouvements.

L'ENSAV a de quoi transmettre l'idiome de la résistance.

La résistance est tout ce qui différencie ceux qui sont du côté de l'utopie et ceux du côté de la mort. L'ENSAV devrait recommencer à cibler ses ennemis, trouver leurs failles et les plastiquer. On aimerait qu'elle produise des esthétiques offensives, sans répondre à aucun standard. Qu'elle fasse faire des films choquants pour ceux qui se couvrent de vertu, et exaltants pour tous les autres. Qu'elle continue de tisser des liens avec les étudiants du monde, qu'elle aille voir le cinéma hors-circuits Africain, Asiatique, Océanien et de partout. Qu'elle sorte, pitié, et fasse sortir de sa zone de confort. Qu'elle tende ses mains calleuses, fortes d'avoir réparées des caméras mourantes et prêtes à gifler de toutes leur force l'industrie.



Article et photos par  
EEO. Négatif dé-  
veloppé et tiré à l'ENSAV  
pendant l'occupation.



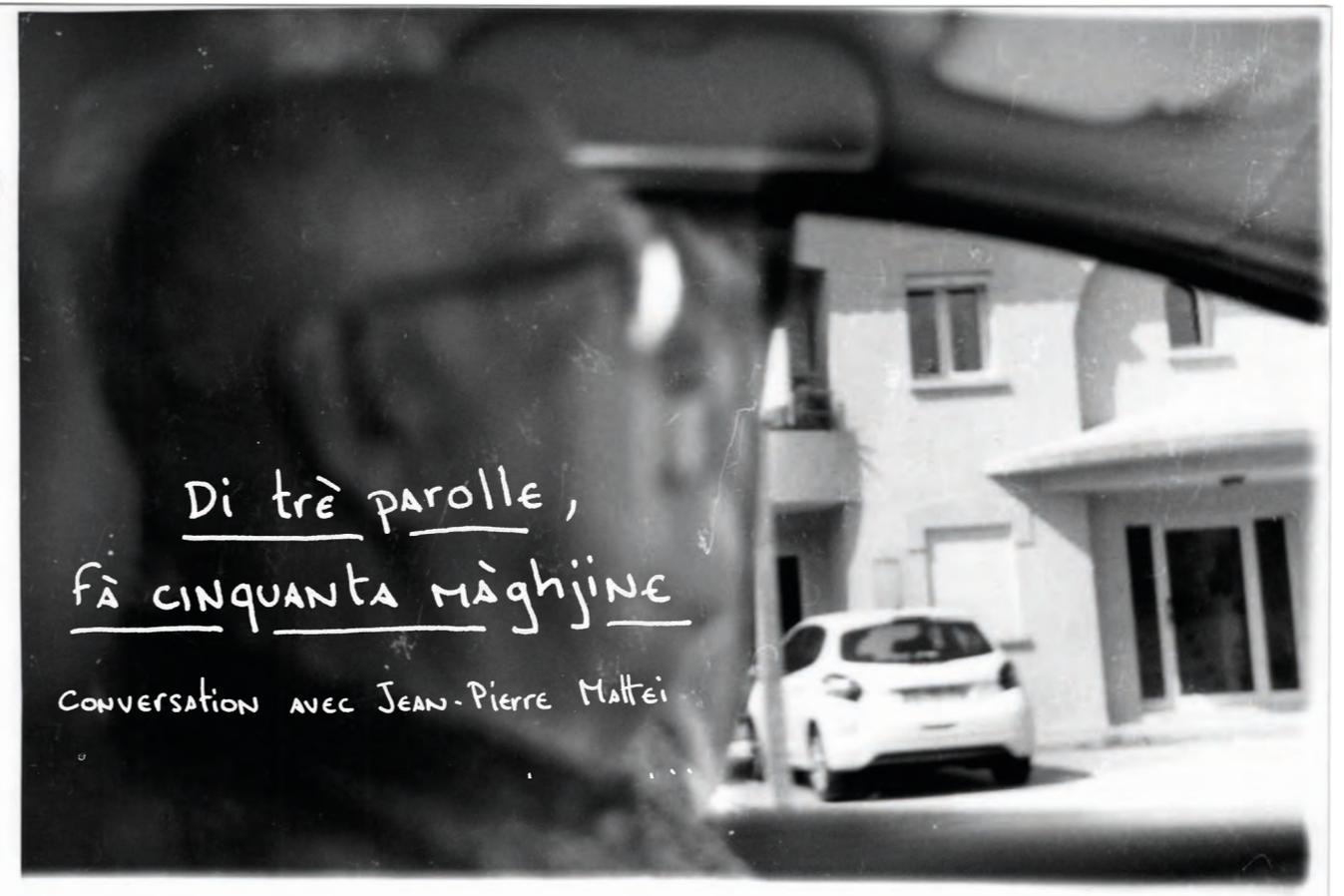
... Tous des monstres. \*\*Voir: LE MYSTÈRE DES PROFONDEURS.

[...]



Après-texte

45€



Jean-Pierre Mattei est le fondateur de la Casa di Lume qu'on peut aussi appeler « cinémathèque de Corse ». Pharmacien de profession, il a presque la cinquantaine lorsque le poste d'adjoint à la culture de Porto-Vecchio lui est proposé : depuis, ce dernier consacre son temps et son énergie à l'exhumation et à la centralisation des archives audiovisuelles du territoire. Il réalise quelques documentaires pour sonder une langue, une île et son peuple, et descend dans les caves des villages pour déterrer les morceaux de cinéma qui nourrissent la mémoire collective. Au moment d'enregistrer cette conversation, Jean-Pierre a quatre-vingt-cinq ans et il continue d'écrire et de filmer.

**Jean-Pierre Mattei :** *La mort d'une femme* de Grémillon, je pense que c'est le quatrième film que j'ai acheté. Un film très féministe pour l'époque. L'histoire d'une

femme qui doit choisir entre son métier et l'amour. Je dis ça car ça me fait penser à ma femme et moi. Enfin pas littéralement, mais dans l'idée. C'est grâce à elle que j'ai pu travailler autant sur le cinéma. Elle a assuré la pharmacie et a trouvé ma relève pour que je puisse me consacrer au cinéma quand on m'a proposé de bosser à la culture.

**Petit Cri :** Tu achetais des films à cette époque-là ? Tu achetais les bobines destinées à un usage professionnel ?

**J-P. M :** J'étais pharmacien mais j'ai toujours gardé mon plaisir d'adolescent qui était d'avaloir des films. C'était interdit de revendre des copies à l'époque : quand les copies partaient à la casse, elles devaient être jetées. En réalité, les gars, ils donnaient un

coup de haches à la première bobine, et après ils ramassaient tout, puis ils les revendaient à des cercles de collectionneurs. Faut s'imaginer : il y avait tout un groupe de cinéphiles qui s'étaient répartis sur le territoire, qui achetaient des copies 16mm ou 35mm dans des réseaux de revendeurs illégaux. Parmi ces revendeurs, il y en avait un, c'était un certain Gaillou, qui était Avenue de la République à Paris, et qui avait la réputation de « Gaillou, petit voyou ». Dans son cercle, on pouvait compter Eddy Mitchell, ou encore le directeur de l'Opéra de Marseille Jacques Karpo qui était un grand collectionneur de films. Il y avait toute une série de personnes comme ça. Et nous, on allait dans ces petits cercles, on se montrait les films et on voyait. Je suis entré dans ce cycle, et j'ai acheté des copies. Le premier film que j'ai acheté, c'était *Trafic*, de Tati. C'était une copie qu'on projetait dans les avions, vous vous rendez compte un peu ? Et qui avait la particularité d'être visionnée en deux versions : l'une avec le son optique en français, l'autre avec le son magnétique en anglais.

**P.C :** Tu as déjà envisagé d'organiser un ciné-train dans la micheline ? Comme ils faisaient en U.R.S.S dans les années 1930 ?

**J-P. M :** Une ou deux fois en rêve. Mais nous sommes en Corse : encore dans les années 1980, la ligne n'avait qu'un seul wagon, ça tanguait de partout et on entassait les gens à l'intérieur sur des sièges dont la plupart étaient encore en bois en 2000. On nous dirait que ça n'est pas raisonnable : ça pourrait plaire aux usagers... Et à vrai dire, les rares Corses qui continuent de monter à bord y entrent comme dans une attraction : ils y vont une fois à soixante-dix ans histoire de quitter le monde sans regret ensuite, mais ce sont surtout les touristes qui l'utilisent aujourd'hui. Après, est-ce qu'on a vraiment besoin d'images quand vous traversez la Castagniccia reculée, la Balagne, et longez la côte pendant deux heures et demi ? Ça c'est une vraie question de cinéma...

**P.C :** Et comment tu t'es retrouvé à revenir vivre en Corse ?

**J-P. M :** Je suis né et j'ai grandi à Casablanca. Ma famille est revenue vite en Corse, puis j'ai fait médecine à Marseille et j'ai travaillé dans un laboratoire

d'analyses à Nice. Puis nous sommes enfin revenus en Corse en 1980 avec mon épouse, cinq ans après Aléria<sup>1</sup> et on a repris la pharmacie familiale que mon beau-père tenait à Porto-Vecchio.

**P.C :** Comment tu t'y es pris pour développer un terreau de cinéma dans la Corse de cette période-là ? J'ai cru comprendre qu'il a fallu attendre les années 90 avant qu'un festival comme Lama voit le jour.

**J-P. M :** Moi ? À ce moment-là je ne crée rien. Encore aujourd'hui, la Corse reste une affaire de *réalité de terrain*. Si on veut que le cinéma se développe, il faut d'abord créer une dynamique où le cinéma est pris en compte au niveau régional : faire le lien entre les villes où se trouve l'argent, et les paysages où aller tourner. Rien qu'avoir des lieux bien desservis ici, c'est un combat. Tiens, là : vous êtes venus comment ? Avec le car ?

**P.C :** Du village on est descendus à Sartène, et de là on a pris le car.

**J-P. M :** Rien que quand tu vois le temps que ça prend pour de si courtes distances, tu as de quoi décourager un producteur. Mais la création de la cinémathèque a bénéficié à l'époque d'un concours de circonstances : j'ai eu beaucoup de chance. Je suis

1 Les événements d'Aléria désignent le point de départ de l'histoire commune des nationalismes corses : le 21 Août 1975, alors que l'État bradait des terres et encourageaient les pieds noirs à s'installer en Corse pour y faire pousser de la piquette en utilisant n'importe quoi – boycottant ainsi les vins corse – un groupe de militants de l'A.R.C décide d'occuper une cave viticole d'Aléria pour dénoncer à la fois la menace qui pèse sur les producteurs corses, et les négociations frauduleuses des colons qui la rendent possible. La réponse de Matignon sera militaire.

arrivé à un moment où on était en plein *riacquistu*<sup>2</sup> : un grand moment de réappropriation culturelle – artistique, historique, économique – de notre histoire ; une histoire qui s'éteignait petit à petit, avec la décolonisation, l'arrivée de pieds-noirs en Corse, la mise en valeur de terrains pour des continentaux, et la spéculation foncière organisée. L'État voulait aussi faire des essais nucléaires en Corse, ne l'oublions pas.

En 1983, Jean-Paul de Rocasera, le maire de Porto-Vecchio, est en difficulté parce qu'il commence à être âgé, et les attentes portent sur la modernisation. Il me

propose d'entrer à la mairie. J'avais jamais fait de politique : mes parents étaient d'obédience socialiste, de la génération des congés payés. On reprochait à la ville d'être un désert culturel : y avait pas d'associations, pas de bibliothèque, pas le moindre centre culturel ; un petit ciné-club vivotait mais le cinéma *L'Oriental* avait fermé en 1978. Quand je suis arrivé, une association appelée *A Racolta* s'était montée, et les gens voulaient que ça bouge. J'y ai participé et j'ai touché du doigt

la pauvreté de la culture : il n'y avait pas d'argent, des animations organisées par les pompiers avec des feux d'artifice, quelques courses de chevaux mais l'hippodrome a vite fermé... Donc je rentre à la mairie comme dans une famille – je m'en rends compte petit à petit – en découvrant les tenants de la vie locale. Dans son bureau, le maire me dit qu'à la culture, je

2 « On a appelé *riacquistu* la période d'explosion culturelle qui a eu lieu dans les années 1970 à travers les poètes, les écrivains, et surtout les groupes de chanteurs, I Muvrini et Canta U Populu Corsu en tête. Elle a été précédée d'une prise de conscience politique » Max Simeoni dans un entretien accordé à Arriti en 2015.

serai tranquille : « Tu n'auras rien à faire ». Pour lui, j'apportais juste un potentiel électoral, une façade. En même temps, je pensais : « Mais non. Si je viens, c'est pour faire quelque chose ». Et c'est aussi 1983 : l'époque où le lycée de Porto-Vecchio ouvre. Et heureusement depuis deux ans, on a ce ministre de la culture formidable qu'est Jacques Lang – on peut lui reprocher plein de choses cela dit – mais il a mis des moyens en région grâce auxquels on a eu une bibliothèque : on a rénové le Bastion de France pour en faire un lieu représentatif de la ville qui pouvait accueillir nos manifestations, et on a pu prendre nos locaux en profitant de la création des HLM pour créer le centre culturel de Porto-Vecchio. Puis on a créé le Comité des Fêtes de la ville, et enfin l'association « La Corse et le cinéma » ; quand j'arrive de Nice en 1980, j'ai avec moi une collection de 400 films 16mm, et beaucoup d'affiches de cinéma. D'abord grâce à un ami du Maroc qui était cinéphile, mais aussi car il y a en Alta Rocca, deux des plus grands affichistes des années 50-70 : Michel Landi et René Ferraci. Et en 70, de gros cinémas comme le Gaumont Palace ferment. Nous, on récupère tout ce qu'ils mettent à la poubelle : les archives qu'ils rachèteront dix ans plus tard à des prix démesurés. Ces acquisitions informelles nourrissent le projet et je me retrouve donc propulsé là-dedans, sans être un universitaire ou un professeur.

**P.C :** Tu éprouves le besoin de chercher aussi des alliés extérieurs ou tes rencontres ici suffisent à t'occuper ?

**J-P. M :** On rencontre du beau monde ici d'abord, puis Jean-Paul de Roca Serra devient président de l'Assemblée de Corse et ça fait quelques années que je travaille avec la revue *1895* ; je me mets à parler au maire de mon idée de créer un lieu dédié à la mémoire du cinéma corse, mais qui puisse aussi mettre en lumière toute une période où le cinéma du monde entier est passé par la Corse. Donc je fais venir Jean-Paul de Roca Serra, qui était en bagnole avec son chauffeur. Et son chauffeur vient et se présente : c'était le premier projectionniste du cinéma *L'Oriental* qui avait fermé en 78. Depuis il avait changé de boulot, mais il m'a bien appuyé ce jour-là. Je lui dis « Voilà M. le maire. J'aimerais créer un lieu pour une mémoire audiovisuelle de la Corse ». Et il regarde son chauffeur et me répond « Pourquoi pas. » C'est



pas tombé dans l'oreille d'un sourd. Je suis aussitôt monté à Paris pour aller voir le CNC. Et à l'époque, le CNC il me dit : « Mais en Corse, à part Napoléon et Tino Rosi, vous avez pas grand chose ». Évidemment, je prends sur moi. Il s'avère que ça faisait un moment que je travaillais mon sujet, je lui ai appris deux trois choses sur le *Napoléon* qu'Abel Gance est venu tourner en Corse dans les années 1920 avec notamment Antonin Artaud en Marat ; ces types-là, il y a que certains noms qui les font réagir. Donc quand il a entendu ça, il a aidé aussitôt. Et puis l'autre chance que j'ai eu, c'est que Jacques Lang était très ami avec le maire de Sartène Dumè Bucchini qui le fait venir en 84. Et donc en tant qu'adjoint à la culture, j'ai été invité et j'y suis allé avec mon dossier. Parce que à l'époque et encore aujourd'hui en Corse, trouver un interlocuteur ne va pas de soi. Si on veut tresser un réseau qui travaille sur l'audiovisuel en Corse entre Bastia, Corte et Porto-Vecchio, il faut mettre le pied à l'étrier d'élus qui – à court-terme – ont l'impératif d'être réélus, et donc de se dire « Est-ce que votre projet est susceptible de me faire gagner des voix ? » Voilà un peu où on en est encore aujourd'hui. Ça prend un certain temps, mais on a fini par avoir des subventions de la région, puis de l'État.

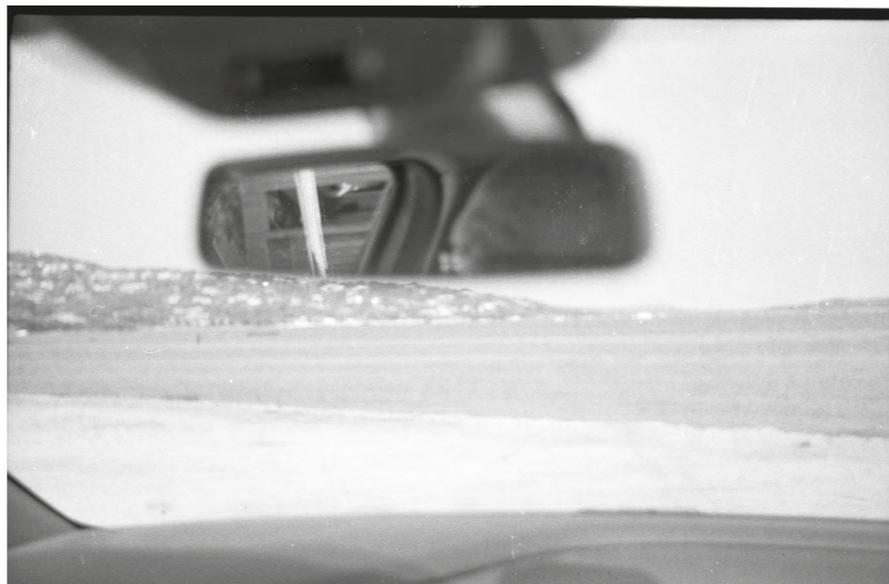
Notre association « La Corse et le Cinéma » est retenue comme délégataire de service public pour gérer la cinémathèque qui ouvre en 2000. On gagne la bataille décisive, mais on perd la guerre froide qui s'ensuit. On avait un budget de 4 millions de francs : ça a créé des envies et c'est comme ça qu'en 2013, Giaccobi nous a coupé le robinet, illégalement<sup>3</sup> comme ça du jour au lendemain. On devait recevoir une autre partie de nos subventions après plusieurs bilans positifs ; et puis les délais se sont rallongés, on a jamais touché tout ce qu'il fallait pour que l'association continue son travail. Mais ce qui nous a aidé, c'est que 45 % des collections de la cinémathèque appartenait à l'association et étaient issues de nos collections personnelles ; donc j'ai tenu bon et repris les négociations. L'association s'est maintenue parce qu'elle avait prouvé son utilité publique... au prix d'un renouvellement de personnel.

<sup>3</sup> De 2008 à 2013, Paul Giaccobi a détourné de l'argent public en tant que président du conseil exécutif de Corse : véhicules de service affectés à l'usage exclusif de certains agents, attribution opaque des subventions aux communes, ou encore des places réservées à la CTC lors des matchs de football en échange de son généreux sponsoring...

Un compromis difficile. Des gens de l'association ont dû partir et certains services délégués à la région. En dix ans, la cinémathèque est rentrée dans un nouveau système administratif compliqué, où la région n'était plus le lieu le plus adapté pour faire marcher une cinémathèque. Ces nouveaux services ont pris tout ce qu'une amie avait passé des années à numériser, et ils les ont mis en ligne. Ils n'ont rien apporté de neuf, pas de regard jeune sur ces films, pas d'accompagnement, pas d'invention liée au visionnage numérique. J'ai travaillé sur les archives de l'île et j'ai écrit des bouquins. Moi qui ne suis pas universitaire, j'ai mis dix ans à sortir les deux premiers volumes de *La Corse et le cinéma*. Ça prend tellement de temps qu'on arrive même pas à suivre le rythme de la société. Heureusement, la production de films corses va bon train et me tient au goût du jour.

**P.C :** Je voulais te parler de ces films « corses », dont les cinéastes sont soit corses d'origine comme moi (et vivent quand même sur le continent), soit Corses. La sortie d'*I comete* en 2021 ajoute un nouveau nom à la liste des cinéastes corses qui commencent à être reconnus des institutions et d'un certain public. Entre Thierry De Peretti, Pierre Salvadori, Rinatu Frassati, Pido, maintenant Pascal Tagnati... Est-ce que ces films accompagnent le territoire ou est-ce que tu estimes qu'ils se cherchent aussi une légitimité auprès du public du continent et des festivals ?

**J-P. M :** Ici, on les voit ces films. Il y a un terreau de film avec une diversité. Nous y sommes enfin. Mais il faut garder en tête que dans le tas, ça reste *Permis de construire* qui fait le plus d'entrées. Mais au



sein de l'intelligentsia parisienne, tout le monde a trouvé ce film formidable, *I comete*. On connaît l'esprit : je pense que les deux scènes de cul ont dû apporter cet aspect sensationnaliste qui a sans doute émoustillé les institutions. Mais son film m'interpelle beaucoup plus intimement dans son idée de faire un film-village, bien plus que ces deux scènes racoleuses que tous les festivals ont retenu. Ce qu'il propose Tagnati, c'est le tableau d'un village-société tantôt décadent, tantôt virtuose et on finit par lui emboîter le pas. Et effectivement, je pense que ces deux scènes voulues choquantes ciblent ces spectateurs très formatés de festivals qui aiment à dire « c'est un regard triste sur une réalité décadente ». Or, le point de vue du réalisateur dans le film, vous ne l'avez pas : il nous laisse regarder ces scènes de vie comme un travail d'entomologiste ; un entomologiste, il met des épingles, puis nous, cinéastes, on fait du montage. C'est un premier film. On verra ce qu'il va faire ensuite. Ce qui importe c'est que quelque chose suive en Corse : que ça fasse venir des gens intéressants, que ça permette de faire travailler des équipes d'ici, que ça crée des rencontres...

**P.C :** Et quelqu'un comme De Peretti, qui fait à la fois de l'éducation à l'image dans les quartiers, du documentaire *avec* des Corses et des fictions, est-ce qu'il arrive à toucher un certain public au-delà des seuls initiés de l'audiovisuel ?

**J-P. M :** En ce moment, Thierry de Peretti travaille sur son adaptation du bouquin de Ferrari, *A son image*. Alors lui, il prend que des Corses à l'image, c'est son truc. Et c'est louable. Après il fait un cinéma très

cérébral, pas toujours facile d'accès. Mais on peut aussi faire du bon cinéma populaire avec d'autres comédiens : regardez *La petite bande*, c'est formidable. On lui en veut à mort à Salvadori de pas avoir pris des Corses dans les rôles principaux ; or le film te parle d'écologie, d'un problème mondial. Qu'est-ce que tu as besoin d'en faire un problème uniquement corse ? L'important, c'est d'avoir un cinéma bien planté sur ses deux jambes : un auteur cérébral qui fait du terrain, et un cinéaste plus populaire qui brasse large avec plus d'argent, ça se complète ; le tout, c'est d'avoir des choses à dire. L'atout de la Corse et des Corses, ça a toujours été la diversité : de paysages, d'opinions politiques, d'altitudes, de caractères. C'est avec ça qu'on doit composer.

Prends l'histoire de l'Alta Rocca d'où tu es. Quenza, le village. Avant, l'Ospedale faisait partie de Quenza. Et depuis 1870, l'Ospedale fait partie de Porto-Vecchio : tu n'as aucun livre d'histoire, rien qui t'explique pourquoi. Alors on va chercher ailleurs les réponses : j'interviewe beaucoup de gens qui ont connu l'Ospedale depuis les années 1950. Avant il y avait la transhumance : avec la malaria, les gens montaient en mai à l'Ospedale et descendaient à Porto-Vecchio fin-octobre. Avec le boom économique de 1960, la ville est devenue une cité manuelle et les populations se sont sédentarisées. Aujourd'hui, une partie des habitants de l'Ospedale vivent du tourisme et le font tourner à plein régime, pendant que l'autre se bat pour en faire un parc national protégé et le défendre contre le tourisme. Donc on est entre le « on fait ce qu'on veut chez nous et on se baigne dans le barrage » et le « Si on veut combattre la loi du nombre imposée par le tourisme qui appauvrit notre forêt, il faut commencer par se battre pour le réguler ». Mais je m'égare. Pour en revenir à *I comete*, c'est le premier film à contenir des séquences si longues parlées en langue corse. Et là encore, la diversité de ceux qui parlent corse à l'image : le personnage du noir qui a été adopté, il parle le corse à la perfection. Un corse presque académique si ça existait. Une langue vraiment théâtrale, fichée dans le marbre. Les autres, ils baragouinent plus le corse qui s'entend et se transmet par voie orale, mais qui n'est pas le même selon les villages.

**P.C :** *I comete* mis à part, où en est l'imaginaire de la langue corse au cinéma ?

**J-P. M :** L'image, elle est omniprésente dans la langue corse. Il y a toujours de l'imaginaire dans la langue et il a aussi imprégné la manière dont les corses détricotent le français pour s'en faire une parole à leur taille. Curieusement, la langue corse est très imagée : avec trois mots, tu peux faire cinquante images. Un exemple qui m'a frappé à l'époque où j'ai fait un documentaire sur les centenaires, un petit film à mon échelle, dans mon village : un moment, on parle, la famille, le voisin, de tout, de rien. Puis une qui nous dit : « Le boulanger. Tu te rappelles pas la famille du boulanger ? Oui, mais oui ! Le boulanger, *quellu di a stretta, quel chi manghjavo l'alivo.* » Littéralement : « Celui de la ruelle, qui mangeait des olives » Donc en trois mots, la langue te situe la famille dans l'espace, le métier, leur rôle dans l'organisation du village et le détail des olives. La langue, c'est un état des choses. Le mettre en image est un défi : en trois mots, les gens s'étaient compris. En trois secondes, ils adoptent quatre échelles différentes allant du plan large à l'insert sur l'olive dans la bouche, puis passent à autre chose. Quand on parle en image, on ne pense pas de la même manière. Si tu veux transposer ces trois mots au cinéma, il faut ouvrir l'écran.

**P.C :** C'est quoi le travail dont tu es le plus fier ? Un film ? Une projection que tu as organisée ? Un bouquin que tu as écrit ?

**J-P. M :** Ta question tombe bien : si tu l'as pas déjà, je t'ai amené ça... [il sort un bouquin de sa sacoche en cuir]. C'est le dernier film de Jacques Tati. Un documentaire, ça devrait te parler : en 78 il est venu à Bastia filmer la finale de la coupe d'Europe : Bastia contre Eindhoven.

**P.C :** Hein ? J'en ai entendu parler une fois à Lama mais je croyais que c'était des histoires.

**J-P. M :** Ça, ça fait partie de ce que j'ai aimé faire avec la cinémathèque. On a eu des difficultés, mais on a pu retrouver ces archives que Jacques Tati avait enfoui dans ses caves et qu'il n'avait pas voulu monter. Il avait été invité par Trigano – le type du Club Med' – à venir filmer la rencontre où il y avait Claude Papi : un grand joueur du S.E.C.B qui était le Zidane de l'époque ; et qui devait gagner ! Et Tati est venu. Malheureusement, quand Tati arrive à Ajaccio, grand soleil mais le temps de monter à Bastia, le beau temps

est passé à la pluie, et le match allait virer au désastre à cause de la gadoue et se solde par un match nul. Le S.E.C.B perdra le match retour à Eindhoven. Et ça, ces archives, c'est Agostini, un des chef-opérateurs du film qui m'apprend leur existence. « Mais tu sais, Jean-Pierre, j'ai fait un film avec Jacques Tati ». Et en fin de compte, quand Tati est venu en Corse, aucun journal, aucun média n'a relaté sa venue en France ; ça semble impensable aujourd'hui. Et donc je pars à la recherche du film avec Paul Giannoli – le père du petit Xavier : on monte à Paris, on sollicite France 3, les cinémathèques, l'INA ; rien. Mais on finit par faire la connaissance de Sophie Tatischeff, la fille de Tati, en vacances dans un camping qui nous dit qu'elle n'a jamais entendu parler de cette histoire. Plus tard, c'est Michel Landi, l'affichiste de San Gavinu dont je te parlais tout à l'heure, qui avait fait l'affiche de *Jour de Fête* à l'occasion de la ressortie du film. Après une expo de ses affiches à Cannes pour la Caméra d'Or où je sais plus quoi, on en organise une ici, à l'Ospedale, et Sophie Tatischeff était là. Elle parle à Landi, puis elle se tourne vers moi : « Tu sais les archives que tu cherchais, c'est moi qui les ai ». Elle me dit ça trois ans après. On est en 1999. Elle nous donne rendez-vous à Paris, où elle nous montre ces archives : c'était fabuleux. Je lui dis « Il faut que tu fasses quelque chose de ces images. On est en septembre : l'inauguration de la cinémathèque de Porto-Vecchio est pour Juin. On le passera pour l'ouverture ». Et elle a monté le film.

**P.C :** Et elle l'a monté elle-même ?

**J-P. M :** Non. Elle a confié le montage à Florence Bon dont elle était proche. Surtout pour le travail du son : le son du 16mm a jamais été fameux, et vingt années enfermées dans une boîte n'avaient pas aidé. Elle a confié le montage à quelqu'un d'autre parce qu'entre temps elle a attrapé un cancer du sein et ça s'est mal passé. Elle est morte un an après la malheureuse. Treize ans plus tard, j'avais besoin de raconter cette histoire et j'ai prolongé l'enquête dans ce bouquin : il fallait que j'aille à la rencontre de tous ceux qui avaient eu un lien avec le film. Les créateurs, mais aussi les organisateurs, les journalistes de *Corse-matin* de l'époque, les joueurs du match... Personne n'avait remarqué que Tati était là. Il y avait de ça aussi. On regardait moins ses films en Corse que sur le continent. Tati pouvait venir en paix.

**P.C :** Tu as quand même des envies de créations qui te viennent malgré tout, même tardivement ? C'est rare quand on a ton parcours.

**J-P. M :** Et oui qu'est-ce que tu veux que je te dise : on fait ce qu'on peut à notre échelle. J'ai jamais été un grand cinéaste et personne s'en souciera. Par contre cette histoire de Tati à Bastia, ça n'a pas du tout plu aux Parisiens ! Comment il s'appelle là, le fils de Pierre Billard là, le gars qui était aux *Cahiers du cinéma* qui adorait Kiarostami ; presque ils te disaient qu'on avait tout inventé ! Et le CNC aussi nous a pas cru au départ. Et c'est là pour moi l'importance d'avoir une cinémathèque ici : pour nous tirer de cette incapacité que l'on a en Corse à défendre ce que nous avons d'important en héritage. On nous

emmerde avec Napoléon, mais combien de films te racontent l'histoire de Pascal Paoli, qui l'a précédé, et qui a fait plus de bien à la Corse et aux idées des Lumières en dix ans que Bonaparte à l'Europe en une vie. Des livres sur le symbole Paoli encore, il y en a ; mais un film sur l'individu, ses hauts et ses bas, ses contradictions, ça serait le début de quelque chose. Parce qu'après, on va te dire « Coca-Cola c'est un Corse, c'est Mariani qui l'a inventé. » Waouh. Bravo les artistes ! Alors il y a peut-être une réalité, mais enfin bon est-ce qu'il y a vraiment un intérêt à savoir si oui ou non la Corse a engendré un rejeton du capitalisme ? Bon il paraît aussi qu'il voulait faire un procès à Coca-Cola Mariani... Heureusement l'histoire ne s'en souviendra pas.

RAPHAËL GIOCANTI





Qu'est ce qu'on fait, fin 2023, une fois le peuple palestinien remis sur le devant de la scène dans les pires circonstances, lorsqu'on se rend compte qu'on ne connaît rien du cinéma des Palestiniens produit sur leur territoire ? On cherche sur Internet. Et on se rend compte, toutes proportions gardées, qu'il n'est pas chose si aisée de trouver des réalisateur-ice-s originaires de Palestine qui ne soient pas en exil, ou bien né-e-s en territoire largement considéré comme israélien. C'est le cas d'Elia Suleiman, le seul réalisateur, de mémoire, dont j'avais vu le travail, à une époque où je n'avais qu'une vague connaissance du conflit en cours. Mon but était de resserrer les recherches sur les territoires occupés, en particulier Gaza, dont la situation de génocide ne semble choquer que modérément la presse dominante française. M'appuyant sur la démarche des militant-e-s pro-palestinien-ne-s pour remédier à la déshumanisation visuelle de ce peuple, j'ai cherché dans l'espoir d'étendre leur cinéma autour de moi. Sans surprise, je me suis très vite retrouvée dans du documentaire. Les noms qui revenaient beaucoup étant pour la plupart réunis dans une sélection de films militants sur Tènk.

J'ai commencé par *They do not exist*, de Mustafa Abu Ali, court-métrage de résistance réalisé en 1974 autour des *fedayin* qui résistent clandestinement. Les mots sont importants. « *Fedayin* est le pluriel de *feda'i* (ou *fidâ'i*), c'est-à-dire « le combattant qui se sacrifie pour une cause ». Au cours du XXe siècle, ce mot a

désigné plusieurs types de francs-tireurs engagés dans les diverses guerres du Proche-Orient. [...] Même s'il induit la notion de sacrifice, le terme *feda'i* présente une connotation religieuse très limitée, à l'inverse du terme « moudjahid » (« celui qui pratique le djihad », pris au sens de guerre sainte). »<sup>1</sup> Un film de maquisards, qui affirme radicalement l'existence du peuple palestinien et son droit à s'auto-déterminer : scènes du quotidien dans un camp de réfugiés où une petite fille écrit une lettre à ses frères, plans face caméra où un militant articule des textes anti-colonialistes et révolutionnaires, dénonciation d'un génocide avec un vocabulaire quasi-identique à celui qui est utilisé aujourd'hui. De grosses lettres apparaissent en arabe et en anglais, avec des effets sonores de bombardement (d'avions familiers fournis par les mêmes pays qu'aujourd'hui) :

VIETNAM – GENOCIDE – MOZAMBIQUE – GENOCIDE – INDIENS AMERICAINS – GENOCIDE – AFRIQUE DU SUD – GENOCIDE – MASSACRES NAZIS – GENOCIDE.

Ces mêmes images remontent à la surface, citées dans *Perpetual Recurrences* : un travail d'archives de Reem Shilleh réunissant des films palestiniens : révolutionnaires entre 1962 et 1982, puis mélancoliques et amers dans les années 2000. Le cinéma révolutionnaire, dans les années 1970, était abondant en Palestine et semblait même très majoritaire. On y utilisait un langage proche d'une révolution communiste, parfois inspiré du léninisme ou du maoïsme, typiquement le genre de choses qu'on caricature dans nos fauteuils français en pensant à *La Chinoise* de Godard ou autres soixante-huitarderies. Dans plusieurs extraits, des professeurs expliquent en termes très simples à des enfants la situation d'occupation injuste dans laquelle ils sont, appellent et encouragent à prendre les armes. Le vertige du statu quo a creusé, une fois de plus, un gouffre dans mon cerveau fatigué de la futilité de nos débats nationaux.

Les enjeux dans les années 1970 semblent être strictement les mêmes qu'aujourd'hui. Et en tentant d'élargir mes recherches sur le cinéma palestinien fait sur place, je trouve une très grande majorité de cinéma

<sup>1</sup> Akram Belkaïd dans le hors-série du *Monde diplomatique* « Manière de voir n°157 » *Palestine, un peuple, une colonisation*, Février-Mars 2018.

du réel, de films militants, de rares fictions traitant uniquement de la situation de conflit armé. Je me rends très vite à l'évidence qu'il n'y a eu aucun répit pour les artistes palestiniens depuis qu'ils et elles ont pu tenir une caméra dans leurs mains. Du 4 au 12 mars se tient à Toulouse le festival Ciné-Palestine, et aucun film, quelle que soit sa date de création, ne semble traiter d'autre chose que de la résistance à la puissance occupante israélienne, ou de la douleur qu'elle cause aux individus. À Gaza, il n'y a aucune salle de cinéma depuis vingt ans : la culture a été drainée par l'occupation israélienne puis empêchée aussitôt par la domination fondamentaliste du Hamas. Il n'y a aucun film facilement accessible depuis lors qui ne soit chargé d'une colère inextinguible : des pellicules à la mer pour tenter de faire comprendre aux peuples

observateurs la situation si évidemment insupportable qu'ils subissent. Chaque film palestinien, ne serait-ce qu'en montrant une scène du quotidien, est condamné à être intrinsèquement militant. Et c'est là que se fait sentir la dissonance avec le public français.

Si on parle de cinéma politique, aujourd'hui (et probablement depuis toujours) on est obligés de parler de presse, et on en arrive à ce qu'on pourrait qualifier de « problème français », qui est peut-être un « problème européen » ou « occidental », en ce qui concerne ce conflit. Les grands médias qui informent la majorité des Français.e.s se cantonnent à la fenêtre d'Overton toute fine de l'extrême-centre dont le curseur se trouve, par une opération du Saint-Esprit, à un point du supposé spectre politique où la



colonisation et le droit d'un peuple à s'auto-déterminer est encore, comme bien trop d'autres choses, un *sujet de société*, un débat dans lequel on peut être pour ou contre, si éloigné soit-on du problème. Après tout, si l'on connaît assez de mots, si notre confort blanc et bourgeois nous rend assez neutres pour participer à la joyeuse conversation, alors notre point de vue doit sûrement valoir celui de n'importe qui. Autrement dit le point de vue du dominant peut valoir celui du dominé, concernant les causes comme les solutions, à condition que le dominé admette que le dominant n'a pas tellement fait exprès et qu'après tout on peut discuter sans se crier dessus. Et dans cet impératif de maintien des rapports de force, déguisé en relativisme ou en volonté de *compromis*, le vocabulaire militant, les résonances communistes, l'appel à la lutte armée, on n'aime pas, mais alors pas du tout. Peu importe la légitimité de la colère exprimée, le misérabilisme et la fausse compassion obligatoire accordée aux civils massacrés dans les médias d'images, gare à celui ou celle qui diffuse un discours révolutionnaire sans le commenter comme une *curiosité historique* s'il est vieux ou le *point de vue d'un des deux partis* s'il est récent. Il n'est pas nouveau que la fierté de la culture résistante française ne s'applique pas à un peuple sous occupation, en particulier quand ce peuple est arabe, en tous cas non-blanc. Alors qu'on construit lentement et difficilement un fragile consensus autour des dégâts de la guerre d'Algérie – je suis toujours impressionnée de l'audace de ne pas se qualifier de raciste après avoir montré délibérément toutes les caractéristiques de l'emploi – il est plus aisé en 2024, sur les médias du service public, de relativiser la colonisation et le génocide, en utilisant un langage diplomatique, que d'accepter de diffuser un langage révolutionnaire. Au mieux, on a pitié des civils.

Je citais plus haut la distinction entre combattant.e.s *fedayin* et *moudjahid* : le premier qui se bat pour son peuple contre l'armée israélienne sans objectif religieux – celui qui apparaît dans les films militants et qui très souvent les réalise – et le deuxième combattant du *djihad*, fondamentaliste religieux. S'il y a de nombreuses raisons pour le français moyen de craindre les *moudjahid*, on observe assez facilement que l'un des problèmes français de la diffusion des images palestiniennes est de supposer que tout acte résistant palestinien soit lié à une sorte de furie islamiste, une

peur panique, renforcée par des actions policières en France, sous les ordres de Gérard Darmanin, de « faire l'apologie du terrorisme », ou de « faire l'apologie du Hamas », dès que l'on tente de partager un cinéma qui revient aux bases de ce qui est censé constituer la société du XXIème siècle : laisser derrière nous les actes d'invasion et de colonisation, traiter tous les peuples comme égaux, résister à l'occupant, le dernier précepte étant une posture évidente de la fierté française héritée de la résistance à l'occupant allemand.

Le 12 octobre 2023, l'académie de Paris a déprogrammé des collèges et des lycées le film d'animation *Wardi*, de Mats Grorud, qui raconte la vie d'une jeune palestinienne réfugiée dans un camp de Beyrouth. Ça a fait un mini scandale : oui, beaucoup de médias en ont parlé (dont la plupart, pas forcément situés « à gauche », voyaient la colère comme celle du « côté pro-palestinien »), mais finalement, l'académie a gagné, à ma connaissance le film n'a pas été étudié comme prévu. Et si aujourd'hui, le cinéma palestinien n'est pas des plus diffusés en France, il semble en bon chemin pour l'être encore moins, si ce n'est censuré. On a vu que sur X<sup>2</sup>, les drapeaux palestiniens étaient invisibilisés par certains algorithmes. Et le cinéma palestinien à venir, s'il parvient à naître, ne naîtra certainement pas moins résistant, certainement pas moins déterminé, et d'autant moins acceptable pour les Mme Saint-Circq et autres éminents éditorialistes qui baratinent nos parents tous les soirs.

Ne laissons pas les chevaliers du *statu quo* contenir l'art palestinien – ne laissons pas le relativisme bourrin et lâche de l'extrême-centre cantonner un cinéma résistant à un « sujet sensible » qui au grand jour les mettrait face à leur mauvaise foi et à leur paresse intellectuelle. J'ai bon espoir que cette année, Ciné-Palestine sera un événement de cinéphilie majeur à Toulouse.

Vive le peuple palestinien. Vive son son cinéma, diffusons-le jusqu'au bout.

ZOÉ PLATON

2 Ex-Twitter





Brèves étroites

Dimanche 6 mars 2022,

dans le train qui me fait quitter Grenoble une nouvelle fois et qui me ramène à Toulouse.

1 semaine à Briançon, 3<sup>e</sup> séjour. Des moments très inspirants, très riches. Le film m'est pas encore contenu dans les rushes que nous avons, mais il vit en moi.

C'est en aspirant que j'ai éprouvé intimement le sens que ça avait de faire ce qu'on faisait. Il y a eu un instant dont je me rappellerai, je pense, toujours : la maraude de mercredi.

Raph est resté porté plus haut, il a pour mission d'observer les mouvements de la PAF (Police aux Frontières) et de la gendarmerie dans Montgenieve\* (\* la ville-frontière à 10 km de Briançon).

Nous venons avec Lil, Jo et Mex. Lil et Mex partent dans le valon chercher un groupe de personnes. Avec

Jo nous restons avec Raph. Il sait toutefois que nous allons partir au bout d'un moment pour relayer Lil et Mex, et qu'il va falloir rester seul avec le téléphone capté et les jumelles.

J'ai du mal à comprendre la géographie, ce qu'il faut observer dans Montgenieve. Raph a fait ce poste la veille alors il sait : rond-point de l'oblique, ~~la~~ belvédère, la Roche, le Golf...

Attention aux demeuses. Je ne comprends pas trop à partir de quand Jo décide qu'on y aille dans le valon. Mais, comme prévu, on y va. On erre pendant 1 heure dans ce terrain escarpé après s'être descendus du poste et avoir couru sur la route dans le noir entre deux passages de voitures de flics.



On se casse la gueule, je suis complètement aveugle. La silhouette de Jo, noire dans des masses toutes aussi sombres, s'éloigne. Elle va trop vite pour moi ! Grand elle fait du ski ça me donne du répit pour la rattrapper. Je me prends des branches dans les pieds, dans le visage, dans les cheveux. Parfois il y a du verglas. Je ne vois rien, je tâtonne tout en courant le plus que je peux. C'est le bruit des vêtements de ski qui froissent et qui me guident dans le noir.

Jo m'arrête : "Tu sais siffler ?"

"Euh non pas trop..."

On siffla, comme si on chuchotait.

On n'a pas de réponse. On va plus loin, on rebrousse chemin, on n'a toujours pas de réponse mais on n'arrête pas pour autant de siffler.

On rattrape du réseau via le téléphone capté.

(on l'avait mis en mode avion pour pas brouiller en Italie)

On n'arrive pas à savoir où sont les personnes qu'on cherche dans ce putain de valon.

On rebrousse encore plus chemin.

On siffla, faiblement, chaque notre tour. On retourne aux abords du parking des camping-cars.



Une réponse.

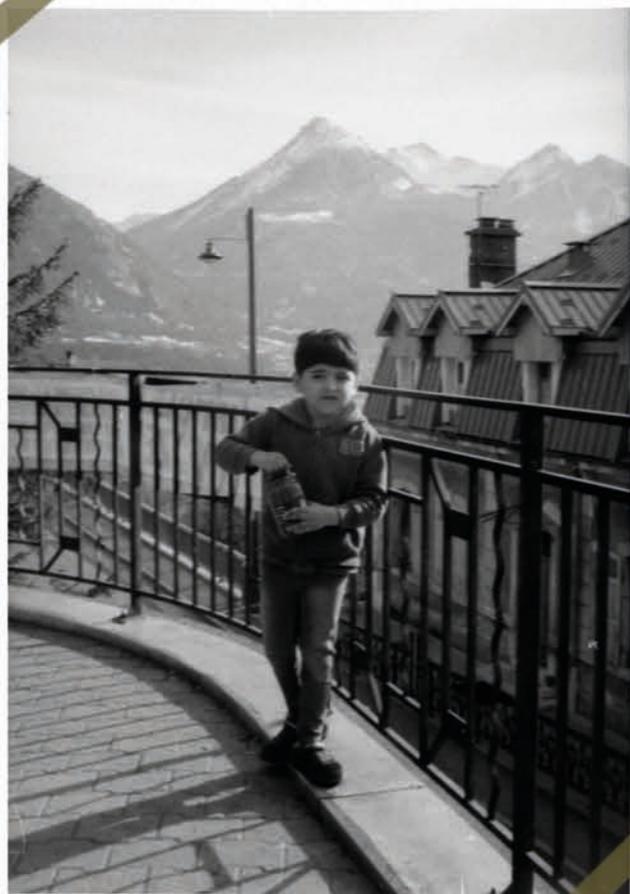
"C'est toi qui a sifflé?"

"Non..."

On n'arrive pas à savoir si ça vient de devant nous ou de derrière nous.

"C'est quoi devant nous, là?" Je demande.

"C'est un box pour chevaux".



On sifflé encore, 10 fois au moins, pour déterminer d'où ça vient, pour être certains. Ça vient de devant nous. Juste en dessous de l'aïe de parking éclairée par des lumières ultra-puissantes. Collée à la PAF.

On ne veut pas croire que ça ne vient pas de derrière, on a peur d'être trompées par l'écho. J'ai l'impression d'être dans un western.

Je songe à King-Lu, le personnage de Fist Cow de Kelly Reichardt, qu'on croit perdu si jamais dans la forêt dépeuplée - mais pourtant si vivante. Non ça vient bien de devant nous.

Il faut qu'on trouve un moyen de traverser la partie du vallon sans arbres sans se faire voir, pour atteindre les arbres d'en face. Le sifflement se rapproche à mesure qu'on avance. On monte une pente, je suis à son train. J'arrive en haut, à côté du parking, à la limite entre la fleur lumineuse artificielle et l'obscurité, et je retrouve Jo.

Non, d'abord je vois deux silhouettes noires. C'est Jo et un homme. Je crois me souvenant qu'elle est avec lui. Non, c'est un exilé. Il n'est pas seul. Il est avec une famille.

Un autre homme, une femme, trois petites filles dont un bébé de 3 ans qui ne peut plus marcher. Ils ne parlent quasiment pas un mot d'anglais. Je va voir si les filles sont de sortie. Je donne des morceaux de chocolat aux petites.

Continuer avec eux Montgenève par la Jonet. Avec un enfant à bout de bras pour le père, des sacs d'une tonne pour l'homme qui repartira le lendemain du Refuge sans se faire connaître. Aider les petites filles de 7 et 9 ans à grimper le terrain accidenté. surtout garder le groupe au complet.

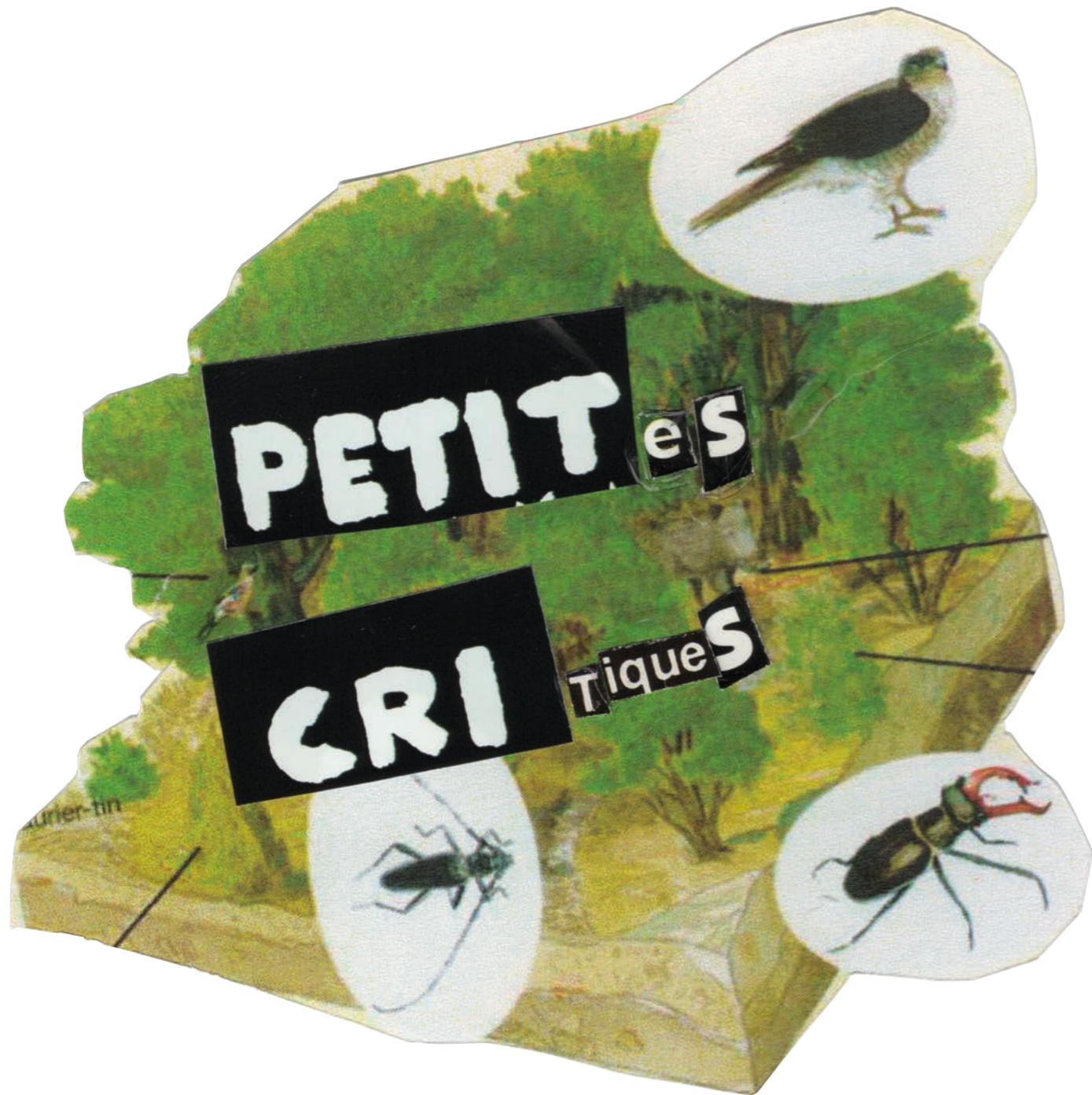
Je ne les oublie pas, je n'oublie pas cette famille d'Alpiens. L'étrange de la mère, quand on arrive au Refuge après être descendus en voiture et passés devant les gendarmes sans se faire contrôler.

On est sortis de la voiture qui est repartie aussitôt, tandis que les exilés entrent dans le Refuge.

Je me retourne, il y a une voiture de gendarmes juste devant nous, sur la route qui nous observe, mais qui, bizarrement, ne cherche pas à nous arrêter.



Violette Gleizer



*Passe-Montagne* évacue la compétition, le temps d'un film. On distingue deux classes sociales dans le duo de protagonistes mais l'ascenseur est devenu une vieille tacot qui braque dur en montée, le plafond de verre est ouvert sur les crêtes vosgiennes, il n'y a plus de luttes et d'antagonismes mais rencontres et possibles. Voyons, une voiture tombe en rade. Le conducteur incarné par Jacques Villeret, toujours sur les routes pour le travail, doit en descendre pendant une poignée de jours (apaisés) et de nuits (vivaces), le temps de traîner dans ce film doucement ivre avec son nouveau pote. Jean-François Stévenin accueille Villeret, on le voit arranger son espace de travail sans s'excuser, sans s'expliquer, il obéit à son propre rapport au temps. JF coupe ses plans pour sectionner la parole, déplacer l'attention du spectateur sur les latences, les dérives, la trépidation : l'un regarde l'autre faire et se décide à le rejoindre. Une direction d'acteur basée sur l'action passive si vous voulez. Le résultat est brillant, d'un ordre proprement fascinant d'animalité. Stévenin n'est pas auteur du film, il en est, comme dit plus haut, le garagiste : il ouvre en grand, donne à voir, nous laisse évaluer le fatras. Puis il faut attendre que la magie opère et éventuellement, on repart. Une panne ? Un film.

Un jour pour délirer sur un arbre à abattre pour un bricolage lunaire, une nuit pour faire crisser la neige jusqu'à l'auberge. Un tenancier boucher, un vieux de la vieille, des touristes bariolés, allers-retours dans la grande baraque en vieux bois. Graisse du pâté, graisse de l'huile de moteur, graisse du petit bedon de Villeret. Et Stévenin qui le regarde prendre son bain sans regard bizarre, sans se sentir obligé d'investir un double sens ou une quelconque dose de littéraire et de symbole à la chose. À eux deux, ils forment un couple léger, allant, débordant d'un amour simple et

direct. Rien à comprendre sur le monde, mais dans le doute y prendre tout ce qu'on y défriche. Merci de contourner le rapport mollement métaphorique de la grande majorité des œuvres cinématographiques pour ne se concentrer que sur une aventure des lieux et de l'espace. Je pense au terme « point mort » et je me dis : Stévenin n'est pas un cinéaste miraculeux, tant son Jura fier et paisible se passe bien de toute mythologie. Phénoménal, ça lui irait mieux.

TONIO LE GUEN



« Je peux le faire : la preuve par l'image. » En voilà une idée qui nous pousse à faire n'importe quoi. Si le terme *vlog* s'est bien répandu pour définir ces vidéos embarquées où quelqu'un veut vous faire partager ses aventures selon ses règles et son montage, il n'en a pas toujours été ainsi pour désigner les quelques mégalos qui adorent s'autodétruire en se filmant. Vous voyez, ces vidéos où quelqu'un choisit de faire le couillon en direct en s'enquillant des litres et des litres d'alcool au goût d'essence ? Souvent on est à mi-chemin entre les *snuff-movies* qui vous foutent mal à l'aise et le délire narcissique de réalisateurs-kamikazes qui ont quelque chose à se prouver (dans le cas où ceux-ci passent vraiment à l'acte).

Et pourtant, il est un exemple qui échappe à ce diagnostic catégorique et dont l'emballage esthétique a de quoi nous éviter une cirrhose pour la vie. On parlera d'ailleurs de plan-séquence dans son cas. Car à première vue, l'auteur n'en a rien à faire que l'on croit en l'authenticité de son acte ou pas : le mec fait sa vidéo pour une cause supérieure. Quand le film commence, on se retrouve nez-à-nez avec notre illustre inconnu en sweat adidas vert, col ouvert et sourire anormalement calme, un long tatouage rédigé sur l'avant-bras (illisible parce que le mec tourne en 240p mais on ne doute pas que c'est du Victor Hugo).

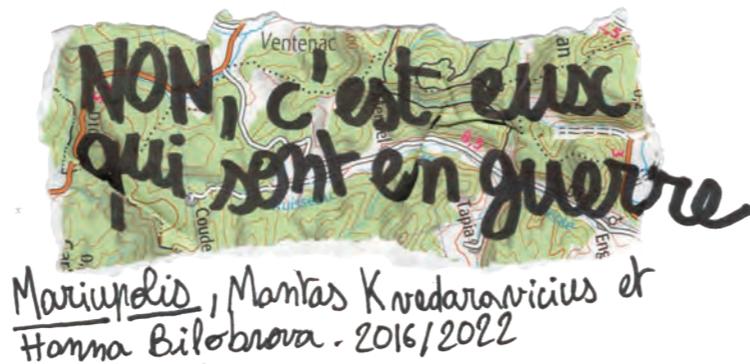
Bref, le mec nous lit sa note d'intention : « Bon. Alors sans plus attendre je fais cette vidéo pour donner une leçon à la France entière... De comment prendre l'apéro ».

Son truc à lui, c'est de tomber 1L de Pastis, avec pour seuls alliés son verre et ses cacahuètes ; et quand on voit la longueur du plan (4'38), on commence à avoir envie de partir en courant. Mais dès le premier verre, le gars pilonne ses cacahuètes, regarde une fraction de seconde son plafond, puis passe au second sans s'éterniser en commentaires : d'un coup, celui qui s'imaginait déjà demi-dieu dans la première minute change de stratégie et se dit « Mieux vaut en finir vite fait que s'éterniser la caméra allumée ». Et BAM le deuxième verre sitôt ses cacahuètes avalées. Là, si notre champion avait préparé un discours et trois blagues sur un bout de papier, il oublie son registre guerrier et s'abandonne à l'imprévu. Concentré, il déglutit pendant qu'Un petit ricard dans un verre à ballon sature dans les enceintes. Il sursaute, surpris par son propre métabolisme. « Ah ! Le premier rejet ».

Le stoïcisme de notre bonhomme vire à la blague au fur et à mesure qu'il s'auto-diagnostique avec sagesse et humilité (« Je peux vomir à tout moment ! »). L'appareil qui lui sert de caméra se casse la gueule et le réalisateur lutte pour le remettre droit sur la table. N'importe qui aurait coupé dix fois mais comme on est en 2007 et que la tendance de ces vlogs narcisso-masochiste n'existe pas encore, notre jeune champion du direct va au bout : sa caméra rechute, le mec peste mais la relève. On mise sur l'optique d'un téléphone à clapet ou d'un Coolpix compact vu l'orgie de pixels qui nous abîme les yeux. Troisième et dernier verre.

Notre protagoniste fixe sa table. Cinq longues secondes où il s'incline, les poings sur les genoux, le dos courbé : salut d'un comédien à son public ou imminence du comma ? Notre artiste se retire dans le dossier de sa chaise plastique : mastiquant ses cacahuètes, il essaye de se souvenir de la chute qu'il avait préparée avant que les abysses ne l'emportent. Ah, ça y est, ça lui revient : « Prochaine édition : l'omelette au pastis ! » Dix-sept ans après, on l'attend encore.

RAPHAËL GIOCCANTI



La théorie de la richesse du média a été introduite en 1986 par R. L. Daft et R. H. Lengel à l'aune d'une intermédiation croissante entre les individus facilitée par des moyens technologiques divers. Elle consiste à identifier la capacité d'un média à reproduire fidèlement les informations qu'il envoie ou est censé envoyer. Les critères permettant de la définir comprennent entre autres notre capacité à rester concentrés tout en traitant plusieurs informations simultanées. En 1993, Joseph L. Valacich insiste sur la notion de simultanéité et identifie la nécessité d'un « environnement [pouvant] supporter des épisodes de communications distincts, sans nuire à aucun autre épisode »<sup>1</sup>

Extrudons : un média qui dépasse l'interpersonnel et cherche à établir un rapport avec un public très vaste et en continu a une grande écoute potentielle, il a donc une responsabilité d'identifier la concurrence interne entre les informations qu'il traite. La présence en continu est un paradoxe : elle pousse à la conservation d'un ordre moral et chasse ainsi quotidiennement la pré-citée concentration individuelle pour conserver un vague public moyen à tenir informé et conformé. Jour après jour, l'information en continu devient déformation échelonnée selon des priorités qui nous dépassent et diluent sa richesse de média. Nous avons appris à accepter une information maltraitée par la version officielle, à se reposer dessus pour débattre et penser. Nos médias sont friqués et omniprésents, mais ils sont pauvres.

Mariupolis est un dyptique documentaire étourdissant.

1 Cette théorie est contestée notamment car elle exclut la dimension affective qui nous fait préférer tel ou tel média.

Le premier volet prend place quelques années avant l'invasion russe en Ukraine et le deuxième est tourné pendant la guerre ; c'est le récit d'un cinéaste tué pendant le conflit, qui a filmé une population un jour, et qui a désiré les retrouver pendant les combats. Un premier portrait très, très brut où vrombit en soubassement la peur du déchiement, puis un témoignage de résistance collective repentie. *Mariupolis I* est exceptionnel de dénuement ; le cinéaste lituanien trouve une position parfaite pour rendre compte de son intégration tout en capturant cet espoir d'unité qui n'ose plus sortir en plein jour. *Mariupolis II* serre particulièrement le cœur : empêché et contraint, Mantas Kvedaravičius se cache avec certaines de ses connaissances retrouvées et filme le même paysage depuis la même fenêtre : certains jours, le ciel se nappe de la fumée grise des bombes. La caméra tremble pour de vrai ici, les sursauts de panique, ces personnes qui manquent d'être enterrées en une fraction de seconde nous font pleurer d'un désespoir viscéral. Tué par les forces russes alors qu'il tentait de quitter Marioupol, les images du cinéaste sont sauvées par Hanna Bilobrova, sa compagne devenue coréalisatrice, puis assemblées par la monteuse de ses films, Dounia Sichov.

J'ai finalement peu de choses à dire sur ces films tant ils parlent d'eux-mêmes. Ce média-là est immensément riche : pas d'une richesse matérielle au service d'un programme, mais riche d'expériences et d'individus. L'ego et le politique sont dans *Mariupolis* des pulsions de survie. Pas de tension interne entre le sujet et la conscience du public, le film se fait comme tout le reste dans cette communauté : patiemment. Face à des croyances en crise demeure la conviction qu'on ne peut pas abandonner. Un film n'est pas du continu : le cinéma questionne l'enjeu de la fidélité dans la transmission des idées en créant une richesse collective, une richesse nouvelle qui cherche à transcender le média, à ne plus le rendre dépositaire mais introduction à la connaissance. La véritable information est là, avec une fin en suspens inadmissible et la responsabilité de se renseigner par soi-même qu'induit cette fin.<sup>2</sup>

2 J'ai découvert après la rédaction de ce texte le travail du collectif *Babylon 13*, des survivants et combattants anonymes y filment événement sur événement compulsivement et revendiquent par leurs titres poétiques et brutaux une soif de liberté délirante. C'est disponible gratuitement sur la plateforme de la cinémathèque Henri.

Après avoir découvert ce dyptique, j'ai voulu reprendre le contrôle sur mon attention à la sphère médiatique : rassembler mes forces autour du sensé, pourquoi pas puiser et rendre à cette richesse collective d'un média qui ne sert personne et sert donc à tout le monde, en écrivant une critique par exemple. Trop de gens périssent, certains ont le courage de filmer au milieu du charnier et finissent par rejoindre les morts. Ils et elles nous in-forment.

Elles et eux plus que n'importe quel spécialiste de conflits, gratteur de buzzs cyniques, sergent de l'apathie médiatique et va-t'en guerre pantouflard méritent notre attention.

TONIO LE GUEN



Je vous parle d'un temps que les moins militants ne peuvent pas connaître... Toulouse, mars 2023, nous sommes des dizaines de milliers à manifester contre la réforme des retraites, le capitalisme et la macronie. L'ENSAV est occupée nuit et jour et accueille manifestants et étudiants pour s'organiser efficacement dans ce moment déterminant.

Aurore Sicard, amie de PETIT CRI, punk-orage, bio-révolutionnaire, poétesse-compostable, se saisit d'une caméra super 8 et traverse la manif la plus furieuse de l'année. Le 49-3 vient d'être voté, les Toulousains veulent en découdre et le cortège étudiant prend la tête de la manifestation, ce qui énerve la CGT mais ravit les black-blocs.

La spontanéité de ce film de 5 min au cœur des événements vous transfusera l'ambiance électrique si vous mettez un jour l'œil dessus (maintenant disponible sur youtube : *L'île du Taur* d'Aurore Sicard).

Ce jour-là, Oror 6card réalisa un documentaire, on pourrait même dire sublimentaire, tant l'aura puissante de ces archives irradie les écrans et rendra libertaire les toiles qu'elles animeront.

Notre réalisatrice semeuse et guerrière (que nous connaissons pour ses altercations récurrentes avec son logiciel de montage) arrive ici, telle une charcutière-pianiste prête à épouser en mariage libre les images de cette journée. Car ce montage canonise les manifestants et épingle chaque rire et sourire, il est une ode à la joie amazone d'aller s'écraser contre des flics sur-armés. Les images finales de Toulouse en feu pourraient être transformées en mosaïque et enterrées sous les cendres d'un volcan tant cette scène ressemble au dernier jour d'une ville.

Probablement que ce film est celui d'une guerre perdue, à jamais chargé de toute la force qu'il nous a manquée pour vaincre. Et si le cinéma ne sert pas à ça, alors il est inutile. Je crois que je vous parle de mon film préféré, car son poids est tel que la gravité y est différente, 5 minutes ici paraissent une vie et nous sommes prêts à croire que les jeunes visages sont ceux des premiers anarchistes.

Nous retiendrons enfin cette bande-son, qui se lance sur la batucada toulousaine, puis continue sur notre chant choucho : à bas l'état policier... À bas l'état... et termine sur Jessica 92 de Chafouin. D'ailleurs, lancez cette musique maintenant. Car ce que j'ai à dire de plus doit être lu sur cette musique... Si, si allez-y.

<https://chafouin.bandcamp.com/track/jessica-92-2>

Ce qu'on veut : du vent en notre poupe et de la pellicule dans nos canons. Comme dirait Higelin, que chérit 6card, *ce qui est dit doit être fait*, alors nous disons prenez garde, capital et cinéma du capital car nous avons l'air, mais nous n'avons pas la chanson. Méfiez-vous du loup qui dort et des rivières qui débordent. Ce film est peut-être ce qui suffit pour y croire. Car croire, en cinéma, c'est de l'essence. Boum !



« Vous qui passez parmi les paroles passagères,  
portez vos noms et partez  
Retirez vos heures de notre temps, partez  
Extorquez ce que vous voulez  
du bleu du ciel et du sable de la mémoire  
Prenez les photos que vous voulez, pour savoir  
que vous ne saurez pas  
comment les pierres de notre terre  
bâtissent le toit du ciel »<sup>1</sup>

Le partage n'a pas eu lieu. La Route 181 est la ligne virtuelle épousant les frontières de la résolution 181, adoptée par les Nations Unies en 1947, qui prévoyait la partition de la Palestine en deux États. Du Nord au Sud, les réalisateurs traversent une zone qui aurait dû être une frontière, et dont petit à petit nous saisissons la logique réelle : l'expansionnisme et la négation d'un peuple. Lors de la projection de *Route 181* au festival *Cinéma du Réel* en 2004, Eyal Sivan est soudain devenu le seul cinéaste israélien censuré en France pour antisionisme : une pétition signée par des « personnalités »<sup>2</sup> réussit à déprogrammer en partie le film pour « risque de trouble à l'ordre public ». Avant cela, alors qu'il était en train de tourner le film, Eyal Sivan est menacé par les milieux ultra-sionistes. *L'Humanité* expliquait à ce moment-là en 2003 : « Eyal Sivan, cinéaste israélien établi en France, a reçu par voie postale, une balle de 22 mm, accompagnée de la mention : *La prochaine n'arrivera pas par la poste*. Une menace qui fait suite à un harcèlement téléphonique qui dure depuis plusieurs mois. »

J'ai pu voir *Route 181* dans le cadre de l'édition 2023 de Ciné-Palestine, dans une copie digne d'un petit téléviseur des années 1990, sur le plus grand écran de cinéma de

1 Extrait du poème *Passants parmi des paroles passagères*, écrit par Mahmoud Darwich, dont le village natal a été rasé en 1948.

2 Allant étonnement de Bernard-Henri Lévy à Arnaud Desplechin en passant par Noémie Lvovsky et Eric Rochant, que l'on connaît pourtant pour sa vision contrariée d'Israël dans *Les Patriotes*.

ma ville, à la Cinémathèque de Toulouse. C'était une projection-fleuve magnifique, bouleversante, édifiante, mais pourtant vécue dans une sorte d'intimité quelque peu dérangeante : pourquoi si peu de sièges étaient occupés dans cette vaste salle ce jour-là ? Un an plus tard, est-ce que davantage de public se serait déplacé ? Peu de copies circulent et le film n'est toujours pas édité en DVD à ce jour. Des ouvriers arabes qui construisent des nouveaux bâtiments pour des colons israéliens décomplexés, des villageois arabes qui ont résisté aux expulsions : *Route 181*, en plus d'être un trésor difficilement trouvable, est une chronique sous forme de dissection très détaillée des mentalités de tous bords façonnées par le bafouement originel des accords de 1947 et par la guerre de 1948, la première d'une longue lignée qui nous mène jusqu'au massacre actuel à Gaza. *Route 181* clame haut et fort : le partage n'a pas eu lieu. De 1947 à aujourd'hui, dix-sept des résolutions prises par les Nations Unies concernant le retrait des forces israéliennes des territoires occupés n'ont pas été respectées. La résolution 181 est la première de ces résolutions bafouées ayant balayé d'un revers de la main l'idée qu'un partage du territoire ait pu être possible.

« *S'ils détruisent ma maison, je camperai* » clame de sa voix rauque la vieille femme de Masmiyé. Mais Masmiyé existe-t-il seulement ? Ce village perdu sur un bord de route, on ne l'appelle plus ainsi depuis longtemps. L'adresse est désormais *Bnei Re'em* et c'est une terre d'accueil pour les Juifs religieux. « *Après la guerre* (laquelle ?), continue la vieille femme, *les Musulmans ont été virés. Et on a amené des Juifs. Des Juifs ashkénazes, des Juifs marocains, des Yéménites. Il y en avait des toutes sortes. Nous vivions ensemble, la vie était belle* ». Le jeune homme sur le pas de la porte la regarde intensément : il est seul ici avec elle, avec sa mère. Ses oncles sont partis depuis bien longtemps. Un panneau indique juste à côté de la maison « *Le transfert c'est la paix. Les Palestiniens en Jordanie* ». Pourtant, Juifs et Arabes, ils vivaient ensemble. Désormais les autorités israéliennes proposent des indemnités si l'on quitte sa maison ; l'on entend partout de leur part « les Arabes nous détestent et veulent nous jeter à la mer ». Le fils réplique aussitôt : « *Mais ce n'est arrivé ni au Yémen ni en Irak. D'autres les ont jetés, pas nous !* » Sa mère le regarde. Elle tient ses mains l'une contre l'autre. « *J'ai fait un rêve, dit-elle, ils prenaient ma terre, et une semaine plus tard une pluie diluvienne s'abattait et dévastait tout. Même les Jeeps étaient emportées, perdues à jamais. S'ils démolissent ma maison sur ma tête, je ne partirai pas.* »

« *Le problème n'est pas entre Juifs et Arabes, mais entre colons et colonisés* » dit le fils.

Aujourd'hui, les procédés de ségrégation, de ghettoïsation, qui ont servi dans le passé à empêcher l'assimilation des Juifs au sein des sociétés où ils vivaient, sert aujourd'hui à empêcher l'Autre d'émerger, à empêcher la terre de s'ouvrir à la coexistence, à la reconnaissance du droit de l'autre, et le Palestinien de s'ouvrir à sa terre. Le soldat israélien qui ne sait même plus ce qu'il défend, est-ce qu'il défend une mémoire, celle des morts de la Shoah, les persécutés des pogroms, les parqués et assassinés des ghettos ? N'insulte-t-il pas cette mémoire ? Jusqu'à quel point d'horreur l'esprit humain préfère-t-il se plier aux vagues des lois érigées par les dominants, les colons, et accepter la facilité ? Le jeune homme de Masmiyé se questionne : « *Est-ce les juifs ou les Israéliens qui sont inhumains, ou leurs lois qui sont inhumaines ? Ce sont les lois ou les gens qui sont mauvais ?* »

Qui, à la fin du massacre un par un et jusqu'au dernier Gazaoui par l'armée Israélienne, après la colonisation pleine et entière de chaque parcelle de Cisjordanie, qui pourra encore se regarder dans le miroir sans sentir en lui la honte la plus collante, la plus indéfectible ? La honte d'avoir déshonoré ceux qui se sont battus pour la paix, d'avoir déshonoré l'humanité de chaque déporté, de chaque survivant, qu'il soit juif ou arabe, de chaque ghettoisé ? Depuis 1948 Israël en créant des ghettos n'a fait qu'enterrer des vivants. Maintenant que ce n'est plus « seulement » ça à Gaza, maintenant qu'on met à mort, qu'on extermine pour de bon, on va manquer d'yeux pour pouvoir regarder et dénombrer les victimes trop nombreuses, on va manquer de bras pour enterrer tous les corps. Qui sera capable de vouloir réellement la paix ? Qui aura le courage de clamer la paix, et une paix qui ne soit pas un abandon de la liberté pour le peuple palestinien ? La paix, la vraie paix ne sera possible que lorsqu'on rendra au peuple palestinien le droit de pouvoir dire « La Palestine est mon pays » Nous voulons pouvoir dire : ce monde d'apartheid ne sera pas le nôtre. « *Et la route ?* demande Michel Khleifi à la fin de la séquence, *Elle passera sur la terre de mes parents*, répond la vieille femme, *qui est à notre nom au cadastre depuis les Ottomans.* »

La vieille dame de Masmiyé, et son fils,  
Où vivent-ils maintenant ?



*Kianouche Akhbari porte une paire de lunettes avec des verres noirs qui surmontent une moustache impeccable en arc de cercle. Nous sommes à Grenoble, devant la fac, alors que les derniers rayons du soleil illuminent Belledonne enneigée. Nous sympathisons devant une affiche du 102, où s'organise un énième débat en cet hiver 2022. C'est là qu'il me parle de Zedenoor, son premier long-métrage, m'expliquant qu'il est venu en France pour chercher un moyen de le diffuser : un huis-clos qui relate la dernière journée d'un groupe de combattants de l'O.I.P.F.G<sup>1</sup> en 1974, tourné clandestinement dans un bâtiment de Téhéran qui devait être rasé par les autorités de la ville. Kianouche part ensuite seul en France avec l'unique disque dur abritant un export de Zedenoor, son premier long-métrage, les autres supports abritant le projet de montage n'étant plus accessibles. Il m'envoie le film le soir-même. Un sacré objet.*

*Quel statut donner à ce film ? N'est-ce qu'une version de travail ou est-ce le montage final ? Il y a 60 ans, un travail pareil aurait été retrouvé des années après, envoyé en France pour être restauré aussitôt, puis porté aux nues. « Un chef-d'œuvre mystérieux réalisé par un*

*illustre anonyme, exhumé après X années de domination du régime des mollahs », aurait-on dit. Tout le toin-toin. On aurait écrit dessus. « Un film-martyre ». Mais nous sommes alors en 2022. Kianouche est venu en France, au pays des pseudo-mécènes du cinéma étranger. On se coltine des festivals qui sous-traitent à des plateformes obscures, les candidatures sont dématérialisées, jugées selon des critères opaques, on paye et puis tout disparaît dans un mail de confirmation automatique. Les films auto-produits sont-ils seulement éligibles ? Que ce soit les festivals ou les réseaux des profs de fac, pas de réponse. La même année, le CNC, Cannes, et ARTE montent sur leurs grand chevaux et demandent la libération immédiate de Mohammad Rasoulof, Mostafa Aleahmad et Jafar Panahi en condamnant la vague de répression en cours en Iran contre sa population. « Au nom des droits humains ». La même année, Kianouche envoyait Zedenoor à Cannes. Son film ne pouvait pas se permettre d'attendre alors que dans l'industrie du cinéma, on aime faire poireauter dans des calendriers inamovibles. Mais pour Kianouche, pas d'hésitation : pour lui, il faut tout tenter. Tout.*

*Kianouche Akhbari est cinéaste, et deux ans après, il accepte de répondre à mes questions depuis l'Iran où il est rentré, par ce moyen éminemment réducteur et frustrant qu'est le mail.*

**Kianouche Akhbari :** Ce film a été réalisé sans autorisation et en secret. Pendant tout le tournage, nous avons peur que quelqu'un découvre que nous faisons un tel film. Le tournage des scènes intérieures a pris environ dix jours et les scènes extérieures ont duré environ cinq jours.

Nous avons tourné le film en 2018, mais comme j'étais l'investisseur et le producteur du film et que j'étais en difficulté financière, les étapes de post-production ont duré un an ou deux et le projet a été interrompu. Nous avons loué une vieille maison en cours de démolition et de reconstruction, et nous y avons tourné toutes les scènes intérieures. Pendant le tournage, j'ai demandé à tous les membres du groupe de ne pas dire, même aux personnes les plus proches de leur entourage, qu'ils travaillaient sur un tel projet.

**Petit Cri :** Avez-vous été perquisitionné par les autorités pendant le tournage ? Ou bien avez-vous réussi à rester discret du début à la fin ?

**K.A :** Non. Pendant la pré-production et la production, il n'y a eu aucun problème de la part des autorités gouvernementales et nous avons pu tourner en toute discrétion. Bien sûr, je dois aussi dire qu'un de mes amis a été arrêté pour avoir

enseigné le cinéma au Kurdistan. Il était accusé d'enseigner gratuitement le cinéma à la jeunesse kurde, et son objectif était probablement d'en faire des cinéastes militants. Lorsqu'il a été interrogé, on lui a parlé du film que j'avais réalisé, le film *Zedenoor*. Il me l'a dit après sa libération et nous avons découvert que le gouvernement était au courant que nous réalisions un tel film. Mais les autorités attendent probablement de voir si ce film sera projeté quelque part pour ensuite m'arrêter, et comme mon film n'était populaire nulle part dans le monde, ils ont sans doute renoncé. Parce qu'aujourd'hui, ce qui compte, ce n'est pas vos pensées politiques, mais votre influence. Si vous avez les idées les plus radicales mais que vous n'êtes pas efficaces, ils ne prêteront pas attention à vous. Un simple tweet d'Elon Musk peut être bien plus dangereux et politique que tous les livres d'Antonio Negri, décédé il y a à peine deux jours.

**P.C :** L'export que tu m'as renvoyé récemment n'est pas exactement le même que celui que j'ai découvert il y a deux ans. Les hommages, les cartons introductifs, ou encore le générique de fin ont changé de structure... As-tu eu la possibilité de revenir sur le montage ces deux dernières années ? Considères-tu ce film comme achevé ?

<sup>1</sup> « Organisation des Fedayin Guérilleros du Peuple Iranien » : une organisation clandestine marxiste-léniniste en lutte contre le régime du Shah d'Iran, et dont les survivants continuent de résister au régime des mollahs.

**K.A :** Dans la version que je t'ai envoyée, il y a eu quelques changements que tu as mentionnés. Certains d'entre eux ont été ajoutés parce que même pour le public iranien, l'identité exacte des personnes filmées n'était pas toujours claire et il était nécessaire de les présenter. En fait, lorsque vous réalisez un film sur de tels personnages qui ont existé, vous vous retrouvez confronté au problème que peu de gens les connaissent. Supposons que vous vouliez faire un film sur Baader Meinhof de la Faction Armée Rouge en Allemagne, ou que vous vouliez faire un film sur le groupe de Tiqqun ou le Comité invisible ; Il est naturel que beaucoup de français ne connaissent pas les anarchistes de Tiqqun et il faut les présenter dans une certaine mesure.

Durant ces deux ou trois années, plusieurs changements ont été apportés au montage du film, mais cette version que je t'ai envoyée est la version définitive.

**P.C :** *Qu'est-ce qui a guidé ton choix de rythmer ce huis clos avec trois moments de parole en une heure et demie de film ?*

**K.A :** Jetons un coup d'œil à ce film de l'extérieur. Un film sur des combattants armés sous la dictature du Shah d'Iran. Une organisation de gauche qui est soit inconnue du peuple iranien aujourd'hui, soit simplement un nom dont on se souvient mal, car dans l'environnement sociopolitique actuel et dans la dictature des mollahs, il existe une nostalgie malade de l'époque du Shah : une époque pourtant pleine de souffrance et d'étouffement. Mais à cause de la tyrannie des mollahs, l'ère du Shah est devenue pour certains une époque belle et glorieuse ! Pour cette raison, le peuple iranien considère les mouvements de gauche comme les principaux coupables de la révolution de 1979. Pourtant, que ce soit à l'époque du Shah ou à celle des mollahs, les militants de gauche ont toujours été emprisonnés, torturés et exécutés et n'ont pas bénéficié de la révolution. Dans une telle ambiance, j'ai décidé de faire un film sur eux, ce qui n'est sans doute pas agréable pour

beaucoup. Un film qui pose problème à la fois au gouvernement iranien et au peuple est en réalité un film qui n'est populaire auprès de personne.

Nous filmons les activités quotidiennes de ces personnages et plus tard les poèmes de Hölderlin sont lus par ces quatre personnes. De manière générale, j'ai un intérêt particulier pour la littérature du XIXe siècle et les romantiques allemands, ainsi que les réalistes français. Avant d'écrire le scénario, je lisais le seul roman de Hölderlin intitulé *Hypérion ou Les Ermites de Grèce*, le sous-titre du film dérive également du nom d'Hypérion. Le titre complet du film est *Zedenoor ou Celle qui se lève et parvient avant le soleil*. Quand j'ai commencé à écrire le scénario, j'avais le sentiment que seuls de tels poèmes pouvaient exprimer leur esprit combatif et leur humeur révolutionnaire. Pour être honnête, j'aurais préféré traduire les pensées intérieures de ces personnages avec un autre langage, et à ce moment-là, à mon avis, il n'y avait rien de plus complet et de plus précis que les paroles de Hölderlin, car seul l'esprit rebelle et intransigeant du XIXe siècle pourrait révéler les pensées intérieures de ces personnages. Ces phrases sont exprimées dans les moments du film où ils sont occupés à accomplir les tâches quotidiennes les plus ordinaires : écrire, faire la vaisselle et lire...etc. Contre ce silence, les mots devaient porter un grand mouvement. Et bien sûr, j'ai pensé qu'il était peut-être nécessaire de donner un peu de repos au public à travers la poésie et la musique. Bien sûr, je ne sais pas dans quelle mesure cela s'est produit.

Concernant le texte final, je dois dire que j'ai hésité. Au début, il s'agissait d'un texte beaucoup plus long que nous pensions peut-être trop long et inutile. Nous l'avons raccourci, mais beaucoup pensaient que le texte final lu oralement devrait être supprimé. Quoi qu'il en soit, j'ai pensé qu'il était nécessaire que le public connaisse les programmes de cette organisation et ne se contente pas d'avoir une image romantique de ces gens. Mais je ne sais pas vraiment si ce texte verbal était nécessaire ou non.



**P.C :** *Cette voix-OFF finale est-elle une archive sonore que tu as insérée dans le montage ou l'as-tu reconstituée ? Si c'est bien une archive, comment te l'es-tu procurée ?*

**K.A :** Ce texte appartient à l'introduction d'un livre de Hamid Ashraf. Hamid Ashraf, que nous voyons dans le film sous le pseudonyme de Hormozan, et qui était l'un des guérilleros les plus importants d'Iran. Pendant environ six ans, il a été le commandant en chef de l'O.I.P.F.G. Ils lui ont donné le titre de « Che Guevara d'Iran ». Celui que le Shah d'Iran voulait capturer vivant car on disait qu'il lui avait volé le sommeil. C'était un homme aux mille visages qui échappait constamment à la police politique iranienne en changeant de maquillage et de tactique de combat, et sa capture ou son assassinat avait déclenché une crise pour le régime du Shah. Hamid Ashraf, qui était l'un des plus anciens membres, a rédigé un résumé des activités de leurs groupes au milieu de cette vie de hauts et de bas en essayant tout à la fois de raconter et de faire l'autocritique des performances de l'organisation. Ce livre n'a jamais été achevé, car ces personnes devaient constamment changer de maison et devaient souvent brûler tous les documents et écrits lorsqu'elles s'échappaient

d'une maison. Le texte lu à la fin du film fait partie de l'introduction du livre, que j'ai lu moi-même, car il n'existe pas d'enregistrement de l'auteur lisant son texte. En revanche, la dernière chanson du film que l'on peut entendre au générique est la propre voix d'Hamid Ashraf, que j'ai trouvée dans les archives Internet de l'organisation.

**P.C :** *Zedenoor a-t-il déjà été projeté ? Si oui, où ? Quelles réactions t'ont marqué ?*

**K.A :** Ce film n'a eu qu'une seule projection privée à Téhéran, devant une centaine de spectateurs. Honnêtement, c'est très difficile d'en parler car il y a eu des réactions différentes. De nombreux anciens combattants, soit contemporains de ces guérilleros, soit membres de cette organisation, n'ont pas accueilli favorablement le film car ils s'attendaient à ce que ce soit un film compatible avec leur mentalité. En fait, la plupart de ces combattants n'ont pas une compréhension correcte de l'esthétique cinématographique, et leur idée de ce que peut être un film politique est similaire aux films de Costa-Gavras, qui sont en réalité parmi les pires exemples de cinéma politique. *Zedenoor* est un film politique inspiré de l'esthétique de Chantal Akerman dont ces gens n'avaient même pas entendu parler. Après tout, ils aiment les représentations hollywoodiennes.

Pour le public étranger, une telle organisation dans l'histoire de l'Iran n'est pas particulièrement attractive et rend difficile la connexion avec le film. A moins que la communication avec le public étranger ne s'établisse à travers le langage cinématographique ; et bien sûr, le langage du cinéma mondial d'aujourd'hui est dominé par l'esthétique de Netflix. Mon film n'est pas attrayant pour le marché cinématographique actuel, ni dans sa forme ni dans son contenu.

**P.C :** *La densité du carton introductif, la documentation précise dans les hommages rendus témoignent de la nécessité politique de ton film. Zedenoor est à l'évidence un film engagé. Le considères-tu comme un film militant ?*

**K.A :** Ce film est certes un film *engagé*, mais je ne peux pas le qualifier de *militant*. Il est peut-être militant dans son mode de production, mais il est contraire aux définitions du cinéma militant. Et je dis cela du point de vue de la forme et de l'esthétique. Comme Emmanuel Barot le dit à propos de Francesco Rosi dans son livre *Camera Politica* : que son cinéma est engagé mais pas militant. Mon film l'est aussi. Les positions politiques qui existent dans le cinéma d'Eisenstein, le groupe Dziga-Vertov, les groupes Medvedkine, les films de Peter Watkins et d'autres exemples, vous ne les voyez pas dans mon film. En même temps, il n'y a pas d'appel à l'action ni de prise de conscience politique. Nous sommes ici confrontés au quotidien de militants qui vivent des moments d'attente et des temps morts avant des opérations ou des réunions secrètes. Pour moi, ce film porte plus sur la théologie de la lutte que sur la prise de position politique. Une question sur la façon dont vivent les militants dans ces moments où ils ne sont pratiquement pas impliqués dans le conflit.

**P.C :** *Est-ce que tu peux m'en dire plus sur ce « mode de production militant » qui a accompagné le film ? Tu as dit plus tôt être le producteur du film, dont le générique est signé JUMP CUT GROUP.*



**K.A :** JUMP CUT GROUP était un groupe que mon ami et moi avons fondé en 2005, alors que nous avions beaucoup de rêves. Notre intention était de faire des recherches dans le domaine de la théorie cinématographique et de lancer des productions réalisées sans aucune licence et avec un petit budget. Quoi qu'il en soit, nous avons de nombreux obstacles sur notre chemin et, à cause de nos problèmes

économiques, nous ne pouvions pas avoir beaucoup de productions. Après plusieurs années, nous avons enfin pu publier un livre sur le groupe Dziga-Vertov de Godard, qui était un recueil d'essais d'Alain Badiou, Jacques Rancière, Julia Lusage, Alberto Toscano, Ermgard Emelheintz et d'autres, que nous avons traduits en groupe. Dans le JUMP CUT GROUP, nous avons réalisé des courts métrages expérimentaux, mais nous n'avons jamais cherché à les envoyer dans des festivals ou des espaces similaires, comme si le cinéma était pour nous cette expérimentation constante, quelque chose que nous avons appris de Godard, Marker, Jonas Mekas, etc.

Ces dernières années, en vieillissant, nous avons pensé qu'il valait mieux faire des films un peu plus sérieux et capables de communiquer avec le public mondial. Mais honnêtement, comme vous pouvez le voir sur mon film, nous n'arrivions toujours pas à penser de façon à attirer le public. *Zedenoor* était le premier long métrage de JUMPCUT, mais encore une fois, nous avons réalisé ce film avec notre propre esthétique, et non avec celle qui est populaire dans les festivals. Honnêtement, je ne sais pas si je pourrai un jour entrer dans le courant dominant du cinéma ou non ; ce que nous appelons aujourd'hui le cinéma indépendant ou expérimental est devenu un grand marché auquel il n'est pas facile d'accéder. Ce type de cinéma a aussi ses limites, et pour que votre film soit vu dans ces festivals dits « indépendants », il faut quand même respecter certaines normes. Je ne sais pas quoi faire ensuite ni où aller, mais je vis toujours avec le cinéma, avec toutes mes expériences ; mon seul rêve est de faire des films.

**P.C :** *Que signifie le titre Zedenoor ?*

**K.A :** *Zedenoor* signifie « silhouette ». En effet, contrairement à la représentation d'Hollywood, qui prétend que face à l'histoire, le cinéma peut faire une lumière globale sur toutes les choses et sur tout le monde, et que l'histoire est pour lui une affaire claire, le point de vue que je défends est que toute rencontre avec l'histoire est pleine d'indétermination, de zones grises et d'ambiguïté. Tout film politique doit faire

face à ces indéterminations, à toutes ces choses qui restent obscures et couvertes par les expériences et qui ne peuvent être fidèles à l'histoire qu'à travers l'imagination et non la représentation objective, la fidélité à ce qui aurait pu arriver mais qui ne s'est jamais produit.



**P.C :** *L'hommage au poète Bektash Abtin dès le générique inscrit ton film dans le contexte politique de l'Iran d'aujourd'hui. Pourquoi avoir choisi de se concentrer sur ce groupuscule de combattants du régime du Shah en particulier pour parler de la société contemporaine ?*

**K.A :** Bektash Abtin était un poète et documentariste iranien qui a été emprisonné à plusieurs reprises. Lors de son dernier emprisonnement, il a été infecté par le COVID en prison et les autorités pénitentiaires ont refusé de le soigner. Il est finalement décédé. Au début, le film était dédié à la mémoire de certains guérilleros, mais nous étions en train de travailler sur le montage lorsque Bektash Abtin est mort ; nous lui avons dédié le film.

En fait, la seule chose qui relie le film à l'époque contemporaine, c'est ce que j'ai expliqué sur le mode de vie des combattants. La même ambiance que l'on retrouve dans le dernier film de David Fincher. Pour de nombreuses personnes, se battre est associé au fait de participer à une bataille, de manifester, d'être socialement actif, etc. Mais il y a de nombreux moments où l'on attend, où l'on ne

fait rien de spécial, où l'on doit juste travailler son corps et son esprit. Ce sont des moments pleins de doute, vous doutez de vos idées, peut-être pensez-vous que ce que vous faites ne vaut plus rien, peut-être que pendant la lutte vous souhaiteriez être une personne normale et avoir une vie normale, vous êtes déçu, fatigué, vous vous sentez vide, triste, angoissé existentiel, etc. La discipline et les principes que vous avez dans les moments où vous ne faites rien sont des moments très importants pour moi et constituent l'essentiel de la vie d'un combattant.

**P.C :** *Tu cites Hölderlin, puis le poète Baktash Abtin. Un des cartons introductifs avertit qu'il s'agit d'évènements réels passés au crible de l'imagination des fabricants du film. Pour toi, qu'est-ce que l'écriture poétique amène au cinéma ?*

**K.A :** La poésie est une forme de langue qui brise les règles du langage et éloigne la représentation du monde de la logique objective à travers l'imagination. Au cinéma, je m'intéresse toujours à cet aspect poétique qui sort de la logique narrative et trouve sa propre valeur. Par exemple, peut-être que quelqu'un ne considère pas les films de Godard comme poétiques et mentionne plutôt Tarkovski, Béla Tar, Kiarostami, Angelopoulos et bien d'autres. Oui, c'est vrai, il y a une poésie intérieure cachée dans les œuvres de ces cinéastes, qui est généralement présente dans leurs images. Mais dans le cinéma de Godard, on ne voit pas forcément des images poétiques, mais il y a un ensemble de mécanismes de montage qui rendent parfois le film poétique. Je m'intéresse personnellement aux mécanismes poétiques du cinéma, que ce soit directement à travers la lecture de poésie, ou à travers des images poétiques ou à travers un montage qui donne un aspect poétique.

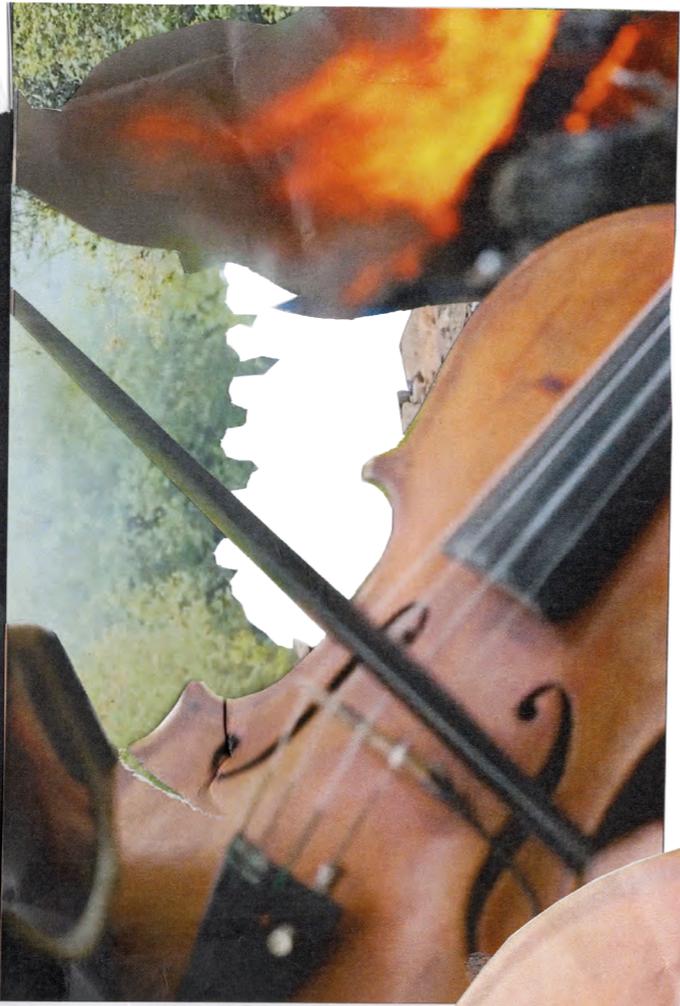
**P.C :** *Ashraf Dehghani – l'une des protagonistes du groupe que tu mets en scène – a réchappé de son arrestation et résiste encore aujourd'hui au régime des Mollahs. Est-ce que tu lui as envoyé le film ?*

**K.A :** Lors de l'écriture du scénario, j'ai essayé de contacter Ashraf Dehghani. Parce qu'au fond, les véritables parties du film sont basées sur les souvenirs d'Ashraf Dehghani, qui a survécu à cet événement. Mais malheureusement, elle comme beaucoup de ses contemporains vivent encore dans l'atmosphère du passé : ils se méfient de tout le monde et vivent toujours en secret. Ashraf Dehghani est à Londres et personne n'a d'adresse pour elle ; il faut la contacter via plusieurs intermédiaires. Je suis sûr qu'elle n'aurait pas aimé le film parce que j'ai mentionné plus haut que ces gens, bien que radicaux dans le domaine politique, ont des pensées réactionnaires dans le domaine de l'art et surtout du cinéma et n'ont aucune connaissance du cinéma. A mon avis, si elle voit le film, elle ne s'y connectera pas. L'un des plus grands problèmes de notre génération en Iran est que nos anciens combattants vivent encore dans une atmosphère épique et ne peuvent tolérer de nouveaux récits d'expériences historiques. D'une manière ou d'une autre, pour eux, tout se résume encore au réalisme socialiste à la Zhdanov ; et pourtant, ils sont aussi fascinés par quelqu'un comme Costa-Gavras. Ce sont des contradictions dont ils n'ont même pas conscience.

**P.C :** *Quels sont tes projets pour la suite ?*

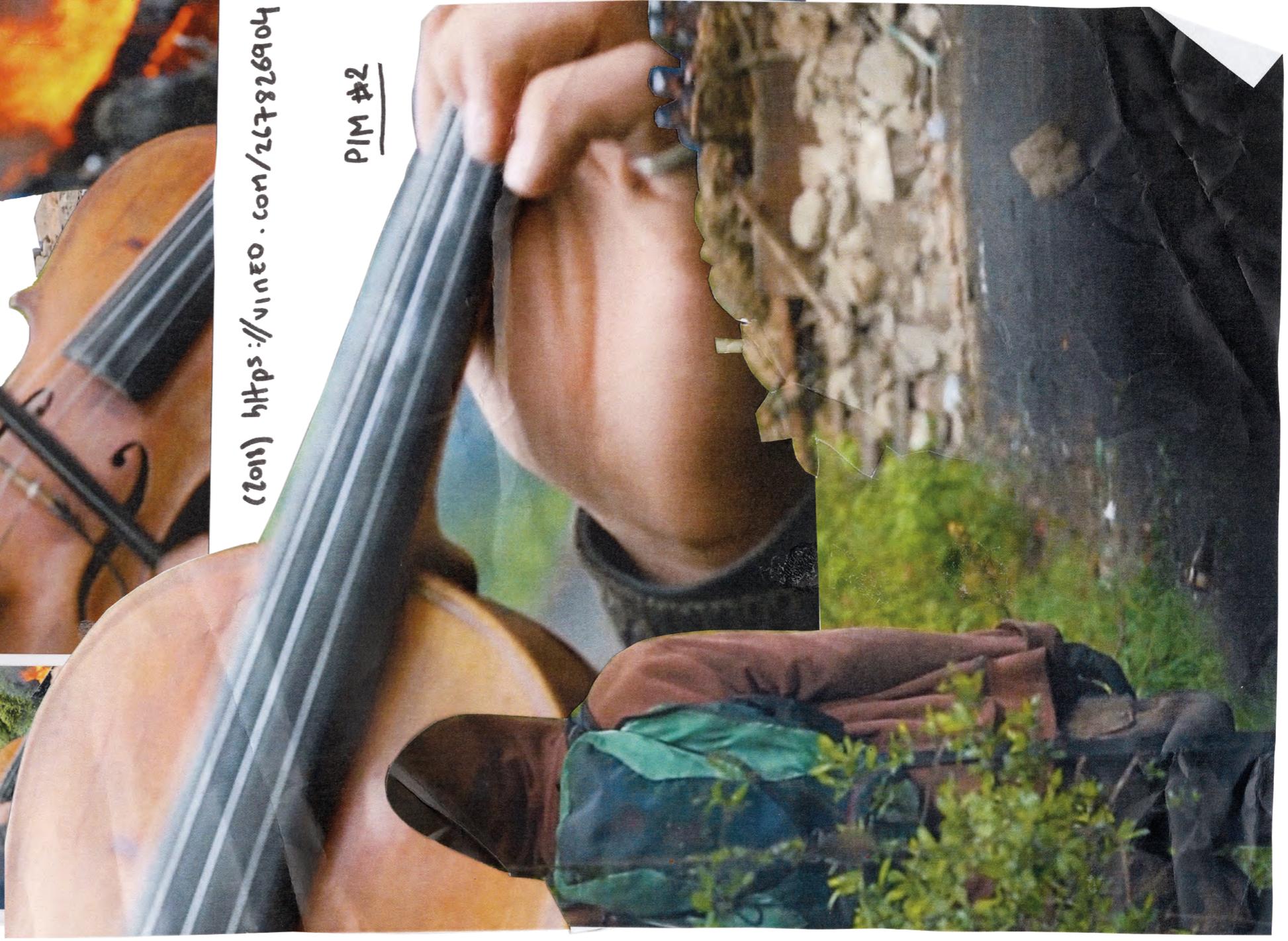
**K.A :** Après deux ans en France, j'ai quitté mes études dans les universités françaises et je suis retourné en Iran pour faire des films. Parce que je me méfie généralement de l'atmosphère de l'académie dans le domaine de l'art, des sciences sociales et de la philosophie. En canalisant tout, l'académie prend la place de la croissance des imprévus et veut orienter les esprits. Même si les conditions de tournage en Iran sont très difficiles, je ferai de mon mieux, mais je ne m'intéresserai pas aux sujets historiques avant longtemps. Je préfère revenir dans un autre espace ; je ne peux pas expliquer grand-chose ici et j'espère ne pouvoir que créer. Le cinéma est la seule chose que je sais, ou peut-être que je ne sais pas. Mais c'est la seule chose qui donne un sens à ma vie, sinon je me serais peut-être suicidé avant.





(2011) <https://vimeo.com/267826904>

PIM #2



Nous cinéastes prenons le maquis et déclarons la guerre à l'industrie.

L'organisation de la production cinématographique se fait au profit de l'industrie. Constructeurs, boîtes de productions, salles, plateformes de streaming, agents et festivals sont en majorité au service d'un projet de croissance économique et de capitalisme global. Nous pensons que cette dynamique générale entraîne la crise sociale, les guerres de colonisations et la mort lente de nos éco-systèmes, drainant nos identités culturelles particulières au profit d'un imaginaire hégémonique.

Notre colère monte en voyant notre lieu de vie s'assécher, se bétonner et devenir un cimetière. Elle monte en entendant expirer la langue qui habitait cette terre, une langue de berger-es et de conteur-euses qui savaient l'importance des cycles et incarnaient ainsi leur renouvellement. En observant l'extinction de ces cultures qui ont poussé en harmonie avec ces paysages de calcaires puissants, nous identifions clairement nos fossoyeurs. De ce chaos, nous faisons naître nos films.

Le drainage de ce qui compose notre être semble ternir nos imaginations jusqu'à l'aliénation. Nous ne ferons aucun compromis avec ce qui a remplacé les artisanats localisés au profit d'une culture de masse et de consommation. Nous voulons ramener notre pratique dans le champ de l'artisanat car c'est le terreau de la diversité esthétique.

Le système forme des réalisateur-rices qui courent après les prix en festivals et des technicien-nes qui s'épuiseront à leur faire la courte-échelle. L'intermittence tient leurs ambitions dans une cage de privilèges, les obligeant à accepter des projets contraires à leurs principes. Les institutions qui régulent ce marché décident de la manière dont circule l'argent et favorisent des projets longuement réécrits par des vagues d'intellectualisme, laissant la nervosité et la spontanéité de notre art au placard. Les Auteur-ices s'érodent à écrire et se soulagent à filmer. La justification permanente de nos envies les dérobe à l'obscurité qui est leur nourriture. Le carriérisme omniprésent et la sacralisation de *l'auteur* fermentent une atmosphère de culte de la personnalité et de narcissisme puant où l'orgueil et la sophistication déconnectent les artistes de la fonction matérielle de leur art.

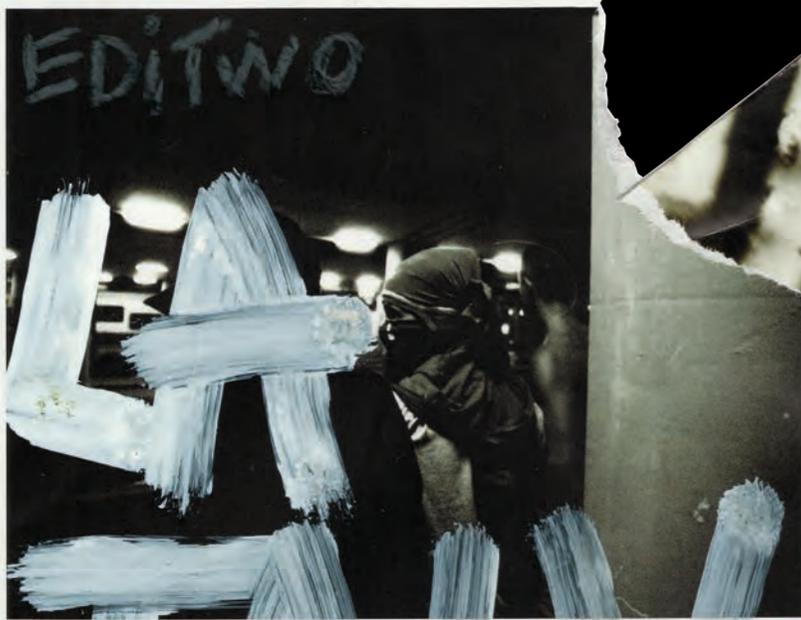
L'usure subie par les projets de films s'auto-justifie comme l'exception française. Or notre sur-production est une aberration tant les projets de diffusion ne sont pas à la hauteur. Tout le monde veut avoir le statut de cinéaste mais personne n'ira jusqu'à amener son film aux publics déclassés. Le cinéma d'auteur se réserve sa part d'audience et entretient son public de petits vieux en attendant les subventions que le CNC aura gentiment taxé aux films Marvel et autres productions Netflix, quel courage ! Le mouvement général est à l'industrialisation des sous-cultures, plutôt qu'au partage des cultures populaires. Notre combat va avec une médiation à grande échelle et sans discrimination territoriale, nos films doivent confronter et épouser tous les publics.

Notre combat est fleurissant de nouvelles causes esthétiques désirables.

Commençons par représenter l'anonymat, l'action souterraine et l'illégalité en sculptant le flou et en brouillant les pistes. Enregistrons les langues et dialectes car les faire converger, c'est engager le mixage vers des horizons polyglottes. Les mots de l'industrie

n'existent pas dans les langues minorées ; en revanche il existe des milieux de formes et d'images pour exprimer l'immatériel, la spiritualité et la nature. Ces images et ces sons contenus sont notre pollen. Mettons en relation les nouveaux médiums, écrans multipliés et réseaux sociaux. La verticalité ne nous fait pas peur. Ne nous laissons pas dicter notre format par les murs d'une salle. L'expérimentation est au cœur de notre recherche. Suivons les bêtes et les oiseaux là où ils se cachent des autoroutes, car réaliser c'est aussi suivre, se faire suivre, ne pas encadrer, diriger, l'instinct se puise là où l'instinct va. Les bêtes sont des sujets, des amies et des fréquentations : nous devons les montrer insoumises et sauvages. Allons cueillir le silence qui fuit dans les montagnes qui poussent, laissons l'altitude nous ronger les semelles, et plongeons en apnée loin sous la surface. Nous voulons fabriquer des films aventuriers et qu'ils recouvrent le narratif badant des mégapoles, nous : c'est le désert, la jungle et l'océan. Restituer la saisonnalité des histoires est une cause profonde, car si les films ont un un paysage ils ont aussi une saison, un mois, une température et une odeur. Mais nous n'avons pas peur de la ville car nous y vivons, nous aimons ses caves, tiroirs et silhouettes. Ce sont des labyrinthes où milles vies se côtoient dans la fournaise capitaliste. Allons en ville, abattons la publicité, tagons les métros et explosons les caméras. Car une ville, si on nous y surveille, n'est pas notre ville. Nos caméras contre les leurs.

Ce nouveau cinéma de maquis sera capable de rompre avec les hiérarchies toxiques mises en place par une industrie prédatrice, organisée, et surtout à vomir. Pas de cinéma sans révolution féministe. Les rapports de dominations sont à vidanger illico presto au profit d'un imaginaire de l'égalité radicale et du consentement profond. Nos images iront lutter contre les algorithmes en cherchant leurs failles, pour nous éviter l'étau dans lequel ils nous traînent. Mais nous saurons nous servir d'eux pour aller au contact des populations qu'ils ont isolées. Nous



exposerons les conflits d'intérêts omniprésents chez les « professionnels », leurs magouilles et pots-de-vin. Partout où le privé a enterré ses câbles, nous viendrons les ronger. Depuis notre zone nous projetterons un monde transfiguré.

La caméra doit devenir cette machine à déstandardiser, déformater, décomplexer, déconcurrencer, déculpabiliser, décapitaliser, déglobaliser et relancer le dé. Cela n'a rien à voir avec détruire. La recherche de la singularité d'un groupe ou d'un individu est le souffle du cinéma. Cependant l'imaginaire véhiculé par son industrialisation domine et lisse LES imaginaires.

Pour être capables de filmer de telles choses nous devons nous mettre à la recherche d'une économie alternative du cinéma où les créateurs sont aussi les producteurs/diffuseurs. Nous voulons revenir à des circuits indépendants de toute subvention. Avoir un lieu doit être une obsession visant à sortir nos films de la précarité organisée par le CNC. Mais pour cela il faut se détourner de son nombril et regarder les spectateur.ices. Quel rapport au cinéma entretient un.e banlieusard.e, un.e paysan.ne ou un.e retraité.e ? Dans quels espace se sentent-ils à l'aise ? Mettre à l'aise ceux que nous ne connaissons pas encore est une recherche vive. Marre des films-fléchettes pour publics-cibles.

Rester *Underground* n'est pas une option, la marge est pour nous un front radical que nous devons nourrir et dont nous nous nourrissons. Cependant la marge n'est pas une maison, c'est une tranchée et nous ne voulons pas creuser plus profond, au contraire, on aime l'air frais.

Nous n'avons pas peur d'être grande gueule, nous irons provoquer la tiédeur insolente de ceux qui nous tiennent par les cornes. Être impoli et contredire les codes fait partie intégrante de notre projet esthétique car c'est pour nous un moyen de choquer le bourgeois et d'entrer dans un rapport de force, de toute façon ce sera notre gueule ou la leur.

Il est important d'occuper les cyber-espace du capitalisme de surveillance, nous pensons aux réseaux sociaux, et d'en subvertir les codes et les images. Le but n'est pas de produire, ni de profiter, mais de pirater. Internet est à ses utilisateurs, pas aux publicitaires. Cet infini territoire binaire est un champ de cinéma qu'il va falloir cultiver fissa.

Le régime complet de ces propositions révèle notre paysannerie mentale, cependant notre bon sens n'a d'égal que notre donquichottisme. Nous sommes fous à lier et nous rallierons sans cesse plus de fous. Attentions aux combats impossibles, vous-même savez qu'ils finissent toujours par percer. Sisyphe est seul, nous sommes des peuples.

Nous sommes ignorants et nous avons besoin d'une carte. Il en a été émiettées tout au long de ce numéro de *PETIT CRI*, car s'il faut se battre, défendre et exposer, il faut par dessus-tout cartographier. C'est-à-dire proposer une relecture d'un territoire et planifier les interactions entre les différents milieux qui le composent. Nous allons écumer les terres qui nous entourent et recueillir les noms des lieux qui tiennent le cinéma libre quelle que soit sa forme. Mettre sur le même plan toutes les initiatives ou leur vestige, c'est la permission tacite de leur union. Nous ignorons tout ce qui existe déjà, mais nous savons que partout il y en a. Si on ne se cherche pas, si on ne s'aide pas, si on ne se nomme pas sur le même plan. Tout cela ne sert à rien.

Notre premier geste en tant que maquisards sera de renoncer à la langue qui étouffe les autres et d'épouser celles qui entraînent les imaginaires, *per un monde fait de mantun mondes*. On parle de langue, on parle de cinéma. On ne sauvera pas une langue en laissant périr les autres. Notre position est la suivante : il y a une solidarité de toutes les langues menacées, voilà le pacte que nous scellons à l'issue de ce numéro. *Es sus la talvera qu'es la libertat.*



*C'est sur la listère qu'est la liberté,  
La mort qui t'attend dit la vérité.  
Tu suis la bordure, le creux du fossé,  
Graine la misère quand fleurit le blé,  
C'est sur la listère qu'est la liberté.*

*Pour passer le col, ne te retourne pas :  
Vent d'autan ou bise, l'air te gillera,  
Une pierre glisse, le gouffre est en bas,  
Où le serpent niche, la glace fondra.  
Pour passer le col, ne te retourne pas.*

*Étoiles sans lune : on en voit la fin.  
On n'en perd pas une, on suit le chemin,  
La bête sauvage pue comme les chiens...  
Étoiles sans lune : on en voit la fin.*

*Frère contre frère, on sort les couteaux :  
Enfant de ta mère, que vaut donc la peau ?  
Un peu de fiel, c'est ce que la minne veut.  
Quel oiseau rapace perçera nos yeux ?  
Frère contre frère, on sort les couteaux.*

*C'est sur la listère qu'est la liberté.  
D'orte en orte na la vérité.  
La vie est a nivre, de combe en vallée :  
La misère bout quand graine le blé.  
C'est sur la listère qu'est la liberté.*

*Saint-Laurent-d'Oll, été 1968.*

*Es sus la talvera qu'es la libertat,  
La mòrt que t'espèra garda la veritat.  
Cal sègre l'oricera, lo cròs del valat,  
Grana la misèria quand florís lo blat.  
Es sus la talvera qu'es la libertat...*

*Per passar l'encisa te revires pas :  
D'autan o de bisa pren lo vent sul nas,  
Una peïra lisa, l'avenc es al ras.  
Ont la sèrp anisa se fondrà lo glaç.  
Per passar l'encisa te revires pas.*

*Estélas sens luna ne veirem la fin :  
Ne perdrem pas una, cercant lo camin.  
Lo cel tot s'engruna del ser al matin,  
La bèstia feruna puèls lo canin...  
Estélas sens luna ne veirem la fin.*

*Fraire contra fraire tiram lo corèl :  
Enfant de ta maire que val la tà pèl ?  
La mià val pas gaire : un espet de fèl.  
Quin aucèl becaire nos picarà l'uèlh ?  
Fraire contra fraire tiram lo corèl.*

*Es sus la talvera qu'es la libertat.  
D'oricera en oricera pòrta la veritat.  
La vida t'espèra de cròs en valat :  
Boïls la misèria quand grana lo blat.  
Es sus la talvera qu'es la libertat...*

*Sant Laurent d'Oll, estiu de 1968.*



Ce numéro a bénéficié du soutien  
du département Haute-Garonne

Les tirages argentiques ont été réalisés  
aux Labo Sauvages

Ses pages sont dédiées à l'éducation  
à l'image : à Alma, à Esther, à Naïm,  
à Clément, à Emmanuel.

Merci à Justine et Margo pour le salon qui  
nous a servi de chantier.  
Promis on va ranger.

À la mémoire  
de Max Siméoni

— Avèdecì O Max,  
— a vostra voce  
— un si spinghjera!



Février 2024.





# N°5 MARQUIS

Kianouche Akhbari

PAUSE goûter

Écde buissonnière

buissonnière

En morande

Labo occitan

Paysanne d'été

Gilet jaune me rend - point

CAMÉRAS Schlags

Manuel de sur-vie

Hachette moi.

