



La Revue cinéma de l'Université, 2024, n° 2

Dans la rue

DIVISION DE LA FORMATION
ET DES ÉTUDIANT·ES

Festival—
Histoire et Cité



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

La Revue cinéma de l'Université, 2024, n° 2
— Dans la rue

Sommaire

Portraire les rues. Édito	3
Ambroise Barra	
— Dans la rue	
La rue à l'improviste!	5
Bertrand Bacqué	
Ville ténébreuse et rues sans issue	15
Michel Porret	
Réinvestir les rues de Derry/Londonderry par la caméra ...	24
Florence Gamboni	
Devenir chat-te à Istanbul.....	33
Kivilcim Arat et Çağla Aykaç	
Dans l'œil d'un promeneur solitaire	37
Cérisé Dumont	
Caméra sur rue	42
Noémie Baume et Nicolas Sarkis	
L'odyssée de Shahin Parsa vers la lumière.....	48
Bertrand Bacqué	
— Écrire la rue	
De l'une à l'autre.....	58
Abebe El Shaddai	
Le quatrième mur	59
Coralie Leuthold	
Jungle urbaine.....	60
Oscar Guerra	
Jeu déjoué.....	61
Natacha Stein	
— Entre-temps	
	63
Clément Mathey	
— Rue / muR	
	67
Poésie-Action	
— Portfolio	
Trêve de chantier.....	76
Julien Pache	
Réflexions.....	78
Rita Bajrami	
Attention ! Piéton	80
Ludovic Delavière	
Osmose	82
Laetitia Keller	
— Les films au programme	
	85
Festival Histoire et Cité 2024	

Portraire les rues¹

Édito



Ambroise Barra, Université de Genève

La rue du poème.

Notes

- ¹ En voies de circulation, que l'on emprunte², engorgées ou fluides. En plans qui structurent ou confondent le tissu urbain. En espaces sociaux, qui contrôlent les échanges et parent à l'insécurité³. En tribunes d'expression – où la contestation politique, l'avant-garde artistique⁴ défient l'ordre conservateur et la culture du bon-goût, et rivalisent avec les messages publicitaires⁵ qui les colonisent. En impasses, en cul-de-sac, en coupe-gorge⁶. En quartiers-villages⁷. En expressions colloquiales⁸. En images fixes ou en mouvement, en courts ou en longs métrages.
- ² De passage, on l'emprunte ; sédentaire, on l'occupe. Les stratégies et les degrés d'appropriation de la rue sont variés. À qui appartient la rue ?
- ³ Deux films de la programmation de cette édition du Festival Histoire et Cité construisent leur récit sur des images tirées de caméras de surveillance : réalisme choquant d'*Incident* de Bill Morrison (2023), et abstraction sensible⁹ d'*Ailleurs, partout* d'Isabelle Ingold et Vivianne Perelmuter (2020).
- ⁴ Ce concept oxymorique est proposé par les réalisatrices-mêmes dans l'entretien qu'elles accordent ici à Bertrand Bacqué.

⁵ Ces deux modes sont souvent associés, comme en témoignent notamment *Street Heroines* (Alexandra Henry, 2021) qui articule geste artistique du *street art* et revendication féministe, ou encore *Revolução* (Ana Hatherly, 1975) qui documente par les traces laissées sur ses murs la révolution⁶ du 25 avril 1974 à Lisbonne.

⁶ Faire la révolution, c'est prendre la rue¹². Le (bon) peuple portugais prend la rue et renverse pacifiquement près de 70 ans de dictature (Rui Simões, 1980). L'homme à la caméra est un opérateur en prise(s) de rue (Dziga Vertov, 1929).

⁷ « Rue / muR » titre l'exposition du collectif « Poésie-Action » tendue sur la façade en échafaudages d'Uni Bastions (avr.2024 – déc.2025). D'une taille de 30m x 20m, la fresque monumentale contraste avec les inscriptions promotionnelles du capital dans la ville des banques.

⁸ Voir à ce propos l'article que Michel Porret consacre ici à la définition du film noir dans ses rapports avec la géographie sociale de la rue.

⁹ Selon l'expression d'Agnès Varda¹⁰. La réalisatrice tire le portrait de « sa »¹¹ rue Daguerre (14^e arr¹²) dans une enquête filmique déployée sur plus de 30 ans, de *Daguerréotypes* (1975) jusqu'à *La rue Daguerre en 2005* (2005).

¹⁰ Voir à ce propos l'article de Noémie Baume et Nicolas Sarkis au sommaire de cette revue.

¹¹ Portraire Paris en en arpantant les rues, du matin au soir : *Le monde extérieur* (Stéphane Breton, 2007). Ou encore, portraire Istanbul à hauteur de chat-tes : *Kedi* (Ceyda Torun, 2016).

¹² Descendre dans la rue, être/jeter/être jeté-e à la rue, courir les rues, donner sur la rue, prendre la rue, portraire les rues¹ ...



Dziga Vertov, «Saut de la grotte», vers 1935.

La rue à l'improviste !

L'homme à la caméra, de Dziga Vertov

En 1929, Denis Kaufman, alias Dziga Vertov, signe avec ses opérateurs, parmi lesquels son frère Mikhaïl Kaufman et sa compagne la monteuse Elizaveta Svilova, le manifeste du Ciné-Œil ! *L'homme à la caméra* célèbre la vie saisie « à l'improviste », sans l'artifice de la fiction ni du ciné-drame qu'il vilipende, dans son mouvement perpétuel, frénétique, ainsi que l'*homo sovieticus*, l'homme moderne par excellence. Mais les héros du film sont aussi cet opérateur intrépide augmenté des pouvoirs infinis de la caméra et cette monteuse aux mains agiles qui coud et découd le réel à volonté. Un manifeste qui inspirera autant le néoréalisme que les différentes nouvelles vagues ou le cinéma expérimental. *Davaï !*

Bertrand Bacqué, HEAD – Genève (HES-SO)

L'apogée des « symphonies urbaines »

Dans les années 1920 vont pulluler des films qui nous plongent au cœur de la ville, dans un monde palpitant et trépidant, avec l'ambition de proposer les véritables symphonies visuelles des temps modernes. On peut citer le précurseur *Manhatta* de Charles Sheeler et Paul Strand (1921), *Paris qui dort* de René Clair (1924), *Rien que les heures* d'Alberto Cavalcanti (1926) qui fait figure de prototype, *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttman (1927), *Les hommes le dimanche* de Robert Siodmak (1929) ou *À propos de Nice* de Jean Vigo (1930). Il s'agit de faire le portrait d'une grande ville du lever au coucher, sans l'artifice de la fiction, dans un écho aux recherches modernistes, qu'elles soient poétiques, musicales ou picturales (AKERMAN 2004 : 481-498 ; BUI 2014 : 744-

762). Mais parmi ceux-ci, *L'homme à la caméra*, le chef d'œuvre de Dziga Vertov sorti en 1929, représente sans aucun doute un sommet. Essayons d'en donner quelques raisons.

Qui est Dziga Vertov ?

Il est bon de rappeler qui est David Kaufman (1896-1954), alias Dziga Vertov (ce qui, en ukrainien et en russe, signifie « toupie tourne »), figure clé de l'avant-garde soviétique. Après avoir étudié la musique et la psycho-neurologie, il se passionne pour la musique concrète et fonde, en 1917, le « Laboratoire de l'ouïe ». En 1918, il réalise le premier journal filmé soviétique, le *Kino-nédélia* (*La Semaine cinématographique*) et participe à la réalisation de 43 numéros. C'est là qu'il rencontre sa future épouse, Elizaveta Svilova, chargée du nettoyage et de la préservation des films. En 1919, il réalise le long métrage com-

mémoratif *L'anniversaire de la Révolution* qu'il projette à chaque arrêt du train de propagande *la Révolution d'Octobre*. En 1922, il rédige pour la revue *LEF (Front de Gauche des Arts)*, dirigée par Vladimir Maïakovski, son manifeste des *Kinoki* (littéralement des « ciné-yeux », VERTOV 2018) qui célèbre les noces de l'homme et de la caméra.

Dans l'ébullition postrévolutionnaire, Dziga Vertov incarne, aux côtés de Serguei Eisenstein (1898-1948), Lev Koulechov (1899-1970) ou de Vsevolod Poudovkine (1893-1953), la fine fleur de l'avant-garde cinématographique soviétique qui va illuminer une décennie exceptionnellement créative. Comme eux, il partage des ambitions aussi bien théoriques qu'esthétiques, en cette période où l'on tente, vaille que vaille, de définir le cinématographe, ses puissances et ses différences avec les autres arts, tout en dialoguant avec les avant-gardes contemporaines : le futurisme italien, le constructivisme russe ou la nouvelle objectivité allemande. On publie manifeste sur manifeste, on ferraille, on s'invective et on invente littéralement le cinéma. Au cœur de cette bataille conceptuelle : le « montage », ce terme français emprunté à l'horlogerie de précision, qui distingue, pour les soviétiques, le septième art des autres arts. Chacun propose sa définition, l'affine et contredit avec fougue son voisin. Pour Eisenstein, le conflit est au cœur du montage, qu'il soit d'attraction ou d'opposition. Pour Vertov, le montage est à la fois écart, corrélation et transition entre deux plans.

La théorie des intervalles

Les intervalles (passages d'un mouvement à un autre), et nullement les mouvements eux-mêmes, constituent le matériau (éléments de l'art du mouvement). Ce sont eux (les intervalles) qui entraînent l'action vers le dénouement cinéétique. (« Nous. Variante du manifeste », Dziga Vertov, *Cinéma-photo* no 1, août 1922. Cité de VERTOV 2018 : 105)

Au cœur de la réflexion de Vertov, quelques concepts clés : la dénonciation du ciné-drame bourgeois (avec scénario, studio, décors et acteurs), considéré comme le nouvel « opium du peuple » ; l'apologie du Ciné-Œil, plus parfait que l'œil humain, il se glisse partout, voit tout, déchiffre tout ; l'apologie du montage, considéré comme l'élément constitutif du cinéma, situé avant, pendant et après le tournage ; et, enfin, la « théorie des intervalles » : à l'instar de la musique, ce ne sont pas tant les notes qui comptent que leur mise en rapport. Comme le résume Dominique Château (ESQUENAZI 1997 : 143-162), Vertov donne trois formulations successives de sa théorie au cours de ses différents écrits :

- *rythmique* : les intervalles sont les « passages d'un mouvement à l'autre », il s'agit donc d'un rapport entre deux mouvements ;
- *spatio-temporelle* : « les intervalles résultent de la combinaison d'images prises à des endroits et des moments différents » (comme nous le verrons dans *L'homme à la caméra*, les prises de vue proviennent de lieux et de périodes différentes) ;
- *paramétriques* : il s'agit pour le réalisateur/monteur de faire des corrélations entre les images, c'est-à-dire des rapports basés sur a) l'échelle des plans (gros, moyens, larges) ; b) les angles de prises de vue (plongée, contre-plongée) ; c) les mouvements à l'intérieur des plans (droite/gauche, haut/bas) ; d) les lumières et les ombres ; e) les vitesses de tournage (ralentis, accélérés...).

Tous ces éléments sont déclinés avec une virtuosité exceptionnelle dans *L'homme à la caméra*, mais ajoutons aux précédents un aspect de première importance : contrairement à ce que l'on a souvent dit et écrit, ces corrélations ne sont pas que formelles, elles sont aussi sémantiques, comme l'a parfaitement démontré Youri TZYVIANE (1980 : 110-125) dans son article fondamental « *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov en tant que film constructiviste » .

L'homme à la caméra

Avant d'entreprendre l'analyse de quelques séquences, il est bon de rappeler que *L'homme à la caméra* décrit la journée d'une ville soviétique idéale, du matin au soir. C'est la journée typique d'une ville communiste, constituée d'images essentiellement prises sur le vif à Moscou, Kiev et Odessa. Le film est composé de huit parties : 1) un prologue dans une salle de cinéma ; 2) la ville endormie ; 3) la mise au travail ; 4) et 5) les activités des *kinoki* et de la ville ; 6) le repos et le sport ; 7) les loisirs ; 8) l'épilogue, retour dans la salle de cinéma. Contrairement à ce qu'annonce fièrement Dziga Vertov dès le générique – un film sans acteurs, décors, ni scénario –, nous verrons que bien des scènes sont concertées, comme le montrera le chapitre premier. De fait, le film résulte d'une « cinécriture » très achevée⁴.

Comme le note Jean-Louis COMOLLI (2004 : 232) :

D'un côté, l'œil humain mécanisé jusqu'à l'emballlement (et la panne) ; de l'autre, une caméra humanisée sur le mode héroï-comique, tête pivotante et corps déglingué dansant sur ses hauts pieds. Voilà, déjà, qui fait de L'homme à la caméra l'un des films les moins « réalistes », de l'histoire du cinéma, les moins « documentaires », les moins « filmés à l'improviste ». Loin du programme des « Kinoks » résumé dans les cartons de générique, ici tout ou presque est mis en scène, découpé, concerté, agencé, préparé. Ce qui n'empêche en rien « le réel » (ce qui surprend, ébrèche ou déborde tout récit, tout calcul) de traverser cette scène parfaitement mise en place.

Car le réel, lui, sourd de toute part, y compris quand la mise en scène documentaire quasiment invisible semble prendre le dessus. Comme l'ancien rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* le souligne dans une formule lapidaire : « C'est par l'excès de mise en scène que Vertov retrouve la tension de l'improviste. » (COMOLLI 2004 : 233)



L'affiche du film, créée par les frères Vladimir et Georgi Stenberg, 1929.

... Je suis Ciné-Œil. Je suis l'œil mécanique.

Moi, machine,
je vous montre le monde comme seule je peux le voir.
Je me libère, désormais et pour toujours,
de l'immobilité humaine.
Je demeure dans un mouvement ininterrompu.
Je m'approche et je m'éloigne des objets.
Je me glisse dessous. Je grimpe dessus.
J'avance à côté du museau d'un cheval au galop.
Je fonce à toute allure dans la foule.
Je cours devant les soldats qui courrent.
Je me renverse sur le dos et je m'élève en même
temps qu'un aéroplane. Je tombe et je m'envole
avec des corps qui tombent et qui s'envolent.

« Kinoks. Révolution », Dziga Vertov, *LEF* no 3, juin-juillet 1923
(cité de VERTOV 2018 : 131)



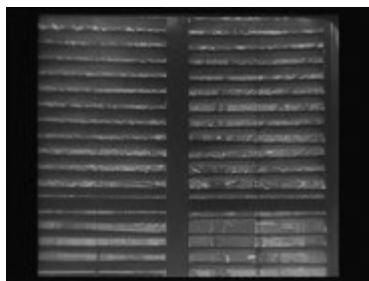
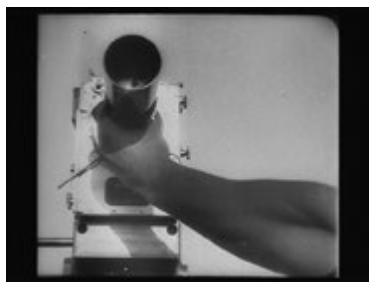
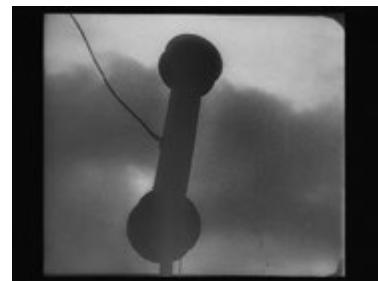
Le prologue

Le prologue, fameux – impossible de ne pas penser à *L'opérateur* (1928) de Buster Keaton, son exact contemporain –, est déjà une mise en abyme. Après avoir présenté le caméraman, alias Mikhaïl Kaufman, sa caméra sur pied à l'épaule, nous pénétrons avec lui dans une salle de cinéma qui, d'abord vide, va peu à peu se peupler. Dans sa cabine, le projectionniste est à l'œuvre, l'ouvreuse fait entrer les spectateurs de toutes classes, les musiciens de l'orchestre se préparent, la pellicule est dans le projecteur : la projection va commencer !

Le réveil de la femme et de la ville

Les premiers plans du film sont intrigants : une fenêtre, une femme couchée dans son lit, une affiche de cinéma (*Le réveil d'une femme ?*), des vagabonds sur les bancs publics à l'aurore, les hangars encore fermés, les bébés emmaillotés dans la nurserie, le Bolchoï, des mannequins dans les vitrines... Tout est encore figé, pétrifié. Des formes circulaires s'imposent, comme les roues de voitures, ou le sémaphore, l'un des motifs récurrents du film. Dans ce silence, l'opérateur apparaît, caméra à l'épaule, et saute dans une voiture. Les pigeons s'agitent, les branches des arbres sont mues par le vent. L'opérateur, au péril de sa vie, filme l'arrivée du train au ras des rails. Son pied se coince... Le train passe et la jeune femme se lève en sursaut, brutalement réveillée par ce cauchemar. Tout est ici concerté, mis en scène, mais le réel s'impose de toute part.

De fait, impossible de filmer une femme au réveil sans son consentement, mais c'est ce qui suit qui se révèle le plus intéressant. En alternance avec la jeune femme qui s'habille, l'opérateur filme les vagabonds qui se s'étirent et, lorsqu'elle entame sa toilette, nous assistons au nettoyage de la ville qui se réveille à son tour. Dans un montage ternaire, le film alterne la caméra dont l'opérateur tourne frénétiquement la manivelle, la voirie qui s'active et la jeune femme qui se lave. Les fenêtres de la ville que l'on nettoie deviennent, dans une parfaite analogie, les yeux de la jeune femme qui s'ouvrent sur le monde. Point d'orgue de la séquence : l'alternance entre ses yeux qui clignent, les persiennes des volets que l'on ajuste et le point que l'opérateur fait sur des fleurs avec sa caméra. Le film peut dès lors véritablement commencer. Tout ce qui était à l'arrêt, comme pétrifié par le sommeil, se met en branle. L'opérateur est sur la brèche. Les avions, les trains, les bus sortent des hangars, pendant que l'œil augmenté de la caméra, filmé en gros plan, enregistre le monde. Les ouvriers s'activent, les machines à l'arrêt entrent maintenant dans la danse. Motif formel de cette activité, le cercle domine. C'est l'apologie du productivisme à la soviétique qui n'a rien à envier au taylorisme de l'oncle Sam.





L'arrêt sur image, les mains de la monteuse

Une séquence, plus que toute autre, a retenu l'attention des commentateurs. Alors que l'opérateur filme au péril de sa vie des nouveaux bourgeois en calèche (nous sommes encore à l'heure de la Nouvelle Politique Économique mise en place par Lénine), l'image se fige. Dans un geste purement réflexif, Vertov rappelle de quoi sont faits les films : de photographies, de pellicule, de chutiers bien ordonnés, de coupes et de collures opérées par les mains agiles de la monteuse, en l'occurrence Elizaveta Svilova ! Puis, les images se remettent à défiler et le film repart, tout aussi trépidant... Dans une séquence virtuose

et narrative, mais de façon discursive et concertée, Vertov va associer les plans selon des principes formels, mais aussi sémantiques, comme il l'avait fait pour le réveil de la jeune femme et de la ville.

Au cœur de la séquence, deux éléments fondamentaux : la caméra, bien sûr, et le sémaphore, ancêtre des feux de signalisation, qui ordonne la vie dans la nouvelle cité soviétique. D'abord le mariage : un couple se présente devant un fonctionnaire de l'administration qui valide leur union. La caméra pivote de droite à gauche et c'est le divorce ! L'image des trams se brise en deux. Chacun prend sa direction. Dès lors vont s'enchaîner très rapidement



des plans basés sur des associations d'idées. Deuil, une vieille femme affligée sur une tombe, des obsèques, un mariage, un jeune couple endimanché dans une calèche, une naissance dans un hôpital, etc. Des images prises ici et là, on ne sait pas toujours à quel moment, seulement reliées par la grâce du montage et la pertinence du sens. La séquence suivante enchaîne, dans un rythme frénétique, un accident, l'intervention des pompiers et des ambulanciers. Puis, dans un tour de force magistral, une série de mains au travail, alternées avec des visages qui individualisent chaque moment filmé. D'un côté une néo-bourgeoise pouponnée par un esthéticienne, de l'autre

une ouvrière à l'œuvre. Un homme que l'on rase, une hache que l'on affûte, des mains polies par une manucure, tandis qu'au cœur de tout cela, les mains de la monteuse s'activent. Elizaveta Svilova est une ouvrière parmi les autres. Elle coupe, associe, colle les images et coud le réel, à l'instar de la couturière... c'est la couturière du réel!¹² S'ensuit une accélération quasiment orgasmique des images (additionnée à la force jaculatoire de l'œil augmenté de la caméra), dans lesquelles se mêlent alternativement les mains et les visages des téléphonistes, des dactylos, des ouvrières et des ouvriers. Érotisation du réel!



L'épilogue

Il me faut ici passer sur le travail en usine, les sports et les loisirs qui remplacent les vieux plaisirs bourgeois... d'où l'image du Bolchoï, brisée en deux, dans la dernière partie du film. Retour dans la salle de cinéma, où un dernier tour de force attend le public médusé, voici la caméra qui s'anime à l'écran, comme humanisée. Dans l'épilogue, Vertov reprend les différents éléments du film dans un feu d'artifice. Il s'agit de l'ultime mise en abyme : vous qui êtes dans cette salle de cinéma, vous qui êtes les spectateur/rices de toutes ces images, vous êtes la nouvelle république soviétique ! Tout ce qui a été montré sur cet écran – sans intertitre, sans scénario, sans acteur, ni décor –, c'est vous, l'utopie réalisée. Et chacun·e de se reconnaître. Enfin, parmi vous, les *kinoki* veillent, véritables héritiers des temps modernes !

Bien entendu, les images prises sur le vif à l'insu de leurs protagonistes font aujourd'hui problème, tout autant que la pulsion scopique qui anime l'opérateur, en particulier dans la scène du réveil de la jeune femme. Mais s'il y a bien un film dans lequel la rue est le personnage principal, c'est bien *L'homme à la caméra*. L'on a déjà souligné l'importance que cette œuvre aura pour le néoréalisme italien, qui verra sortir les réalisateurs des studios détruits par la guerre pour filmer dans la rue. Ce geste sera aussi bien politique qu'esthétique. Je ne reviendrai pas non plus sur le rôle qu'a joué ce film pour le cinéma-vérité de Jean Rouch, pour les nouvelles vagues, qu'elles soient anglaises, françaises, québécoises, brésiliennes. Juste redire l'importance de cette œuvre d'avant-garde tant pour le cinéma expérimental, à cause de son insistance sur la

matière même dont le film est constitué, que pour l'essai cinématographique tel qu'il s'est imposé plus récemment en Europe. Revoir aujourd'hui *L'homme à la caméra* permet de s'abreuver à l'une des sources les plus fécondes du cinéma mondial : « un film qui produit des films » ainsi qu'« une manifestation théorique à l'écran », selon les propres termes de Dziga Vertov.

Notes

- ¹ Siegfried KRACAUER (1996 : 90) ne note-t-il pas à la sortie du film : «Laissons un instant de côté l'opérateur et ses manipulations et considérons simplement le monde objectif filmé. Ce qui reste alors, c'est un film uniquement constitué d'associations. Quelque chose comme ce qu'a voulu faire sans doute Ruttmann dans *Berlin, symphonie d'une grande ville*. Mais tandis que les associations de ce dernier sont purement formelles – il semble que dans ses films sonores il se contente aussi de liens extérieurs, non éclaircis –, Vertov, par le montage, fait apparaître un sens dans la corrélation de ces morceaux de réalité. Ruttmann les juxtapose sans les éclairer; Vertov les interprète en les représentant.»
- ² Dans une remarque éclairante, Youri TSVVIANE (1980: 118) signale que le «champ sémantique des mots "strochit (coudre-écrire), strocka (couture-ligne d'écriture)", qui est lié au monde extrêmement important pour Vertov de la poésie et de l'écriture, s'étend également au processus du montage grâce à l'idée de "cinécriture" ». Et de poursuivre : «Dans la séquence, on joue sur la signification de ce mot en tant que terme se rapportant à la couture; on établit ainsi un lien d'ordre poético-étymologique entre d'une part le montage du film et d'autre part les processus de la production et de la poésie – ce qui correspond très bien aux opinions de Vertov sur le cinéma.»

Bibliographie sélective

- AKERMAN, Katrin (2004). «Les symphonies urbaines dans le cinéma des années vingt», *Eidolon*, no 68 – *Paysages urbains de 1830 à nos jours*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux.
- BUI, Camille (2014). «L'invention d'une rencontre entre le cinéma et la ville : la "symphonie urbaine" au tournant des années 1930», *Annales de géographie*, no 695-696. Paris: Armand Colin.
- COMOLLI, Jean-Louis (2004). *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse: Verdier.
- DEVAUX, Frédérique (1990). *L'homme à la caméra de Dziga Vertov*. Crisnée: Yellow Now.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (dir.). *Vertov. L'invention du réel!* Paris : L'Harmattan, 1997.
- KRACAUER, Siegfried (1996). «L'homme à la caméra» in *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de film*, Philippe Despoix (éd.). Paris: Presses Universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors cadre.
- TSVVIANE, Youri (1980). «L'homme à la caméra de Dziga Vertov en tant que film constructiviste», *La revue du cinéma*, no 351.
- VERTOV, Dziga (2018). *Le Ciné-Oeil de la Révolution. Écrits sur le cinéma (1917-1953)*, François Albera, Antonio Somaini et Irina Tcherneva (éds). Dijon : Les presses du réel.



Edward Dmytryk, *Murder my Sweet*, 1944 ; la rue du noir.

Ville ténébreuse et rues sans issue

L'imaginaire social du film noir

*Il avait presque peur de cette ville maintenant,
et lui trouvait quelque chose de sinistre tandis
qu'il la contemplait de la fenêtre de son bureau...*

William R. Burnett, *The Asphalt Jungle*¹

Dans les années 1930, Dashiell Hammett, William R. Burnett, Raymond Chandler, James M. Cain et Cornell Woolrich publient les « *hard boiled detectives novels* », où se dessine en milieu urbain l'archétype – cynique et solitaire – du « *private eye* » (détective privé) comme Philip Marlowe, Sam Spade ou Philo Vance (EVERSON 1972 : 4-108). Ce dur à cuire nettoie la cité du mal social (*Red Harvest*, 1929, Dashiell Hammett). Rival de la police que dupe ou séduit la « femme fatale, mi-dévorée, mi-dévoreuse, désinvolte et traquée » (BORDE ; CHAUMETON 1955 : 10), le privé incarne le pessimisme ontologique du film noir. Les rues de Los Angeles, New York ou San Francisco en géométrisent la dramaturgie. Si une quinzaine seulement de films noirs en reprennent la figure – dont Philip Marlowe (Dick Powell) dans le matriciel *Murder my Sweet* d'Edward Dmytryk (1944) –, ce genre renouvelle l'imaginaire filmique de la violence. Le crime se voit en vision subjective du tueur à gages, sans états d'âme, selon la formidable séquence inaugurale du chef d'œuvre de Robert Siodmak *The Killers* (1946) d'après Ernest Hemingway.

Ambiance noire sur écran blanc

Cinéma du crime, le film noir est à la fois un discours et un dispositif esthétique, soit un *genre* et un *style* de noirceur dans le paysage urbain. « La femme fatale, l'atmosphère de paranoïa, la fragilité du héros, la finalité de la violence, la primauté de personnages grotesques et l'environnement hostile forgent l'*ambiance noire*. » (SILVER ; WARD 1992 : 192, notre trad.)

Le film noir est un cinéma de l'ombre. Sa définition complexe divise dès l'origine (CAMERON 1992 : 8-38). En août 1946, dans *L'écran français*, ami de Pierre Mac Orlan, Max Jacob et Blaise Cendrars, cofondateur de la revue *Bifur*, l'élégant critique et journaliste Nino Frank (Jacques-Henri Frank) évoque la « Série noire » (Gallimard) de Marcel Duhamel. Depuis 1945 s'y éditent les classiques anglais et américains du roman criminel. Outre cet hommage, Nino Frank popularise la notion « film noir », déjà consacrée au cinéma réaliste français (Marcel Carné, Henri-Georges Clouzot, Julien Duvivier, Jean Renoir)². Il pointe un « nouveau genre policier ».

The Maltese Falcon (1941) de John Huston, *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder, *Laura* (1944) d'Otto Preminger et *Murder, My Sweet* (1944) d'Edward Dmytryk: Frank évoque ces quatre longs-métrages, devenus classiques. Ils condensent le tempérament filmique du noir avec les motifs répétés de l'adultère, du chantage, du crime, de la corruption, des faux-semblants, de la passion morbide, de l'enquête, de la mort et du passé omniprésents. Or, depuis *Underworld* (1927) de Joseph von Sternberg, ce genre totalise au moins 300 œuvres majeures jusqu'au néo-noir *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese (SILVER ; WARD 1992 : 333-336), ode mélancolique aux rues de New York qu'armes en main, Travis Bickle (Robert de Niro) veut purger du mal. S'y ajoutent les titres mal indexés de la « série B »³.

Le « moment du film noir » va du crash de 1929 avec la Grande Dépression des années 1930 à l'épilogue de la Seconde Guerre mondiale durant la Guerre froide, chauffée à blanc en Corée (DICKOS 2002 : 1-59). Chômage, faillites, misère, pègre, insécurité, soldats démobilisés (1918, 1945, 1953), conflictualité raciale, crise du patriarcat : le « rêve américain » s'émette. Reflet de ce désarroi, le film noir s'impose alors dans l'industrie hollywoodienne, asile de cinéastes allemands antinazis d'avant 1939 – dont les maîtres du noir comme Fritz Lang (*The Woman in the Window*, 1945 ; *Clash by Night*, 1952), Robert Siodmak (*The Killers*, 1946 ; *Cry of the City*, 1948), Billy Wilder (*Double Indemnity*, 1944 ; *Sunset Boulevard*, 1950).

Avec le minimalisme narratif des « *hard boiled detectives novels* », le film noir syncrétise la modernité cinématographique, dans le sillage thématique et esthétique de l'expressionnisme germanique (*M*, 1931, Fritz Lang), du film social français dont *La nuit du carrefour* et *Les bas-fonds* (1932 et 1936, Jean Renoir), *Hôtel du Nord*, *Quai des brumes* et *Le jour se lève* (1938 et 1939, Marcel Carné), voire du néoréalisme italien où la ville cadre les drames de l'Occupation et de la Libération (*Roma città aperta*, 1945, Roberto Rossellini ; *Ladri di biciclette*, 1948, Vittorio De Sica).

Bien qu'il s'en écarte sur le plan moralisateur, le film noir est dans l'ombre portée du « semi-documentaire policier » qui fictionne l'hydre urbaine de la pègre, l'erreur judiciaire, la vie carcérale (BORDE ; CHAUMETON 1955 : 6). *The Criminal Code* (1936) de Howard Hawks ; *T Men* (1947), *Follow Me Quietly* (1949) et *Border Incident* (1949) d'Antony Mann ; *The House on 92nd Street* (1945) et *Call Northside 777* (1948) d'Henry Hathaway ; *The Undercover Man* (1949) de Joseph H. Lewis ; *Panic in the Streets* (1952) d'Elia Kazan ou encore *Carson City* (1948) de Crane Wilbur : réalisés en décor naturel, ces films policiers semi-documentaires magnifient les agents du Trésor, le FBI et la police, souvent impliqués dans sa réalisation. L'imaginaire y est celui du rempart démocratique contre le crime.

C'est à quoi vise *Port of New York* de Laslo Benedek (1949), matrice lointaine de *French Connection* (William Friedkin, 1971) et *French Connection II* (John Frankenheimer, 1975). Tourné comme un polar nerveux, *Port of New York* oppose la bravoure de la brigade des stupéfiants à la cupidité homicide des narcotraiquants. Si le «fot des stupéfiants n'a jamais été endigué» (02:00) c'est que «Monsieur Tout-le-Monde» est peut-être un gangster.



Laslo Benedek, *Port of New York*, 1949 ; le criminel peut être «Monsieur Tout-le-Monde».

La ville du noir: choix de films 1931-1957

- 1931 Rouben Mamoulian, *City Streets*
- 1932 Charles Brabin, *Beast of the City*
- 1941 Joseph von Sternberg, *The Shanghai Gesture*
- 1942 Jack Hively, *Street of Chance*
- 1945 Henry Hathaway, *House of 92nd Street*
- 1945 Fritz Lang, *Scarlet Street*
- 1946 Henry Hathaway, *The Dark Corner*
- 1947 John Farrow, *Calcutta*
- 1948 Jacques Tourneur, *Berlin Express*
- 1948 Crane Wilbur, *Canon City*
- 1948 Robert Siodmak, *Cry of the City*
- 1948 Orson Wells, *The Lady from Shanghai*
- 1948 Jules Dassin, *The Naked City*
- 1948 William Keighley, *The Street with no Name*
- 1949 Lewis Allen, *Chicago Deadline*
- 1950 John Huston, *The Asphalt Jungle*
- 1950 William Dieterle, *Dark City*
- 1950 John Sturges, *Mystery Street*
- 1950 Jules Dassin, *Night and the City*
- 1950 Elia Kazan, *Panic in the Streets*
- 1950 Joseph M. Newman, *711 Ocean Drive*

- 1950 Antony Mann, *Side Street*
- 1950 George Sherman, *The Sleeping City*
- 1950 Billy Wilder, *Sunset Boulevard*
- 1950 Rudolph Maté, *Union Station*
- 1951 Robert Wise, *The House of Telegraph Hill*
- 1951 Earl McEvoy, *The Killer that Stalked New York*
- 1952 Robert Wise, *The Captive City*
- 1952 Phil Karlson, *Kansas City Confidential*
- 1952 Joseph von Sternberg, *Macao*
- 1952 Phil Karlson, *Scandal Street*
- 1952 Vincent Sherman, *Affair in Trinidad*
- 1952 Robert Stevenson, *The Las Vegas Story*
- 1953 John H. Auer, *City That Never Sleeps*
- 1953 Phil Karlson, *99 River Street*
- 1953 Samuel Fuller, *Pickup on South Street*
- 1954 Fred F. Sear, *The Miami Story*
- 1955 Russel Rouse, *New York Confidential*
- 1956 Fritz Lang, *While the City Sleeps*
- 1957 Laslo Benedek, *Affair in Havana*
- 1957 Vincent Sherman, *The Garment Jungle*

Gangster Film

Le film noir est aussi l'avatar anxieux du *Gangster Film* – quelque 50 pellicules produites de 1931 à 1933 (CLARENDS 1980 : 15-41). Proche du code du *Western*, le « film de gangsters » remplace la brutalité de la frontière par la violence de la pègre urbaine. L'apogée du genre culmine durant l'ère du *Pre-Code crime films*, prélude libéral au sévère *Code Hays* (1934-1966) qui veut réguler les représentations filmiques : nudité, sexualité, violence, banditisme, addiction, intimité interraciale, irréligion, antipatriotisme (TAVERNIER ; COURSODON 1991 : 137-144)⁴.

Auteur de 130 films de tous types, le cinéaste humaniste Raoul Walsh invente le film de gangsters (GIULANI 1986 : 19-33). En 1915, il tourne le saccadé *Regeneration*, première toile du genre. Avec ce drame des taudis de Bowery (Lower Side, Manhattan), dont se souviendra Lionel Rogosin dans la fiction/documentaire *On the Bowery* (1956), le « *Crime Movie* » urbain est né.

Premier âge d'or de la pègre, la prohibition (1920-1933) inspire des films criminels dont l'explosif *The Roaring Twenties* (1939) que Raoul Walsh dédie à la jungle urbaine. *Little Caesar* (1931) de Mervyn Leroy, *Public Ennemy* (1931) de William A. Wellmam, *Scarface* (1932) de Howard Hawks, forment – avec *The Gangster* (1947) de Gordon Wiles et le vitriolé *White Heat* (1949) de Raoul Walsh – la quintessence du film de gangsters.

Entre figures archétypales (*boss* en smoking, tueurs à Borsalinos, femmes dominées aux cheveux peroxydés, flics cogneurs, dirigeants véreux, prolétaires spoliés) et topographie urbaine (night-clubs, « *speakeasies* », hôtels luxueux, distilleries, dépôts clandestins d'alcool, tri-pots), le film de gangsters fictionne la couleur locale de la pègre – « *Shame of a Nation* » selon le sous-titre du *Scarface* de Hawks (cf. *supra*). Rafales aveuglantes de mitraillettes *Thompson*, grenades et bombes dans la rue, balles perdues, inouïes poursuites automobiles : la cinématique visuelle et sonore du film de gangsters convulse la ville. Chaque rue est le rendez-vous fortuit avec la mort

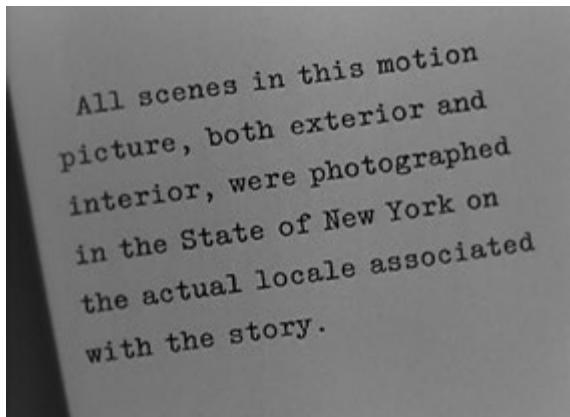
violente. Or, comme les *G-Men* (1935) de William Keighley, entre gyrophares et sirènes, les « *cops* » répliquent au crime organisé avec le monopole démocratique de la violence. « Héros tragique » (CLARENDS 1980 : 13), exhibant et brutalisant sa maîtresse couverte de vison, le bandit bien nippé est l'« ennemi public ». Malgré quelques appuis politiques, il est liquidé au crépuscule pluvieux dans son repaire, dans la rue, sur l'escalier rédempteur d'une église. Ainsi finit « *Mad Dog* », l'amer Roy Earl (Humphrey Bogart), ému par le pied-bot de la jeune Velma et l'abattement de la danseuse de cabaret Marie (Ida Lupino), l'extauillard de *High Sierra* (1941), que Raoul Walsh tire avec brio du roman éponyme de Willliam R. Burnett. Ce modèle du genre noir se dénoue pourtant dans les *High Sierras* (Californie), comme un *Western* crépusculaire de la frontière, car l'ultime liberté du bandit au grand cœur est bien loin de la ville.

D'une œuvre à l'autre, le film de gangsters met ainsi fin à la destinée sans issue du bandit sous le feu nourri de la police. Cette morale exemplaire est souvent absente du film noir.

En 1990, Joel et Ethan Coen rendent hommage au film de gangsters avec *Miller's Crossing*, chef d'œuvre burlesque d'ironie glorieuse et de violence caricaturale (ROBSON 2003 : 74-100). Vers 1920, dans une cité corrompue de la côte Est, la rivalité des boss irlandais Leo O'Bannion (Albert Finney) – férus de Caruso – et italien Johnny Caspar (Jon Polito) coûte la vie à l'insolent bookmaker juif Bernie Bernbaum (John Turturro), figure pathétique de l'écran noir.

Écran noir et images achromes

Film de gangsters ou film noir atypique (ville remplacée par une des *keys* de Floride), le mélancolique *Key Largo* (1948) de John Huston traite en mode orageux le désarroi d'après 1945, quand le retour de la violence escorte la prédatation sociale. Vétéran de l'armée américaine, Frank McCloud (Humphrey Bogart) gagne *Key Largo* que menace



Henry Hathaway, *Kiss of Death*, 1947 ; générique du film noir tourné en décor naturel.

un typhon, aussi nuisible que la pègre. Il loge dans l'hôtel vétuste de l'invalidé James Temple (Lionel Barrymore). Le seconde sa fragile belle-fille Nora (Lauren Bacall), veuve d'un frère d'armes mort au combat en Italie dans les bras de Frank. Avec son gang, flanqué de sa maîtresse Gaye Dawn (Claire Trevor), ex-femme fatale devenue une épave alcoolique, le truand sarcastique Johnny Rocco (Edward G. Robinson, qui (sur)rejoue le rôle-titre de *Little Caesar*) investit la pension. Il y attend une remise de fausse monnaie pour gagner Cuba, éden insulaire des mafieux comme Lucky Luciano. Terreur des faibles, alors que le cyclone explose, Johnny Rocco triomphe un instant comme avatar dépravé des gangsters urbains d'avant-guerre revenus sur la scène sociale. Or, ayant obligé Frank McCloud à piloter le hors-bord qui l'emporte à Cuba, le truand est tué lors du *gun fight* final par l'ex-soldat dans les brumes océaniques... au large de Key Largo, alors que l'ouragan s'éloigne.

Key Largo confirme que le « film noir est [surtout] un film de mort » (BORDE ; CHAUMETON 1955 : 6). Son pessimisme ontologique et son « atmosphère ténébreuse » visualisent l'anxiété sociale. Par exemple celle du mal qui érode la ville dans le sombre *Deadline at Dawn* (1946) de Harold Clurman, où le marin en permission Alex Winkley (Bill Wil-



Edward Dmytryk, *Murder my Sweet*, 1944; le privé Philip Marlowe (Dick Powell), accusé de meurtres, erre dans les ténèbres du noir.

liams) doit prouver avant l'aurore – avec une amourachée danseuse de cabaret – qu'il n'a pas tué une amie *call-girl*, acolyte d'une nuit débauchée.

Avant le *neo-noir* des années 1960-1970 – *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese ou *The Driver* (1978) de Walter Hill –, le film noir visualise les apparences sensibles en images achromes. *De facto*, le noir et blanc est le code optique du film noir (graphisme) et le code moral de son univers étouffant (ontologie). Expressionniste et réaliste, du sombre au blanc, via l'étendu dégradé des clairs-obscur, la graphontologie du film noir code son imaginaire destructeur. Le vérisme du plan étroit amplifie *in fine* la subjectivité visuelle. Quant à lui, le plan panoramique de la nuit urbaine – caléidoscope de néons et de phares automobiles – annonce l'enquête chaotique du privé qu'éprouvent la corruption, les reflets et les apparences nébuleux, les personnalités ambiguës, les figures du mal. Cette *économie noire* cadre l'archétypal *Murder, My Sweet* (1944) d'Edward Dmytryk (selon *Farewell My Lovely* de Raymond Chandler). Au poste de police, les yeux bandés, rudement interrogé, Philip Marlowe (Dick Powell) évoque le dédale social de Los Angeles où il traque la fugitive Velma (Claire Trevor), fiancée du titanesque ex-tau-lard Moose Malloy (Mike Mazurki) et alter ego pervers de

Madame Grayle. À l'instar d'autres œuvres noires, cette sombre intrigue assombrit la raison de Marlowe. Brièvement amnésique comme d'autres antihéros du genre, il est en outre frappé de cécité, les prunelles brûlées par la crépitation d'un revolver. Plus d'une fois, le protagoniste confus du noir divague dans son obscurité intérieure. Suspense, flashback, voix off, focale subjective, plans nerveux, bande sonore bien souvent jazzique (*swing* au générique) : à cette grammaire esthétique s'ajoutent le tournage en décors naturels et les images achromes. En résulte le *narratif noir* sur l'impasse existentielle, la claustrophobie sociale, la suffocation morale et la chute des protagonistes. En ressortent des

intrigues qui tournent souvent autour de la violence mortelle ou de la hantise sexuelle, et dont la liste de personnages comprend des détectives privés, des femmes désespérées et des petits criminels. Le malaise viscéral ressenti par un spectateur, qui scrute une figure obscure dans une rue isolée ou qui entend le bruit des pneus de voiture sur l'asphalte mouillé, ne se traduit pas [avec] des discours sociologiques sur la paranoïa et la culpabilité de l'après-guerre. Or, il est clair que la genèse du film noir recoupe ce sentiment collectif en Amérique. Le « film noir » est à la lettre un « film noir », non seulement parce qu'il est fait d'images sombres, ni parce qu'il reflète l'humeur chagrine de la société américaine, mais bien, presque empiriquement, parce qu'il est la plaque noire où la culture peut inscrire ses maux et [...] produire la catharsis pour aider à les calmer. (SILVER ; WARD 1992 : 1, notre trad.)



John Huston, *The Maltese Falcon*, 1941, skyline, San Francisco.

Dark City

Le film noir est celui de la ville, comme en attestent les titres de maintes œuvres (cf revue des films *supra*), où l'unité de lieu s'affiche au générique voire au premier plan. Une toile peinte ou un cliché visualise l'endroit typique, l'édifice emblématique, le monument exemplaire et la *skyline* de la ville mise en jeu.

The Dark Corner (1946) de Henry Hathaway est un noir archétypal d'après 1945. Émule de Marlowe, le privé Bradford Galt (Mark Stevens) déjoue la cabale qui l'accuse du meurtre de son ancien partenaire et semi-truand Tony Jardine (Kurt Kreuger). Aux premières secondes du film, fixée au pilier d'un pont métropolitain, une plaque odonymique « 3rd Avenue » annonce l'unité de lieu : New York. Cependant, en prélude visuel, la *skyline* de la ville de Kansas montre celle de *Kansas City Confidential* (1952, Phil Karlson). Proche du « semi-documentaire policier », le film noue la cabale du policier retraité Timothy Foster (Preston Foster) qui fait chanter trois truands (dont Tony/Lee Van Cleef) pour les mener au *hold-up* fatal.

Désenchantement de flic à Chicago (*City That Never Sleeps*, 1953, John H. Auer), jeu d'argent pathologique à Las Vegas (*Dark City*, 1950, William Dieterle), évadé de San Quentin qui change de visage à San Francisco (*The Dark*



Robert Siodmak, *Cry of the City*, 1948 ; la rue du noir ou la fin du truand Martin Rome abattu par le policier Vandella.



Abraham Polonsky, *Force of Evil*, 1948 ; contre-plongée sur Wall Street, métaphore du rackett, stade suprême du capitalisme.

Passage, 1947, Delmar Daves, film pionnier en caméra subjective) : ces trois chefs d'œuvres illustrent le tropisme urbain du genre noir. Nocturne ou pluvieuse, cadrée en images achromes, la rue en spatialise les intrigues tentaculaires plus d'une fois mortelles.

Au crépuscule, devant l'église de Little Italy (New York), le lieutenant de police Candella (Victor Mature), salement blessé, abat le meurtrier Martin Rome (Richard Conte), un ami d'enfance devenu truand. En plan de détail, gisant au sol, cerné de badauds effarés, brièvement redressé coude à la main, Martin Rome expire lorsque retentissent les *cris de la ville* que sont les sifflets et les sirènes de la police (*Cry of the City*, 1948, Robert Siodmak). Plus d'une fois, arrêté ou tué, l'antihéros du film noir tombe de la même manière dans le cul-de-sac existentiel de la cité des ténèbres. Lié à son passé délictueux comme d'autres figures du genre, Martin Rome trépasse dans le quartier où il est né.

Ainsi, l'intrigue du film noir est topographique. Argent, travail, plaisir, jeu, dénuement, communautés ethniques (*Brooklyn*, *Chinatown*, *Little Italy*), pègre : les quartiers de la ville territorialisent le mal, mais pas toujours du côté des bas-fonds. Dans le spectaculaire *Force of Evil* (1948)

d'Abraham Polonsky, le rackett sur les jeux d'argent est la forme suprême du capitalisme. Figure vénérable de Wall Street, l'affable avocat de la pègre Joe Morse (John Garfield) s'enrichit du crime avant la crise morale salvatrice qui le sauve du mal et du narratif noir, face au cadavre de son frère aîné Léo (Thomas Gomez), tué par la pègre du jeu.

Acculé dans un recoin sombre

Si la ville tentaculaire spatialise le film noir, elle offre le vocabulaire métaphorique du désarroi et de l'aliénation. « I feel all dead inside. I'm backed up in a *dark corner* and I don't know who's is hitting me ! » (01:03:53) – dit le privé Bradford Galt à sa secrétaire Kathleen (Lucille Ball), piégé à New York par le crime dont il est innocent (*The Dark Corner*). Plus d'une fois, entre entrailles du métro et quais fluviaux (*Pickup On South-Street*, 1953, Samuel Fuller), le paysage urbain matérialise l'intrigue du noir comme impasse morale. La mort violente qui en résulte marque tout le corpus noir, dont les exemplaires *Angel Face* (1953) d'Otto Preminger, *The Asphalt Jungle* (1950) de John Huston, *Criss Cross* (1949) de Robert Siodmak, *The Big Combo* (1955) de Joseph Lewis, ou encore *D.O.A.* (Robert Maté,



Jules Dassin, *Night and the City*, 1950 ; la traque nocturne d'Harry Fabian (Richard Widmark).

1950), film unique du genre, avec le point de vue en flashback de la victime mourante qui dénonce son propre meurtre à la police. Entre ombre et lumière, s'y ajoute le chef-d'œuvre du fatalisme noir qu'est *Night and the City* (1950) de Jules Dassin. À Londres, dans le monde de la lutte, les filouteries de l'Américain Harry Fabian (Richard Widmark) le conduisent au trépas. Traqué par la pègre grecque, il est étranglé par un colossal catcheur qui jette son cadavre à la Tamise. Peu d'issues au noir dans la ville labyrinthique.

La ville corruptrice conditionne parfois le retour à la normalité comme épilogue du dispositif noir qui broie ses protagonistes. Rétablir moralement la normalité : tel est le but de l'élancé et désargenté truand Nick Bianco (Victor Mature) au dernier plan du poignant *Kiss of Death* d'Henry Hathaway (1947, rare exemple de voix off féminine dans le noir), réactualisé dans le thriller sulfureux *Kiss of Death* (1975) de Barbet Schroeder.

Fils d'un gangster jadis tué par la police lors d'un hold-up, Bianco dévalise la veille de Noël une orfèvrerie au 25^e étage de l'Empire State Building pour acheter des cadeaux à ses deux fillettes. Abattu par un policier au moment de fuir dans la rue, Bianco finit en prison. Il ne collabore pas avec l'affable Procureur Général D'Angelo (Brian Donlevy)



Henry Hathaway, *Kiss of Death*, 1947 ; impasse mortelle pour Tom Udo (Richard Widmark).

pour diminuer sa peine, car il suit le code de l'honneur de la pègre. Accablé par le sort de ses filles mises à l'orphelinat dès le suicide de leur mère, Bianco remarié accepte finalement le rôle risqué d'indicateur. Il témoignera à charge au procès de Tom Udo (Richard Widmark, son premier rôle crédité), un tueur psychopathe vite acquitté. Afin d'échapper à la vindicte d'Udo, dont auparavant il a gagné l'amitié, Bianco le provoque devant la *Trattoria Da Luigi* pour être révolté dans la rue. La fusillade permet à la police embusquée d'abattre Udo en flagrant délit sur la *voie publique*. À demi mort, délié de l'atavisme paternel du crime, libre pour sa famille, Bianco quitte la jungle d'asphalte dans une ambulance qui s'éloigne... de la scène du film noir, revers sombre de l'écran blanc.

Choix bibliographique

- BORDE, Raymond; CHAUMETON, Étienne (1955). *Panorama du film noir américain (1941-1953)*. Paris: Minuit.
- BURNETT, William R. (2019). *Underworld. Romans noirs*. Paris: Gallimard.
- CAMERON, Ian (éd., 1992). *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista.
- CLARENS, Carlos (1980). *Crimes Movies an Illustrated History*. New York, London: W.W. Norton and Company.
- DICKOS, Andrew (2002). *Street with No Name. A History of the Classic American Film Noir*. Lexington, Kentucky: UPK.
- EVERSON, William K. (1972). *The Detective in Film. A Pictorial Treasury of the Screen Sleuth from 1903 to the Present*. Secaucus, NJ: The Citadel Press.
- DUMONT, Hervé (1981). *Robert Siodmak le maître du film noir*. Lausanne: Âge d'homme.
- GANDINI, Leonardo (2001). *Il film noir americano*. Torino: Lindau.
- HIRSCH, Foster (1981). *Film Noir. The Dark Side of the Screen*. New York: Da Capo Press.
- LHOMEAU, Frank; CERISIER, Alban (2015). *C'est l'histoire de la Série Noire 1945-2015*. Paris: Gallimard (av. Benoît Tadié, Claude Mesplède, Patrick Raynal, Aurélien Masson).
- MACHERET, Mathieu (dir., 2023). *Raoul Walsh en jeux*. Montreuil: Éditions de l'œil.
- ROBSON, Eddie (2003). *Coen Brothers*. London: Virgin Books.
- SILVER, Alan; WARD, Elisabeth (1992). *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. Woodstock, New York: The Overlook.
- TAVERNIER, Bertrand; COURSODON, Jean-Pierre (1991). *50 ans de cinéma américain*, 2 vol. Paris: Nathan.
- WALKER, Michael (1992). «Film Noir: Introduction» in CAMERON (1992).

Notes

¹ In BURNETT (2019: 103).

² <https://moncinemaamoi.blog/2016/08/28/laventure-criminelle-par-nino-frank/>.

³ Cf. la double compilation (6 DVD, 18 longs-métrages): *Noir Archive 9-Film Collection*, compilated in collaboration with Kit Parker Films; I 1944-1945; II 1954-1956, Mil Creek Entertainment, 2019.

⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Pre-Code_crime_films (consulté : 11 février 2024).

Réinvestir les rues de Derry/Londonderry par la caméra

Bloody Sunday comme lieu de mémoire et de justice cinématographique

Trente ans après la répression sanglante par l'armée britannique de la marche pour les droits civiques organisée dans les rues de Derry/Londonderry¹ en Irlande du Nord le 30 janvier 1972 – journée désormais tristement célèbre sous le nom de «Bloody Sunday» – le réalisateur britannique Paul Greengrass procède à une «reconstruction dramatique» (MOSER 2013: 143) des événements. Porté par une grande exigence d'authenticité, son film (2002) réinvestit le quartier du Bogside comme espace de revendications politiques, mais aussi, rétrospectivement, d'un tournant historique. Il se révèle à la fois un puissant plaidoyer en faveur d'un réexamen des faits par le gouvernement britannique et une défense du cinéma comme générateur de discours alternatifs, voire horizon d'une potentielle réconciliation.



Free Derry Corner, fin 1969 : l'inscription « You are now entering Free Derry » marque l'entrée dans l'enclave nationaliste autoproclamée autonome, composée des quartiers catholiques du Bogside et de Creggan (photo : Frankie McMenamin).

Florence Gamboni, Université de Genève

« If we don't march, Civil Rights is dead in this city. The movement's dead. We have got to march. » C'est en ces termes que, peu avant le départ de la manifestation, le film fait s'exprimer Ivan Cooper, député au Parlement d'Irlande du Nord, incarné par l'acteur James Nesbitt – lui aussi protestant nord-irlandais. Ces propos témoignent de l'urgence d'une résistance pacifique, non seulement à la politique discriminatoire des autorités britanniques envers les citoyens catholiques, à leur présence militaire à Derry/Londonderry, mais aussi à l'influence grandissante de l'Armée Républicaine Irlandaise provisoire (*provisional IRA*), organisation paramilitaire prônant la lutte armée pour mettre un terme au pouvoir britannique au nord de l'île et aboutir à une réunification avec la République d'Irlande.

Une marche pour les droits civiques

Par l'utilisation, dès son ouverture, d'un montage alterné tendu, *Bloody Sunday* confronte deux formes radicalement opposées d'occupation de l'espace public : l'une

transgressive, l'autre répressive. La caméra suit de près les figures antagonistes d'Ivan Cooper, militant pour les droits civiques, et du Général Ford, commandant des forces terrestres d'Irlande du Nord. Tandis que le politicien arpente les rues de Derry/Londonderry afin de rallier les passants à la marche, puis que les manifestants commencent à se rassembler, les troupes du premier régiment parachutiste de l'armée britannique sont déployées depuis Belfast aux abords du ghetto catholique du Bogside, situé à l'extérieur des remparts de la ville (DAWSON 2005 : 157-158).

Malgré l'interdiction dans la province de l'Ulster, depuis le 9 août 1971, de toute manifestation susceptible de troubler l'ordre public, la marche du 30 janvier 1972 est organisée par l'Association Nord-Irlandaise pour les Droits Civiques² en opposition aux mesures d'internement, c'est-à-dire d'emprisonnement sans procès, réintroduites depuis la même date en cas de suspicion d'appartenance à l'IRA (BLOM-COOPER 2006 : 227-228). Si le film de Greengrass fait l'économie d'une contextualisation plus large de

l'origine des tensions politiques et sociales en Irlande du Nord au profit d'une réduction de l'action à vingt-quatre heures décisives, il introduit ces faits dès son ouverture au moyen de conférences de presse interposées – plus ou moins fictionnalisées³ – résumant les enjeux de la journée à venir. Cooper, portant le combat de la NICRA, et le Général Ford se répondent par l'effet du montage, incarnant chacun une conviction politique représentative de ce moment historique : leur opposition excède ainsi la construction dramatique du film et cristallise les enjeux extradié-gétiques, plus ou moins connus du public (BLANEY 2007 : 120). Au-delà de leur caractérisation individuelle, les deux protagonistes fonctionnent dans le film comme instances discursives permettant des allusions aux facteurs institutionnels qui aboutiront à la violence de Bloody Sunday. L'un des exemples les plus éloquents de ce procédé se révèle lorsque le Général Ford affirme plus tard dans le film qu'« il est absolument vital de gagner la guerre de la propagande », des propos en réalité prononcés deux jours après Bloody Sunday par le Premier ministre britannique de l'époque, Edward Heath (GRANT 2001 : 44-45).

Une double lecture de la rue

Bloody Sunday transpose cet affrontement idéologique sur le terrain de la rue. À l'aisance de Cooper parcourant le Bogside, dont il semble très bien connaître les habitants, s'oppose la cartographie militaire des parachutistes présents en grand nombre. Si le premier appréhende, malgré une tension palpable, la rue comme un espace familial, lieu de rencontres et bientôt de revendications politiques, les seconds s'y repèrent et en prennent le contrôle par la lecture de cartes, l'élaboration de stratégies militaires et l'édification de barricades.

La présence latente de membres de l'IRA dans le film, susceptibles tout autant que les militaires de faire échouer la manifestation pacifique, s'inscrit symboliquement dans la rue, comme l'illustre un plan de Cooper passant devant

un mur couvert de graffitis favorables à l'organisation paramilitaire.

Il s'agit ici de la *reconstitution* des lieux d'un passé contesté (DAWSON 2005 : 153). La plupart des scènes extérieures ont en effet été filmées dans la quartier de Ballymun à Dublin (KELLY 2002), la topographie du Bogside ayant été considérablement modifiée dès les années 1980 par la construction de routes ainsi que la destruction et la rénovation de bâtiments (DAWSON 2005 : 163-164). Au début des années 2000, l'emblématique *Free Derry Corner* est transformé au point qu'il ne subsiste de la maison portant la célèbre inscription qu'une unique façade à visée commémorative (cf. *infra*).

Cet emplacement est celui vers lequel la marche de la NICRA, initialement destinée à atteindre l'hôtel de ville de Derry/Londonderry, a dû être redirigée, dans l'espoir de minimiser le risque d'affrontements avec les forces armées. Peu avant l'arrivée du cortège, un groupe de personnes se sépare néanmoins de la foule pour se diriger vers le centre-ville, avant d'être arrêté par une barricade et d'entrer en confrontation avec les parachutistes britanniques. Visés par des jets de pierres, ces derniers reçoivent finalement l'ordre de pénétrer dans le Bogside pour arrêter les manifestants, qu'ils considèrent être membres de l'IRA, et ouvrent le feu sur la foule – tuant treize personnes et en blessant quatorze autres (KENNY/Ó DOCHARTAIGH 2021: 284).

Une exigence d'authenticité

La véracité du film de Greengrass réside moins dans la possibilité de réinvestir les lieux exacts de Bloody Sunday que dans l'implication de témoins et acteurs des événements dans son processus de réalisation. Alors qu'une première enquête expéditive, menée par Lord Widgery, avait conclu en 1972 à l'absence de responsabilité pénale de l'armée britannique – alléguant une « forte suspicion » qu'une partie des victimes, prétendûment assi-



Ivan Cooper distribue des tracts pour la marche contre les mesures d'internement sous une présence militaire toujours plus marquée. Il réaffirme à plusieurs reprises le caractère pacifique de la manifestation.

milées à l'IRA, aient tiré des coups de feu, manipulé des bombes ou encouragé d'autres personnes à le faire (WIDGERY 1972) –, *Bloody Sunday* s'inscrit dans la continuité de la seconde enquête ouverte en 1998 par le gouvernement britannique. Présidée par Lord Saville, cette enquête approfondie a été annoncée dans le but d'établir les faits de manière transparente et, par l'exercice de la justice,

Deux formes d'autorité et d'appropriation de l'espace urbain : une carte de Derry/Londonderry dans les mains des militaires britanniques et les inscriptions « IRA » et « Provo rule » (pour « provisional IRA ») sur une façade de Bogside.

de progresser vers une résolution du conflit nord-irlandais (PÖTZSCH 2011: 210). Le rapport Widgery avait en effet été critiqué dès sa publication – notamment par les témoins et familles des victimes – en raison de sa partialité (KENNY/Ó DOCHARTAIGH 2021: 387) et de l'omission délibérée d'un nombre important de déclarations de personnes présentes sur les lieux de la fusillade (HEGARTY 2004: 212)⁴.

Avec *Bloody Sunday*, Paul Greengrass porte au contraire un contre-discours fondé substantiellement sur le livre *Eyewitness Bloody Sunday*, publié en 1997 par le journaliste Don Mullan (MOSER 2013: 143). Originaire de Derry/Londonderry et présent à la marche organisée par la NICRA le 30 janvier 1972, Mullan a reconstitué le déroulement de la journée sur la base non seulement de souvenirs personnels et de photographies, mais surtout de dé-



Free Derry Corner dans sa fonction commémorative en 2000 (photo: Martin Melaugh): seul subsiste le mur qui marquait l'entrée dans *Free Derry*, désormais entouré de fresques murales rappelant et inscrivant dans l'espace urbain le souvenir de la lutte pour les droits civiques et de Bloody Sunday.

clarations écrites de témoins consignées la même année puis ignorées par l'enquête Widgery et/ou retrouvées ultérieurement. Son travail a constitué le catalyseur tant de la nouvelle enquête sous la responsabilité de Lord Saville que du projet filmique de Greengrass (CONWAY 2010: xiii) : Mullan est en effet crédité comme co-producteur de *Bloody Sunday*, en plus d'y incarner le Père Edward Daly, un prêtre présent à la manifestation. Informé par le contexte politique et mémoriel de la seconde enquête sur *Bloody Sunday*, le film anticipe ainsi remarquablement les conclusions de cette dernière, dont le rapport final sera publié en 2010 (PÖTZSCH 2011: 210-215)⁵.

Si la narration du film procède, selon les codes de la fiction, d'une réduction à quelques figures représentatives – amplifiant par exemple le rôle d'Ivan Cooper au détriment d'autres protagonistes comme Bernadette Devlin (BLANEY 2007: 125) –, sa reconstitution du déroulement de la marche est unanimement reconnue pour sa grande rigueur (MOSER 2013: 143). Conçue par une équipe irlando-britannique dans un esprit de réconciliation, la production a l'ambition de réexaminer – selon les propres termes du réalisateur – avec équilibre et précaution les événements qui alimenteront vingt-cinq ans de violence en Irlande du Nord (CHAUVELOT 2004). *Bloody Sunday* est le fruit d'une collaboration entre producteurs, acteurs, soldats pro-



Bloody Sunday: les membres de la NICRA s'adressant aux manifestants à *Free Derry Corner*.

fessionnels et la population de Derry/Londonderry, qui a joué un rôle consultatif pendant les phases de préproduction du film et constitue la majorité des figurants (BLANEY 2007 : 117). Les scènes représentant la foule défilant dans les rues du Bogside impliquent donc directement certains membres des familles des victimes ainsi que des personnes ayant effectivement défilé avec la NICRA le 30 janvier 1972 (GREENLAW 2010 : 2).

Ces témoins, de même que les soldats ayant préalablement servi en Irlande du Nord qui incarnent une partie des parachutistes dans le film, sont invités à revisiter le terrain d'une mémoire individuelle tragique, de scènes de violence, en vue de les intégrer au rituel commémoratif d'une histoire commune – celui de la réalisation du film. Greengrass en conclut: « pour ces deux groupes, jeunes garçons et soldats, à un certain niveau, je ne pense pas qu'il s'agissait vraiment d'un jeu d'acteur, mais plutôt d'une sorte de reviviscence ... qui a donné à ce film une touche d'authenticité à laquelle les gens réagissent » (CHAUVELOT 2004).

Une esthétique documentaire

Bloody Sunday est filmé entièrement en caméra portée, principalement en extérieur et sans usage de lumières artificielles. L'image a cependant été traitée en post-production pour la faire ressembler à des archives télévisuelles d'époque (BLANEY 2007 : 130).



Gerry Donaghy, 17 ans, incarné par Declan Duddy, dont l'oncle (Jackie Duddy) a été tué lors de Bloody Sunday.



Tel un pendant du réalisateur, Cooper demande à un journaliste de filmer la foule défilant avec la NICRA.

L'impression de cinéma-vérité qui en résulte est un parti pris esthétique de Greengrass, fort de son expérience antérieure de réalisateur pour la série documentaire *World in Action* (MOSER 2013:140): « j'ai essayé de faire le film exactement comme je l'aurais fait si j'avais été présent à Derry le 30 janvier 1972. Si j'étais venu ici avec



L'une des images les plus connues de Bloody Sunday: le Père Daly agite un mouchoir blanc et mène un groupe de personnes qui transportent Jackie Duddy, l'un des premiers blessés, en lieu sûr (Photo: Fulvio Grimaldi). Ce moment a également été capturé par les caméras de télévision de la BBC et de CBS (HERRON/LYNCH 2007: 39).

Ivan Strasburg [chef opérateur] et que lui et moi avions décidé de réaliser un documentaire sur cette journée.» (CHAUVELOT 2004) La caméra est au plus proche de l'action, assimilant le spectateur à un témoin direct, voire au regard des journalistes présents. Pendant la marche, le point de vue interne à la foule, les mouvements de caméra souvent chaotiques, le flou de certaines images, de même que les dialogues largement improvisés (BECKETT 2011: 45) retracent la confusion ambiante et servent l'exigence de réalisme du film tout en attirant l'attention sur le caractère médiatique des images.

Le tournage s'articule entre la recherche de réactions authentiques de la part des personnes filmées, pas toujours informées de l'issue des séquences (BECKETT 2011: 53), et la mise-en-scène évidente de photographies de presse constitutives de la mémoire collective et médiatique de l'événement. Le film s'adresse ainsi tant à un public informé, susceptible de reconnaître ces images, qu'à une audience plus large qui identifierait les modalités documentaires du film sans connaissance préalable des faits.

La photographie de Fulvio Grimaldi reproduite ci-dessus est explicitement convoquée par un plan de *Bloody Sunday*, qui adopte un point de vue sensiblement différent,



Le plan correspondant dans *Bloody Sunday*.

mais se trouve particulièrement mis en évidence par le montage. Aujourd'hui, cette image est en outre présente durablement dans les rues du Bogside, car intégrée à la composition d'une fresque commémorative (HERRON/LYNCH 2007: 39) représentant plusieurs images d'archives (dont celle de la bannière de la NICRA tachée de sang, également reproduite dans le film).

Vers une justice cinématographique

Le film livre une reconstitution avisée des événements, analogue à celle initiée par l'enquête Saville, et devient, trente ans plus tard, le lieu de mémoire d'un point aveugle de l'histoire britannique. Dans la séquence finale centrée autour des membres de la NICRA, s'esquisse l'ambition d'une forme de justice cinématographique (GREENLAW 2010: 2). Les dialogues sont alors moins sous-tendus par une visée mimétique que par une forme de conscience historique rétrospective (MOSER 2013: 143), dont James Nesbitt, prêtant ses traits à Ivan Cooper, se fait le porte-parole : «I just want to say this to the British government: you know what you've just done, don't you? [...] You've destroyed the Civil Rights Movement and you've given the IRA the biggest victory it will ever have.» *Bloody Sunday* se conclut, telle une mise en abyme, devant les caméras

des journalistes par un appel à la justice de la part de Bernadette Devlin : « We will not rest until justice is done ! » Trente ans après les faits, le film de Greengrass se fait à la fois l'écho et l'horizon de cette revendication : en reconstruisant et réinvestissant – par sa répétition – la mémoire multiple d'un passé contesté, il en propose une lecture possible en tant qu'événement historique.

Bibliographie

- BECKETT, Jennifer (2011). « Bloody Sunday : National Trauma and National Cinema », *Sydney Studies in English*, 37, pp. 44-70.
- BLANEY, Aileen (2007). « Remembering Historical Trauma in Paul Greengrass's Bloody Sunday », *History and Memory*, 19, no 2, Fall/Winter 2007, pp. 113-138.
- BLOM-COOPER, Louis (2006). « Bloody Sunday : Was the NICRA March Illegal or the Ban on Marches Unlawful? », *The Political Quarterly*, 7, April-June 2006, pp. 227-237.
- CHAUVELOT, Jérôme (2004). *Bloody Sunday (bonus)*. Granada Film/Hell's Kitchen/The Film Council.
- CONWAY, Brian (2010). *Commemoration and Bloody Sunday. Pathways of Memory*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- DAWSON, Graham (2005). « Trauma, Place and the Politics of Memory : Bloody Sunday, Derry, 1972-2004 », *History Workshop Journal*, 59, Spring 2005, pp. 151-178.
- GRANT, Patrick (2001). *Literature, Rhetoric and Violence in Northern Ireland 1968-98*. Basingstoke/New York : Palgrave.
- GREENLAW, Duncan (2010). « 'Until justice is done' : Authenticity and Memory in Paul Greengrass's Bloody Sunday and United 93 », *Canadian Journal of Film Studies*, 19, no 2, Fall 2010, pp. 2-25.
- HERRON, Tom ; LYNCH, John (2007). *After Bloody Sunday. Ethics, Representation, Justice*. Cork : Cork University Press.
- KELLY, Richard (2001). « Bloody Sunday », *Sight and Sound*, March 2002, old.bfi.org.uk/sightandsound/review/1813.
- KENNY, Kate ; Ó DOCHARTAIGH, Niall (2021). « Power and politics in public inquiries : bloody Sunday 1972 », *Journal of Political Power*, 14, no 3, pp. 383-408.
- MOSER, Joseph Paul (2013). *Irish Masculinity on Screen. The Pugilists and Peacemakers of John Ford, Jim Sheridan and Paul Greengrass*. Jefferson/London : McFarland.
- PÖTZSCH, Holger (2011). « Renegotiating difficult pasts : Two documentary dramas on Bloody Sunday, Derry, 1972 », *Memory Studies*, 5, no 2, April 2012, pp. 206-222.
- SAVILLE, Lord ; HOYT, William ; TOOHEY, John (2010). *Report of the Bloody Sunday Inquiry*, vol. I. London : The Stationery Office.
- WIDGERY, Lord (1972). *Report of the Tribunal appointed to inquire into the events on Sunday, 30th January 1972, which led to loss of life in connection of the procession in Londonderry on that day*. London : Stationery Office, <https://cain.ulster.ac.uk/hmso/widgery.htm>.

Notes

- ¹ L'importance historique et symbolique des frontières et divisions dans la ville se reflète jusque dans sa double dénomination. Établie sur la colonie irlandaise de *Doire* (forme anglicisée : *Derry*), la ville moderne est bâtie au début du 17^e siècle à la suite de la conquête anglaise de l'Ulster. La colonisation par des populations anglaises et écossaises, financée par la Corporation de la Cité de Londres, motive en 1613 le changement de nom en *Londonderry* (DAWSON 2005 : 157-158).
- ² Northern Ireland Civil Rights Association. Fondée en 1967 à Belfast sur le modèle du mouvement de lutte – non-violente – pour les droits civiques aux États-Unis, la NICRA revendique une égalité de traitement des citoyens catholiques et protestants au moyen de réformes de la police et du système électoral (au profit du suffrage universel) ainsi qu'un accès équitable au logement et à l'emploi (CONWAY 2010 : 29).
- ³ La conférence de presse de la section de la NICRA de Derry en ouverture de *Bloody Sunday* semble correspondre à celle donnée par la NICRA le 25 janvier 1972 pour annoncer la tenue de la marche (SAVILLE et al. 2010 : 315). La représentation de la conférence de presse donnée le jour de Bloody Sunday par le Général Ford est quant à elle remarquablement fidèle aux transcriptions et enregistrements existants (BLANEY 2007 : 121).
- ⁴ Après la levée du secret sur les documents liés à l'enquête Widgery, il est en outre apparu que les déclarations des parachutistes avaient été altérées afin de masquer leurs divergences et de réduire le risque de poursuites pénales à leur encontre (HEGARTY 2004 : 212-213). La question de la dissimulation se cristallise dans le film autour du jeune soldat Lomas, en proie à un dilemme moral. Ce personnage est une transposition du « soldat 027 » qui, lors de l'enquête Saville, a condamné les actions de ses collègues et affirmé avoir été contraint par ses supérieurs à faire certaines informations face à Lord Widgery (BLANEY 2007 : 123).
- ⁵ Le rapport Saville confirme l'innocence des victimes de Bloody Sunday : il infirme leurs liens présumés avec l'IRA et estime qu'elles ne constituaient pas une menace de mort ou de blessure grave. Il juge l'usage d'armes létales par les troupes britanniques injustifiable, quoique non prémedité, et attribue la responsabilité des violences et des morts aux soldats qui ont ouvert le feu ainsi qu'au Lieutenant-Colonel Wilford (SAVILLE et al. 2010 : 90-100).



Crédit : Emirhan Yilmaz.

Devenir chat-te à Istanbul

Kedi, de Ceyda Torun

Les rues d'Istanbul sont habitées par des chat-tes qui invitent les habitants humains de la ville à développer des formes d'attention et des façons de se mouvoir particulières. *Kedi*, les chat-tes, sont les acteur/rices principaux d'un film qui est aussi un hommage à une ville qui historiquement touche aux passions.

Le film *Kedi*, un docu-fiction réalisé en 2016 par Ceyda Torun, est une petite ballade délicate dans certains quartiers précis de la ville, une invitation à naviguer les rues d'Istanbul à hauteur de chat-te, une sorte de devenir animal qui pourrait donner des pistes pour mieux habiter le dédale des rues encombrées d'obstacles, et pour réussir à concevoir des modalités du vivre ensemble dans le chaos.

Kivilcim Arat et Çağla Aykaç, Université de Genève

Dès le début du film, le cœur de tout-e amoureux-e exilé-e d'Istanbul ne peut que palpiter. On arrive dans la ville par les airs ; on frôle les toits de Pera, la tour de Galata, on perçoit la Corne d'Or et le Bosphore majestueux à l'horizon ; la perspective rendrait certainement jaloux tous les peintres occidentaux orientalistes qui ont cherché à capturer Constantinople depuis des siècles. On plane sur les toits, sur les mers, sur des couches d'histoire et d'architecture, et puis on passe rapidement à l'échelle chat-te ; on descend sur terre, on trottine sur les trottoirs, on traîne au bord de la mer, dans les marchés, sur les toits, dans les ateliers d'artisans, les restaurants, les cages d'escaliers et les escaliers urbains vertigineux.

Selon l'histoire orale et aussi peut-être selon certaines rumeurs urbaines, les chat-tes seraient arrivé-es en ville par

la mer, dans des bateaux venus d'Iran vers la Norvège, ce qui expliquerait la diversité de leurs traits et caractères. Depuis le port de Karaköy, les chat-tes seraient monté-es sur les collines de Cihangir et s'y seraient établi-es. En y résidant, les chat-tes ont tissé des réseaux de relations avec les habitants humains, mais aussi avec les chiens et les mouettes qui peuplent les rues d'Istanbul. On cohabite, et on garde les rats à distance. Par ailleurs, les chat-tes seraient en connexion directe avec les dieux, et leurs super-pouvoirs se déploieraient grâce aux rencontres qui se font dans la rue, dans un frottement passager, une demande d'attention insistante, un moment de tendresse inattendue dans laquelle on se laisse prendre.

Dans *Kedi*, les chat-tes participent à l'acte de création et de production de sens ; et la ville est l'une des protagonistes principales du film, avec son présent, son passé,



Kedi, Ceyda Torun (2016).

ses égoûts et ses toits, ses bruits. Ceyda Torun, la réalisatrice, a casté les chat-tes, tou-tes sont présentée-es par leurs noms courants : Sari, Bengü, Aslan Parçasi, Psikopat, Deniz, Gamsız, Duman. L'approche est biographique, avec les lieux, les conditions de naissance et de santé, et les caractères des chat-tes. Il y a parmi cette population un psychopathe, un joueur, un gentleman, une sans-souci, et une arnaqueuse. Le risque anthropomorphique est présent, mais l'approche est plutôt participative, les chat-tes contribuent au scénario du film, et déterminent le cadre géographique par les territoires qu'ils et elles habitent avec leurs routines, et au travers des humains avec qui s'établit la relation. On regarde dans les yeux des chat-tes qui nous regardent, on les voit se mouvoir entre les étages, on remarque des passerelles possibles, des modalités d'habiter des ruines vivantes.

Dans *Kedi*, les transitions entre les espaces de vie des différents chat-tes sont marquées par l'acte physique de se déplacer dans la ville, parfois en bateau, parfois par les airs, pour passer de Karakoy à Ferikoy ou Kandilli. On grimpe dans la ville, on s'y faufile, on y accomplit des missions et on y nourrit des plaisirs. Dans les interstices, on voit comment le système fonctionne, avec des échanges affectifs, des besoins pour survivre, des formes d'attention et d'engagement. On entre dans un vagabondage sans souci au sujet de la séparation des espaces publics et privés, c'est du coin de la rue qu'on entre dans un atelier pour se poser sur un coussin, et puis on va se faire soigner ses plaies dans un commerce, et on a sa place à table dans un appartement privé. L'espace de la rue, depuis lequel on accède aux autres espaces, est conçu comme un territoire large et familier où il y a des ressources qu'il faut savoir organiser. Les routines comptent, on sait où boire

à la fontaine et où trouver un verre d'eau fraîche déposé là avec attention, on a une économie, des lieux de repos, de chasse, et de jeux.

Dans la rue, le privé est présent sous forme d'intimité, l'espace du privé est acté dans la qualité des relations et des rencontres, même éphémères. Pas de maître, mais certains humains sont au service des chat-tes, avec un sentiment de gratitude et de dévouement inconditionnel. On les nourrit, on les soigne, on aménage leurs zones de confort, on leur permet de transgresser les limites de la rue, dans une proximité corporelle et une coexistence confiante et autonome, où l'on se comprend sans avoir à parler.

Dans le film *Kedi*, la cohabitation entre espèces pourrait sembler parfaite, mais les menaces qui pèsent sur ce système se déploient dans l'arrière-plan. On reconnaît les slogans sur les murs de la ville, des mots qui résonnent, des petits signes et symboles qui nous rappellent qu'un autre monde est possible. Le film témoigne calmement d'un développement urbain frénétique de projets mégolomaniaques, d'évictions, de gentrification, et de migrations forcées. On ne le dit pas ici, mais régulièrement et en particulier lors d'élections municipales, les rues sont menacées de nettoyage, avec un désir manifeste d'éradiquer certaines espèces, les chien-nes et les chat-tes de rue, les vagabond-es de toutes espèces, qui, en Turquie, sont enfermé-es dans des prisons ou autres centres de rétention, asphyxié-es et/ou chassé-es en masse. L'ambition serait civilisationnelle, on aurait alors des rues parfaites comme en Europe, plates, droites, hygiéniques, sans obstacles, et sans surprises. Ce monde serait potentiellement bien triste et ennuyeux pour les chat-tes d'Istanbul qui sont agiles au quotidien, qui sont en lien avec les dieux, qui font des films, et qui savent comment se faire caresser dans petit coin de soleil.



Paris au petit matin. Les traces de la nuit sont peu à peu balayées.

Le monde extérieur, Stéphane Breton (2007).

Dans l'œil d'un promeneur solitaire

Le monde extérieur, de Stéphane Breton

Dans la lignée de son cinéma ethnographique où l'observateur est un étranger, Stéphane Breton choisit en 2007 de tourner son regard sur sa propre ville, Paris. Le cinéaste s'aventure dans les rues de son monde avec les méthodes de l'anthropologie, qui demandent que l'on mette les choses à distance, que l'on s'étonne face au banal. Sa déambulation (faussement) naïve et poétique le mène au plus proche du réel¹.

Cerise Dumont, Ciné-club universitaire

Comment raconter la rue ? En mots, en images, en sensations ? Peut-être faut-il commencer par expliquer ce qu'est une ville. En dessiner la géographie vivante, la topographie de béton, aller à la rencontre de ses habitants...

Mais là encore, comment faire ? Comment en transmettre le concept, l'image, les imaginaires ? Comment expliquer les trottoirs, la foule, l'anonymat, les anonymes, le trop-plein à quelqu'un d'un autre monde, qui vit au cœur de la forêt, loin de ce que l'Occident nomme pompeusement «la civilisation» ?

C'est ce que tente de faire Stéphane Breton dans *Le monde extérieur*. Son film se présente comme une adresse à un ami de l'autre bout de la terre, au mode de vie si différents qu'il faut lui montrer une infinité de détails simples et banals pour tenter de faire émerger le réel. Expliquer la ville à un compagnon qui n'a jamais été plus loin que son vil-

lage, et à qui il paraît une aberration de ne pas connaître tous les gens que l'on croise sur son chemin, nécessite d'en saisir l'essence. Le cinéaste lui fait d'emblée cette promesse : « Tu n'es pas là mais je te parlerai et je regarderai avec tes yeux ».

Stéphane Breton s'aventure cette fois dans un Paris marginal: celui des petits matins livides et des nuits éclairées au tungstène, des rues vides et des trottoirs dépotoirs, des bords de Seine aux allures de campagne abandonnée, un territoire peuplé de solitaires et de touristes, mais peut-être surtout, de balayeurs et d'éboueurs, de veilleurs postés aux portes de la ville, initiés d'un rituel qui permet à « un monde où le déchet a pris la place de l'au-delà » de ne pas déborder des surplus qu'il génère. La forêt primaire de ce film, sorte d'Eux et moi inversé, est celle de la multitude des corps,

dont les trajectoires opaques, à la recherche de lignes de fuite, se croisent sans se rencontrer autrement que sous le signe de l'attente de l'attente d'un regard. (CHICON 2017)

Le film prend la forme d'un exercice d'« ethno-décentrement ». Breton n'a de cesse d'arpenter les rues de Paris pour en (r)établir une cartographie humaine, celle qui définit les espaces par le prisme de leurs usagers et usagères. Pour ce faire, la démarche du cinéaste est éminemment personnelle : il embrasse le point de vue subjectif et la caméra devient l'extension de son corps, de son œil. La présence de cette dernière, un simple appareil photo, n'est jamais oubliée. Les gens que le cinéaste voit le voient en retour, il est autant un objet d'intérêt pour eux qu'ils le sont pour lui.

La caméra de Breton passe sur les êtres, sur les lieux, sur les objets, avec une préférence pour les métiers de l'aube, lorsque la ville est la plus silencieuse. Ce calme n'est pourtant pas synonyme d'inertie : « Éboueurs, collecteurs de linge dans les hôtels, cafetiers installant leur terrasse, bouchers disposant leurs instruments sur les étals du marché, ouvriers refaisant la chaussée dans les fumées blanches du goudron noir : sous ces lumières d'avant-aube, brillent les gilets jaune fluo et les bleus des hommes au travail. » (BA 2007)

Éclairages électriques de la nuit ou lumière crue du jour, murs gris, ordures dans le caniveau... L'approche de Breton prend la forme d'une flânerie, et au fil des pas du cinéaste se crée une véritable carte postale kaléidoscopique. L'humain est au cœur de ce tout, mais on ne le voit pas toujours. Parfois, seules subsistent les traces de sa présence. Le monde s'inverse alors : les êtres deviennent des fantômes, tandis que les objets et les lieux inanimés se transforment en personnages. Ce qui reste est lesté d'une âme.

Il faut se montrer curieux, réceptif au réel, et même cultiver une certaine naïveté face à ce qui se déroule devant soi.

Les séquences se succèdent à la manière de pensées qui s'enchaînent de façon semi-consciente, l'une appelant la suivante, accumulation de choses à la fois abstraites et éminemment révélatrices. Le montage évoque un inventaire à la Prévert. La logique énumératrice préside :

De nouvelles déambulations fournissent à l'ethnologue d'autres listes. Celle, par exemple, des lieux urbains improbables : passages sous l'autoroute, caniveaux, bords de périphérique, esplanades lisses, sièges d'Abribus. Celle, de jour, d'une nouvelle série de portraits : pêcheur à la ligne, pilier de comptoir, soudeur, marathoniens. Envers ou endroit du décor, les déchets, innombrables, protéiformes, complètent le tableau. (BA 2007)

Les images témoignent d'un monde urbain en mouvement perpétuel, mais qui connaît ses ralentissements. Loin des

fastes et de la frénésie que l'on associe habituellement à Paris, le cinéaste s'inscrit pourtant bien dans une mythologie de la rue, celle de Baudelaire, des grands boulevards, de la Ville Lumière. Mais cette mythologie, il choisit de la montrer d'une façon légèrement décalée, en dévoilant les vides plutôt que les pleins, en se focalisant sur ce qui se passe en creux. Il veut filmer ce qu'on ne voit plus, ce qui paraît sans intérêt. Il s'agit moins de montrer l'action que de dévoiler ses coulisses, de révéler le contexte.

Ainsi, lorsqu'il montre le marathon de Paris, il capte les visages tendus juste avant le début de la course, puis l'élan collectif, mais ce qui attire le plus longtemps son regard – et nous hypnotise par la même occasion –, c'est ce qui reste de cette foule une fois les coureurs partis. Les déchets qui jonchent le sol : survêtements, bouteilles d'eau, chaussures... Et les gens venant fouiller cet amas d'artefacts abandonnés à la recherche d'une aubaine, avant que



«Imaginer un monde où il est impossible de rencontrer quelqu'un qu'on connaît», une définition du «village» selon Breton.

Le monde extérieur, Stéphane Breton (2007).

la voirie ne passe et n'envoie définitivement ces traces dans les limbes.

Le dispositif filmique est brut, authentique et pragmatique, à l'image de la démarche. Ce qui n'exclut pas une certaine recherche esthétique, bien au contraire! Breton est le premier à dire qu'il cherche la beauté lorsqu'il filme, mais il s'agira de la beauté de l'ordinaire. *Le monde extérieur* s'ouvre d'ailleurs sur une citation de Spinoza qui semble parfaitement synthétiser son univers: «Par réalité et perfection, j'entends la même chose.»

Pour Stéphane Breton, la réalisation d'un documentaire, comme la pratique de l'anthropologie, s'inscrivent dans un temps long «et s'adaptent au tempo de la vie elle-même». Il faut se montrer curieux, réceptif au réel, et même cultiver une certaine naïveté face à ce qui se déroule devant soi. Ce regard volontairement impressionnable est la clé pour parvenir à saisir l'instant. Un sourire, un geste, un fragment de conversation, un silence, c'est dans le banal que se révèle le mieux toute la poésie du monde. «Le plus important n'est pas prévu» et il faut un certain instinct pour savoir où regarder.

L'exercice est plus aisé lorsque l'anthropologue est loin de tous ses repères, à l'autre bout du monde. Là, les mo-



Les rues désertes, à la lueur des lampadaires, résonnent parfois des pas de promeneurs solitaires.

Le monde extérieur, Stéphane Breton (2007).

ments les plus humbles du quotidien sont chargés d'un sens encore inconnu, tout est à découvrir, à comprendre. Tout est encore matière à curiosité pour un regard neuf. C'est pourquoi, n'en déplaise à Claude Lévi-Strauss, le voyage constitue toujours un socle privilégié pour la pratique de l'ethnographie. Mais que se passe-t-il quand on retourne chez soi? Comment regarde-t-on sa propre ville «après que le regard a été modifié par l'expérience du voyage? «Le regard ethnographique rapporté dans ses bagages demande qu'on mette les choses à distance, qu'on s'étonne, qu'on regarde autrement ce qu'on avait perdu l'habitude de voir, par habitude justement», explique-t-il.» (BA 2007)

Hélas, cette fraîcheur du regard est perdue depuis longtemps lorsque l'on se penche sur ce qui nous est familier. Les rues que l'on fréquente depuis des années, la langue que l'on parle depuis l'enfance... téléphones portables, cigarettes, montres ou valises à roulettes sont autant de totems qu'il faut redécouvrir. Comment, autrement, saisir l'ampleur de la place que ces objets occupent dans notre univers? Breton est formel: «La caméra est un instrument pour voir ce qu'on n'aime pas voir, ou ce que l'on a du mal à voir.»



« Il y a une séparation entre le monde des choses et le monde des restes. » *Le monde extérieur*, Stéphane Breton (2007).



Comment expliquer les déchets à quelqu'un qui n'a jamais possédé de poubelle ? *Le monde extérieur*, Stéphane Breton (2007).



Les camions-bennes sont devenus les fossoyeurs de la civilisation. *Le monde extérieur*, Stéphane Breton (2007).



« Ici, c'est le déchet qui a pris la place de l'au-delà. » *Le monde extérieur*, Stéphane Breton (2007).

[Stéphane Breton] s'aventure dans une ville inexplorée avec la même approche déroutante qui demande que l'on mette les choses à distance, que l'on s'étonne. Il faut jouer les naïfs, être curieux de manière téméraire et puérile. Peut-être même faut-il inventer des mythes interprétatifs, comme ceux que l'ethnologue fabrique parfois sur le terrain, sans y prendre garde, par excès de finesse et désir de comprendre. Il s'agit de retrouver du merveilleux et de l'inquiétant dans les choses vues, inventer une ville qui n'existe pas mais qui explique et illumine celle que l'on a sous les yeux tous les jours, en un mot: devenir étranger, c'est-à-dire regarder et écouter. (Centre d'Histoire et Théorie des Arts 2007)

Le cinéaste, qui a terminé plusieurs films à l'étranger avant *Le monde extérieur*, a trouvé cette expérience parisienne particulièrement difficile. Comme il le dit lui-même : « Ça fout la trouille de filmer chez soi ! » Timidité personnelle, conventions sociales différentes, hostilité des passants face à la caméra, les raisons sont multiples. Si, à l'autre bout de la planète, l'anthropologue profite de son statut d'étranger, il peut moins se cacher derrière sa mission lorsqu'il est en terrain connu. Dans les rues de Paris, il n'est qu'un anonyme parmi d'autres. Les citadins n'accueillent pas toujours la caméra d'un bon œil, et peuvent être prompts à le faire savoir. Il a d'ailleurs fallu plusieurs années à Stéphane Breton pour faire ce film. Pour filmer des inconnus à fleur de peau, au plus près des visages, des mimiques, il faut assumer d'être indiscret.

Lancer la conversation comme on partirait à la pêche, en espérant que son interlocuteur mordra. Échouer de multiples fois, jusqu'à finalement tomber sur quelqu'un qui a le temps et l'envie de bavarder quelques minutes, d'en-trouvrir la porte. La caméra n'aide pas à cela, au contraire. Jouer le rôle de l'intrus n'est pas toujours simple.

En dépit de ces difficultés, le résultat final n'est pas dénué de poésie, le cinéaste ayant conçu son récit comme une fable en s'attachant à en faire un objet mystérieux. L'atmosphère planante, presque onirique, dans laquelle baigne le film, crée une impression de flottement qui perdure hors de la salle. Cette étrange sensation d'être spectateur ou spectatrice d'un monde un peu absurde mais qui est le nôtre ne s'estompe pas une fois la lumière rallumée, et l'on contemple ses propres codes sociaux – presque toujours inconscients – d'un œil neuf, un peu comme si on les découvrait pour la première fois. Peut-être est-ce le cas d'ailleurs.

Pour rendre le proche étranger, il faut devenir soi-même étranger. Au fond, il s'agit de porter un œil attentif sur le monde, en prenant tout simplement le temps de le contempler. Stéphane Breton est un cinéaste du regard. Son travail est le rappel constant de l'importance de chercher un point de vue différent sur tout ce qui l'entoure pour mieux capter « la beauté de la vie elle-même ».

Notes

¹ Cet article a été écrit sur la base d'un entretien avec Stéphane Breton, mené le 18 décembre 2023 par Cerise Dumont. Les citations non référencées sont tirées de cet entretien.

Références

- BA, C. « *Le monde extérieur* », *Le Monde*, 27 octobre 2007.
https://www.lemonde.fr/vous/article/2007/10/26/le-monde-exterieur_971432_3238.html [consulté le 8 janvier 2024].
- Centre d'Histoire et Théorie des Arts (CEHTA). *Le monde extérieur*, 2007. <http://cehta.ehess.fr/index.php?978> [consulté le 12 janvier 2024].
- CHICON, Emmanuel. « *Le monde extérieur – Films* », *Visions du Réel*, 2017. <https://www.visionsdureel.ch/film/2017/le-monde-exterieur/> [consulté le 8 janvier 2024].
- Masterclass Stéphane Breton / Atelier, Visions du Réel*, 2017. 2:54:38.
<https://www.youtube.com/watch?v=g5luR1hnRpg> [consulté le 13 janvier 2024].

Caméra sur rue

La rue Daguerre en 2005, d’Agnès Varda (2005)

En 1951, Agnès Varda achète deux boutiques délabrées au 86, rue Daguerre à Paris. Ces espaces deviendront son lieu de vie et de travail jusqu’à sa mort en 2019. Dans *Daguerréotypes* (1975), elle filme des visages et des individus qui peuplent sa rue. Trente ans plus tard, elle poursuit ce geste d’ethnologue, caméra au poing, avec *La rue Daguerre en 2005*. C’est ainsi l’évolution au long cours de cet espace urbain qu’elle documente en observatrice attentive qui en est aussi partie prenante. Si ce court métrage a une formidable épaisseur, c’est qu’il s’est enrichi, année après année, de prises de vues et de réécritures successives. Insistance de la réalisatrice à donner à voir cette portion singulière de l’espace public parisien.

Noémie Baume et Nicolas Sarkis, Ciné-club universitaire

Réenchanter les rues

En 1981 avec *Mur murs*, Agnès Varda entreprend de filmer l’espace public, en l’occurrence celui de la ville américaine de Los Angeles, comme un lieu où l’art peut prendre son essor, être visible pour tou·tes. Filmer ce béton réenchanté, c’est reconnaître la rue comme un foyer de créativité, occupé par des artistes pour la plupart issus de la migration (principalement latino), échappant aux cadres du canon et au carcan académique. Un art non-formaté, à portée directe du regard des usager·es de la ville. À coup de gros plans, elle érigé ces manifestations murales jusque-là encore largement invisibilisées de la contre-culture en une véritable forme artistique, elle leur octroie

une reconnaissance publique dont seuls jouissent actuellement des artistes comme Banksy.

En 2017, à près de 88 ans, elle sillonne avec son comparse JR les villages de France à bord de son camion-photomaton pour une aventure roulante rocambolesque et émouvante. Avec *Visages, villages*, Varda retourne à l’image fixe avec un dispositif original : les photos en grand format sont tirées immédiatement après que les passants ont pris la pose, sous forme de fresques géantes en papier, fragiles autant qu’éphémères. De ce documentaire se dégage une incroyable sensation de chaleur, de complicité et d’amitié entre les deux comparses.

Dans le mouvement qui l’a menée du cinéma vers l’art contemporain, Agnès Varda aura emprunté un regard poétique, singulier et patient qui réenchantera les rues et les places publiques, de Los Angeles comme des villages en-



Varda nous montre une rue en mutation, qui n'en finit pas d'évoluer et de se réinventer.

La maison d'Agnès Varda, rue Daguerre.

core endormis en province où le temps semble s'être figé au moment où les cloches de libération ont retenti à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Les voisin-es qui font sa rue

Dans *La rue Daguerre en 2005*, Agnès Varda raconte la rue où elle réside et travaille depuis plus d'un demi-siècle. Le court documentaire qu'elle avait filmé en 1985 suite à une commande de la télévision allemande ZDF portait un titre simple et évocateur, *Gens de ma rue*, qui explicitait clairement son propos : présenter « sa » rue Daguerre au travers de celles et ceux qui la font vivre.

Sur 50 ans, elle a attentivement observé la vie de ce qu'elle qualifie de « quartier-village ». Les gens se connaissent, se saluent et partagent ce qui constitue leur quotidien par delà la clôture de l'anonymat de leur vie privée. Chemins de vie qui se croisent et se lient dans une forme de proximité immédiate. Agnès Varda évoque ainsi le souvenir du bistrotier dont, à son enterrement, elle et

ses voisin-es de rue ont suivi le convoi funèbre pour en prendre congé comme d'un familier. L'évocation ne va pas de soi, pour une ville de la taille de Paris ! Elle raconte encore, non sans malice, comment le téléphone dont on usait pour la joindre était celui du café. Généralement, c'est en voisine de quartier, attentive et amicale, qu'elle s'immisce dans les commerces à la rencontre de celles et ceux qui font vivre sa rue pour la faire découvrir aux spectateur/ices de son film. Par le rapport, tissé de tendresse et d'affection, qu'elle a ainsi entretenu avec ses voisin-es, Agnès Varda a construit une narration documentaire au regard singulier, intime qui en fait un témoignage rare, précieux, profondément humain.

Caméra numérique

Images d'archives à l'appui, Varda nous montre une rue en mutation, qui n'en finit pas d'évoluer et de se réinventer. Au-delà de la matérialité de l'archive, c'est justement une évolution technique, la caméra numérique légère,

bon marché et portative, qui permet à la réalisatrice d'aller au plus près de ses voisin-es pour donner à voir sa vie de quartier. Entre les images de 1975 et celles tournées au début des années 2000, il y a une nouvelle forme d'immédiateté : c'est désormais visiblement elle qui tient la caméra, qui opère les prises de vue et de son. Ce qui lui permet de filmer quand et où elle veut, dans une nouvelle forme d'intimité, de proximité avec le sujet qu'elle filme, tout comme peut l'être une photographe qui tire un portrait. L'image animée récupère cette dimension de l'image fixe, et Varda retrouve ainsi son premier métier. La *voix over*, qui évoque ce changement, nous apprend que, dans les années 1970, Agnès Varda travaillait encore avec une *camera women*, Nurith Aviv.

Avec le numérique, le regard de la réalisatrice prend une autre envergure, une nouvelle acuité. Les échanges avec ses voisin-es transpirent l'affection qu'elle leur porte, mais également une réelle curiosité envers ce qu'ils et elles sont et font. Les images, dont se dégagent tout à la fois une grande humanité et une juste distance, rappellent le travail d'un autre *filmeur* dont la révolution de la caméra numérique a fait évoluer de manière radicale la pratique au plus près des personnes filmées. Alain Cavalier revendique, au nom de l'indépendance et la liberté qu'elles lui permettent, le choix de ces caméras hautement portatives par lesquelles il est désormais facile de réaliser des films quasiment seul-e, avec des moyens légers. La série de portraits proposés par Varda dans *La rue Daguerre en 2005* constitue à ce titre un savoureux écho aux *24 portraits* (1987) d'artisans que Cavalier filme dans leur espace de travail.

Dans la carrière d'Agnès Varda, la recherche de fonds pour des projets très personnels – le plus souvent dans une veine proche des réels – a constitué un écueil et, parfois même, un obstacle insurmontable, et ce malgré le succès remporté par certaines de ses fictions – *La pointe courte* (1955), son premier long métrage, est salué par la critique ; *Sans toit ni loi* (1985) est récompensé par le

lion d'or à la Mostra de Venise en 1985. La caméra compacte représente une véritable libération, qui lui permet de filmer seule, caméra en main, de filmer ce qu'elle veut, comme elle le souhaite. Avec un minimum de contraintes matérielles.

S'il en est un genre de suite, il est intéressant de remarquer que *La rue Daguerre en 2005* constitue aussi un retour critique sur *Daguerréotypes*. Varda n'hésite pas à en commenter certains partis pris de mise en scène :

Nurith et moi on était d'accord que la caméra soit comme une personne, calme, patiente, qui ne bouge pas tellement mais qui regarde, à droite et à gauche, qui observe avec attention.

Que ce soit à l'occasion de l'entrée intempestive d'un figurant dans un magasin ou encore de la chorégraphie d'un couple rangeant du matériel dans la rue, Varda met en avant le rôle primordial de la directrice de la photographie. Un regard rétrospectif qui souligne la différence de ce premier opus, qui relève d'un moment de l'histoire où le cinéma était une fabrique collective, même quand il s'agissait d'aller au plus proche des réels, de glaner des instants de vie quotidienne.

C'est un espace public sans artifices, pris sur le vif, que nous donne à voir Agnès Varda, loin de l'écriture de la fiction qu'elle a pratiquée et dont la magie réside dans le fait de créer un monde de toutes pièces afin d'y raconter une histoire. C'est en allant au-devant des réels que *la femme à la caméra*, portée par une volonté enthousiaste de saisir la vie de son quartier-village qu'elle affectionne tant, nous propose ici une mosaïque composée patiemment, touche par touche, toute en nuances. À la nature de ces plans au cadrage rigoureux, toujours impeccables – c'est là peut-être le plus petit dénominateur commun de sa manière de raconter ses mondes tant par la fiction que le documentaire –, s'ajoute sa voix également hautement reconnaissable. Une voix qui raconte, qui éclaire le rapport de Varda à ce qu'elle filme, et qui jette ainsi une nouvelle lumière sur ce qui est regardé par le public spectateur. Précision des mots, sincérité désarmante et humour

doucement irrévérencieux en sont les ingrédients qui la rendent si savoureuse.

Montage-puzzle, des réels aux récits

Saisir, combiner, et recombiner les images pour raconter sans cesse de nouvelles histoires sans jamais négliger le pouvoir des images elles-mêmes – en particulier des plans fixes. Au-delà de son extraordinaire pouvoir de conteuse, Agnès Varda compose et recompose à partir de bribes visuelles – photographie ou images animées – et sonores pour nous raconter des histoires versées dans la vie trépidante d'une rue sujette au temps qui passe : celui des saisons et des célébrations telles que le Carnaval mis en avant dans ce court, mais également au passage et à l'usure du temps qui ont un impact à la fois sur les rues et sur les personnes qui composent ce tout présenté comme organique, vivant et cohérent, bref comme un *microcosme*. En le filmant, elle met en lumière et fait exister pour le public spectateur cet environnement, son monde. Frédéric Bonnaud, directeur de la cinémathèque française, écrivait à l'occasion de l'exposition «Viva Varda» (11 octobre 2023 - 28 janvier 2024) que :

Agnès Varda trouve tout de suite et tout naturellement ce qui deviendra « son » cinéma, une manière très personnelle d'apposer obsession et observation, intérieur et extérieur, sentiment amoureux et regard documentaire, soi-même et les autres, Je et le monde – qui restera opaque, indéchiffré si personne ne se donne la peine de le regarder.

Ce qui ressort de la dernière partie de *La rue Daguerre en 2005*, c'est la nature puzzle, en combinaisons et recombinations, en lequel consiste d'une part la fabrication de nos souvenirs et de leur récit, et d'autre part le montage à partir d'un matériel filmique donné. Raconter une histoire, des histoires, et mettre en exergue la pluralité du champ des possibles, c'est en cela que ce court est précieux et singulier aussi.

Comme le rappelle Corinne Rondeau dans son article «Le Coq à l'âne d'Agnès Varda» paru dans le catalogue d'exposition *Viva Varda* (TISSOT 2023) :

elle [Agnès Varda] est d'abord une spectatrice parmi d'autres. Ce qui incline à penser qu'elle fait des images et des films pour en élargir le contenu expressif de sa voix off: elle les rappelle afin de relire, relier, combiner.

Ce travail de mémoire ne passe pas sans une remise en question de la cinéaste qui doit faire face aux critiques. Elle le fait en incluant dans son film de 2005 des éléments liés à la réception de ce qu'elle a précédemment filmé dans sa rue. Varda se met en scène en train de lire des lettres d'habitant-es de la rue en réaction à son documentaire de 1975. Offusqué-es, mécontent-es, ils et elles le critiquent violemment et le qualifient de «pathétique», de «film minable». Et conseillent même à la réalisatrice qui semble très surprise de ces réactions virulentes de «ne pas passe[r] la tête haute dans notre rue car vous n'en êtes pas digne». Varda partage ces lectures avec son coiffeur cinéphile qui n'hésite pas à partager avec elle son indignation, et à défendre sa démarche.

Ces réactions, qui matérialisent l'échange que Varda entretient en tant qu'artiste avec cet écosystème, dont elle est partie intégrante, ne la dissuadent pas de continuer à documenter la vie de sa rue, de patiemment constituer un document et un témoignage riche et protéiforme couvrant plus de 30 ans de vie de quartier. Autant de marques d'un passé recomposé qu'en tant que passeur agile et attentive, elle a à cœur d'amener à ses spectateur/ices comme elle a été soucieuse de le faire tout au long de son riche parcours d'artiste et de cinéaste.

Bibliographie

TISSOT, Florence (dir., 2023). *Viva Varda*, catalogue d'exposition. Éditions de la Martinière.





La rue Daguerre en 2005, Agnès Varda (2005).

L'odyssée de Shahin Parsa vers la lumière

Ailleurs, partout, d'Isabelle Ingold et de Vivianne Perelmanter

Avec *Ailleurs, partout*, Isabelle Ingold et Vivianne Perelmanter redessinent le parcours physique et psychique d'un jeune migrant de vingt ans, Shahin Parsa, en pétrissant une matière à la fois ingrate et vibrante, les images de surveillance saisies sur internet et promesses à la disparition ainsi que les textos du jeune homme, ses échanges téléphoniques avec sa mère ou avec l'administration britannique. Un voyage aux confins du réel, entre visible et invisible, lisible et audible, présence et absence.

Bertrand Bacqué, HEAD – Genève (HES-SO)

Fond noir. Une note entêtante vibre, comme le moteur d'une machine. L'image peu à peu se divise en deux. Comme un sombre Rothko ou un Soulage. Le haut, gris, fortement pixelisé, le bas, désespérément noir.

Il s'était retrouvé en pleine mer, au large de tout. Quelque chose avait dû se passer. C'était comme après la fin, mais peut-être c'était le commencement... Il n'a pas paniqué de suite, c'est quand il a compris qu'il était seul qu'il s'est inquiété. Il a appelé au secours. Personne n'a répondu, même pas sa ma mère...

Une voix off féminine, à la fois lasse et tranquille, chuchote ce que l'on comprend être un rêve, cependant si proche de la réalité. Pendant ce temps, un panoramique hémicirculaire s'amorce, de droite à gauche : on découvre

le rivage découpé, la mer, puis le soleil. À peine audibles, d'autres voix superposées se font entendre. Le panoramique reprend, de gauche à droite maintenant, avant d'aboutir à un phare qui clignote... Nous pourrions être dans *La jetée* de Chris Marker ou à la fin *De l'autre côté* de Chantal Akerman. Nous sommes avec Isabelle Ingold et Vivianne Perelmanter dans *Ailleurs, partout*. Donc partout ailleurs...

Fulgurant et magnifique, le film nous conte la singulière et universelle odyssée de Shahin Parsa, un jeune iranien de vingt ans, qui a traversé l'Europe au péril de sa vie, pour connaître un avenir en Angleterre, loin de sa patrie et de sa famille. L'une des singularités du film réside en sa matière, des images de caméras de surveillance collectées sur le net durant la pandémie du Covid. Elles offrent

leur matérialité rugueuse, pixelisée, parfois à la limite de l'abstraction, comme déhumanisées puis, par enchantement, réhumanisées, par la seule vertu de la présence humaine. Des espaces vidés, aurait dit Gilles Deleuze, des non-lieux, aurait ajouté Marc Augé. De fait, que voit-on ? La plupart du temps, des routes, des rues, des places désertées de toute présence. Puis, peu à peu, les plans qui s'animent d'une voire de plusieurs silhouettes humaines, de préférences la nuit, mais encore fantomatiques. Puis des salles d'attente, de restaurant, des buanderies. Des gens qui patientent, dorment et doutent, parfois s'écroulent...

Outre la voix *off* qui raconte, souvent en discours indirect, le périple de Shahin, on entend ses échanges toujours elliptiques, souvent pudiques avec sa

mère. Mais aussi ses entretiens avec les autorités anglaises : « Ils veulent un récit, mais la vie est décousue. Ils veulent la vérité, mais si tu dis la vérité, ça se retourne contre toi. Parce que la vérité ne vient pas souvent avec des preuves. » Nous accédons au travers de textes qui défilent ponctuellement sur l'écran aux textos que les cinéastes échangent avec Shahin. Tout le film balance entre présence – à travers les textes des sms, les téléphones avec la mère –, et absence – jamais Shahin n'apparaîtra à l'écran et, pourtant, il est omniprésent par sa voix et son

**...des routes, des rues,
des places désertées
de toute présence.
Puis des salles
d'attente, de restaurant,
des buanderies. Des
gens qui patientent,
dorment et doutent,
parfois s'écroulent...**

intériorité dans ces espaces déshumanisés. Entre visibilité et invisibilité, comme tous ces migrants que l'on croise et que l'on ne saurait voir. Lui et eux. Eux et nous.

Pourtant, le film ne tutoie pas la désespérance, même s'il la côtoie souvent. Son mouvement le plus intime va de l'obscurité à la lumière, du désespoir à l'espérance, de l'absence à la présence. Il est fait d'écart et d'échos entre le vu, le lu et l'entendu. Si l'on citait à nouveau Deleuze, nous dirions qu'*Ailleurs, partout* propose une véritable image audio-visuelle, où images sonores – il me faut renoncer ici à parler de la composition sonore – et images visuelles cohabitent sans jamais se redoubler, faisant apercevoir entre elles une bânce, un intersitice, dans lequel Shahin s'engouffre, définitivement, à l'instar de ses semblables.

blables. Un cinéma véritablement « impur » au sens d'André Bazin ou de Serge Daney. De ces images ingrates de la postmodernité, Isabelle Ingold et Vivianne Perelmutter tissent une trame palpitante, et font renaître la vie, malgré toutes les épreuves possibles : la solitude, le doute, et la mort qui rode.

Début janvier 2024, entre un parking déserté et un petit chalet valaisan, nous avons organisé cet échange via internet.

Bertrand Bacqué – Après avoir vu vos œuvres respectives *Le Vertige des possibles* (une fiction de Vivianne Perelmutter, 2014) et *Des jours et des nuits sur l'aire* (un documentaire d'Isabelle Ingold, 2016), j'ai été frappé par la position de retrait, de sobriété qui est ici la vôtre, en dépit de l'énorme travail sur le montage, la bande son et les textes... Est-ce que cette sensation éprouvée en regardant votre film fait écho à votre intention ?

Vivianne Perelmutter – Oui, à un double titre. D'abord, nous n'avons pas conçu ou réalisé les images ici, nous les avons capturées en temps réel sur un écran, sans y ajouter d'« effets ». Nous les avons étalonnées bien sûr, nous les avons un peu recadrées pour être toujours au même format, et écarter toute indication de lieu. S'il n'y a pas de panneaux signalétiques, indiquant « vous êtes ici, vous êtes là... », les spectateur/rices sont amené-es à prêter davantage attention aux détails, à regarder vraiment, et parfois à accepter de se sentir perdus. Et puis, avec ce film, nous ne voulions pas partir de nos motifs, de nos histoires personnelles, mais

de celle de Shahin, et que celle-ci ricoche sur le monde, sur d'autres histoires...

BB – Comment et où avez-vous rencontré Shahin ? Comment a émergé l'idée d'un partenariat autour d'un film et du récit de son parcours avec des images ?

Isabelle Ingold – Nous avons rencontré Shahin la première fois que nous sommes allées en Grèce, et même le premier jour (nous étions en repérage pour un projet qui n'a pas vu le jour). Nous avions décidé d'emprunter le chemin qui longe la mer plutôt que l'autoroute qui relie l'aéroport à Athènes. À un moment donné, sur ce chemin, nous avons aperçu au loin un bâtiment assez impressionnant, avec des gens qui étaient sur une sorte de balcon face à la mer, comme s'ils se tenaient sur le pont d'un grand navire. En passant devant, nous avons distingué des panneaux indiquant « vols intérieurs, vols internationaux », et puis des tentes partout.

En fait, l'ancien aéroport d'Athènes avait été transformé en camp de réfugiés, avec une partie officielle à l'intérieur des bâtiments et une partie plus informelle à l'extérieur, avec des tentes. Nous étions sidérées et nous nous sommes arrêtées. Il devait être environ 20 heures et, comme il y avait un couvre-feu, une

file de gens s'acheminait vers la partie fermée. Parmi elles, nous avons croisé le regard de Shahin qui nous a souri. Nous avons commencé à parler, et très vite quelque chose s'est noué entre nous. Nous l'avons revu tous les jours pendant cette semaine-là, puis nous sommes revenues deux fois le visiter.

VP – Cette rencontre avec Shahin nous a marquées, mais ce n'est pas ce qui a déclenché le film. Il est né un an et demi plus tard, lorsque Shahin nous a écrit qu'il était passé en Angleterre et que nous sommes parties le retrouver. C'est sous l'effet du choc éprouvé à ce moment-là, car le jeune homme avait radicalement changé, ce n'était plus la même personne. Autant en Grèce il était ouvert, énergique et curieux, autant en Angleterre il était devenu complètement renfermé, tendu, extrêmement méfiant, évitant toute rencontre alors qu'il les recherchait auparavant.

Il restait cloîtré dans sa chambre et ne regardait plus le monde qu'à travers internet. Que s'était-il passé ? C'est pour comprendre cette transformation que nous avons proposé à Shahin de faire un film ensemble. Nous avions besoin de comprendre ce changement, et lui, peut-être, de revisiter son parcours, d'en faire autre chose puisqu'il avait le sentiment d'un temps gâché.

BB – Êtes-vous restées en contact avec lui pendant toute cette période ?

II – Oui, et jusqu'à aujourd'hui. On ne communique pas tellement par téléphone mais par tchat. Des petits messages dont on retrouve la trace dans le film.

BB – Comment vous est venue l'idée de mettre en dialogue vos échanges, ceux qu'il a avec sa mère ou les autorités, avec ces images de vidéo-surveillance capturées en temps réel sur le net ?

VP – Tout est parti de la situation concrète de Shahin en Angleterre : il regardait ce genre d'images et c'est lui le premier qui nous en a montré une. C'est donc par et grâce à lui que nous nous sommes immergées dans cet univers. Et en l'explorant, en le découvrant, nous nous sommes aperçues qu'on pouvait y voir quelque chose de notre monde, et aussi qu'il réverbérait tout le parcours du jeune homme jusqu'à sa chambre en Angleterre, un parcours à travers un monde qui semble si ouvert et fluide mais qui est si divisé et contrôlé. Et puis, il y avait une question qui nous hantait : comment réaliser aujourd'hui un film sur des personnes qui migrent ? Il y a déjà tellement d'images... Comment faire pour ne pas reproduire les

clichés, ni les processus automatiques de reconnaissance en fonction desquels, que les spectateurs soient en empathie ou pas, on plie l'affaire parce qu'on pense en avoir déjà fait le tour. Il fallait donc « défaamilieriser » le regard, le débarbouiller. Il y a une veine humaniste du documentaire consistant à se rapprocher des visages, des histoires, des traces de ces histoires sur le corps, mais cela brasse souvent d'autres clichés. Ou disons simplement qu'on avait envie de faire autrement.

C'est à partir du froid, de la machine, que nous voulions essayer de rendre la présence de Shahin, des gens, de faire advenir une rencontre. Il fallait un biais, une médiation, du hors-champ. C'est ainsi que nous en sommes venues à ne travailler qu'avec ces images de vidéo-surveillance, et en veillant à rester ouvertes à ce qui, en elles, pourrait nous surprendre, nous étonner, et même parfois nous émerveiller. Comme l'écrit Georges Didi-Huberman, « désarme ton regard d'abord, pour ensuite seulement le réarmer ». Si tu arrives déjà avec tes grilles, tu te contentes de chercher uniquement ce que tu crois y trouver et qui, en retour, inévitablement alimentera ta théorie. Mais ce n'est pas cela une rencontre, ce n'est pas cela regarder ! Il fallait considérer ces images comme un matériau à part

entière, et bien sûr aussi, comme un matériau à manier avec précaution puisqu'il participe d'un système de contrôle, de pouvoir.

II – Nous nous sommes fixé des règles, notamment d'exclure tout ce que ces images traquent, c'est-à-dire les délits, les vols, les meurtres, les accidents, les catastrophes, etc., et de nous focaliser sur l'*infra-ordinaire*, le quotidien, le détail. Sans occulter leur fonction de contrôle, on détourne ces images. On y fait voir autre chose... Il y a ce mystère avec l'image : quelle que soit l'instance de production, quelque chose s'y est déposé qui résiste.

VP – C'est également par des toutes petites touches, précises, vécues, que l'on a souhaité raconter le parcours de Shahin. Lui-même s'exprime comme ça, d'une manière très concrète, jamais emphatique ou en termes généraux. Il ne va jamais vous servir ce qu'il croit que vous attendez de lui... De notre côté, pour être à sa hauteur, nous avons veillé à ne pas tenir tribune. Surtout ne pas dire au public ce qu'il convient de penser ou sentir.

BB – Comment s'est construit le rapport entre images et textes, présence et absence, visibilité et invisibilité ?

VP – Ce film est né dans l'urgence, sous l'effet du choc éprouvé en Angleterre. On a laissé tomber le projet sur lequel on travaillait pour le faire. On ne l'a pas écrit au préalable, on n'a pas cherché tout de suite une production. Mais on avait des matériaux pour commencer: les tchats échangés avec Shahin depuis notre première rencontre, deux enregistrements des conversations téléphoniques entre lui et sa mère, réalisés en Grèce. Et puis, en Angleterre, Shahin nous a montré le document que reçoit toute personne qui demande l'asile. C'est une retranscription mot pour mot des questions posées et des réponses données à l'office d'immigration. Nous lui avions demandé de le lire et nous l'avons enregistré lors de notre premier séjour en Angleterre. Nous avions donc d'un côté ces trois matériaux, et de l'autre, nous allions sur internet chercher des images. En somme, on tournait et montait en même temps, dans un va-et-vient constant. Par exemple, on écoutait un passage des conversations téléphoniques entre Shahin et sa mère, puis on allait sur internet en nous demandant ce qu'on pourrait mettre comme image qui ne soit pas une illustration, mais qui résonne au niveau d'une humeur, d'une pensée, d'un affect du jeune homme, quelque chose qui joue d'un écart

et à la fois d'un lien, et où le spectateur ou la spectatrice a la place de créer ses propres résonances avec ses souvenirs personnels. Prenons le début du film : Shahin débarque en terre étrangère et se sent perdu. On ne va pas lui demander de dire ça et on ne va pas non plus l'asséner. On va chercher dans les images de vidéo-surveillance celles de routes la nuit. La nuit, les caméras de surveillance basculent souvent en noir et blanc et, comme il y a très peu de lumière et que les capteurs sont usés, elles pixélisent. On n'y voit pas grand-chose, sauf à la faveur d'une voiture qui passe, et que ses phares éclairent quelques éléments. Donc en tant que spectateur ou spectatrice, on se sent soi-même perdu-e, on n'a plus de repères. C'est aussi une manière de mettre le public en état de disponibilité. Dans son livre sur Francis Bacon, *Logique de la sensation*, Gilles Deleuze disait que la toile du peintre n'est jamais blanche. On commence par la débarbouiller de tous ses clichés. Les gens arrivent dans une salle avec leurs soucis, le rythme effréné de la vie aujourd'hui, le fracas du monde, et leurs idées préconçues, il faut commencer par se laver.

BB – Il me semblait en regardant votre film que vous aviez retravaillé la palette des images, or ce n'est

pas du tout le cas d'après ce que je comprends...

VP – Nous avons choisi les images en fonction d'infimes détails, la posture d'un corps, la configuration d'un lieu, une pluie qui soudain tombe, mais aussi de leurs propres accidents : une pixellisation, des saccades, des sous ou des surexpositions. Évidemment nous les avons mises en valeur au moment de l'étaffonnage mais nous ne les avons pas retouchées.

II – Sauf pour trois plans où l'on pouvait reconnaître les visages, on a rajouté un effet pour brouiller, mais cela ne concerne que ces plans et, pour l'un d'eux, on a trouvé que l'effet n'était pas juste, alors on a remonté la séquence de façon à ce qu'on ne puisse pas reconnaître la personne. Comme ce sont des caméras qui tournent 24h/24, 365 jours par an, parfois elles ont 10 ans, 15 ans, leurs capteurs sont très usés, les intempéries les perturbent, elles pompent, pixélisent, saturent une couleur ou se figent. Nous nous sommes aussi intéressés à ces événements de l'image...

VP – En fait, il n'était pas question pour nous de les retravailler. Ce sont des documents qui disent quelque chose du monde, et ce sont aussi des matériaux qui jouent sur nos

sens, qu'il faut considérer pleinement, avec tous leurs signes, leur texture. On n'allait tout de même pas critiquer les clichés et se retrouver à en générer nous-mêmes. Il nous importait de rendre la diversité des images de surveillance, une diversité dont on n'a pas idée d'abord. Ce n'est pas une position confortable.

BB – J'ai cru déceler, à l'échelle du film, un mouvement qui me semble important: on commence par des scènes de route, de rue, de place désertes, et puis, petit à petit, on pénètre des espaces intérieurs: des restaurants, des salles d'attente... Pourquoi ce basculement et ce point d'orgue, je pense à cette femme qui se met à pleurer dans la cuisine d'un restaurant? Est-ce pour mettre en valeur cette précarité très contemporaine des travailleur/euses pauvres, souvent sans papiers?

VP – Ce mouvement, partir de lieux déserts pour se rapprocher peu à peu des corps et des visages, n'est pas pour nous un basculement mais répond à la nécessité d'une lente approche. Il s'agissait d'abord de faire sentir l'invisibilisation, mais également de faire monter, dans la tête des gens, le manque des autres, et aussitôt le désir de les retrouver. De sorte que l'apparition

d'un visage redevienne un événement.

Dans tous ces lieux publics, les restaurants, les piscines, etc., on a choisi les moments où les gens étaient pris dans une sorte de suspension. Ils se révèlent alors à travers de tout petits gestes: une femme dans une cuisine touille son café interminablement, et l'on sent que quelque chose de particulier s'est passé ce jour-là dans sa vie, ou cette jeune boulangère qui passe sa main sur sa nuque d'une manière aussi lasse que gracieuse. C'est ce moment de désœuvrement qui nous a intéressées. L'histoire de Shahin peut ricocher sur ces silhouettes, et vice versa.

Cela ouvre une résonance plus ample, une fréquence où d'autres encore, pas seulement des migrants, peuvent se retrouver. À partir de l'expérience de Shahin, c'est notre monde, notre vécu que l'on revisite. Même s'il y a un écart énorme entre lui et nous, entre les silhouettes qu'on voit et lui, il y a aussi des échos. Et le film joue constamment sur ce jeu d'écart et d'échos.

BB – Pourriez-vous revenir sur la composition musicale du film qui est, je trouve, assez exemplaire?

VP – Nous montons le son et l'image en même temps, au fur et à mesure. C'est le son qui guide par-

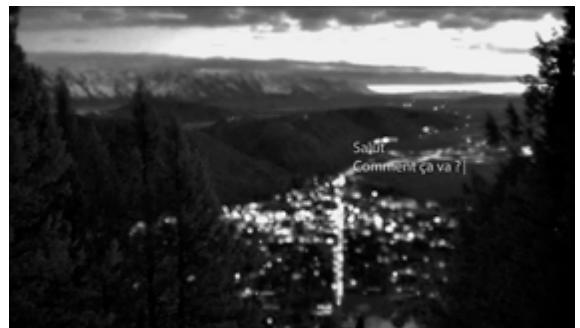
fois, pas forcément une voix, ça peut être une texture ou un tempo qui fait qu'on monte différemment la séquence. Et notre chance ou notre difficulté, c'est que, dans leur grande majorité, ces images vidéo étaient muettes, donc tout était à faire, et à la fois on pouvait tout inventer. De même que l'image n'illustre pas stricto sensu le parcours de Shahin, le son n'illustre pas l'image, il noue avec elle des rapports plus libres, dans un jeu de correspondances et de contre-points. Il nous fallait composer un paysage sonore qui restitue, comme les images, le disparate et l'ambivalence de notre vécu contemporain, avec sa part d'inquiétude mais aussi de beauté. Il fallait mélanger des sons électroniques et des sons acoustiques, surtout sans les hiérarchiser ni les séparer.

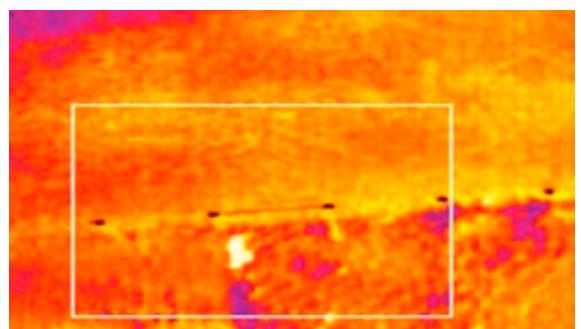
D'un autre côté, le refus de l'illustration impliquait de raréfier les synchronismes stricts pour les faire advenir comme un événement et non comme une donnée de départ. Par exemple, lorsque la pluie tombe. C'est un phénomène bien familier, mais survenant après une trame électronique et l'absence de sons synchrones, elle marque. Ou bien, on place un son organique sur une machine ou un objet, par exemple une respiration sur le phare au début du film. La bande son, c'est plutôt du collage, car c'est aussi ça

notre monde contemporain. On fait avec de l'hétérogène et c'est beau l'hétérogène. Le film est un éloge du divers, qui se retrouve dans le fait qu'il y a plusieurs langues, et que Shahin ne s'adresse pas de la même façon à sa mère qu'à nous ou à l'officier de l'immigration.

BB – Il y aussi dans le film, malgré le noir, le grain, un mouvement vers la lumière...

VP – Oui, comme il y a ce mouvement vers les visages, il y a ce mouvement vers la lumière, nous sommes ravies que tu l'aises senti.





Écrire la rue

À partir d'une image extraite de l'un des courts métrages projetés dans le cadre du Festival, les participant-es à l'atelier d'écriture du Département de langue et littérature françaises modernes (UNIGE) ont composé un texte bref qui, sous la forme d'un discours adressé, réagit à la fois au thème du festival et à la trame du film choisi : les courts en disent long. Voici quatre d'entre ces textes, qui prennent pour point de départ *La rue Daguerre en 2005* d'Agnès Varda (Coralié Leuthold), *Skaterdater* de Noel Black (Oscar Guerra) et *Au bout de la rue* de Maxime Gaudet (El Shaddai Abebe et Natacha Stein).

L'atelier d'écriture est supervisé par Natacha Allet et Éléonore Devevey.

De l'une à l'autre

Son histoire à elle m'est bien connue : elle fait trop partie de nos quotidiens, de nos traumatismes, de nos anxiétés. Rentrer seule de soirée et ne pas se sentir en sécurité dans son propre quartier, à quelques minutes de chez soi... C'est une expérience commune, traversée déjà trop de fois par la plupart d'entre nous. Mais son histoire à lui m'est inconnue. C'est donc ce qui se passe du point de vue de cette personne que je tente d'explorer par mes mots. Précisons-le, cette démarche n'est en aucun cas une tentative de justification de ses actes.

Dans ce monde hiérarchique, basé sur l'exploitation, la servitude forcée des uns pour les autres, dans lequel une vie n'égale pas une autre, tu es né.

Tu es avec des amis. Il se fait tard. Mais il est bon d'être dehors, d'être enveloppé par la nuit, d'occuper l'espace et le temps.

Tu es né. Puis tu as grandi en observant, en reproduisant des gestes, des comportements.

Tu as appris et inexorablement assimilés des concepts. La race, le genre, la classe... De ceux-ci, il y a ceux que tu peux te permettre de perpétuer et ceux pour lesquels tu seras sévèrement puni. Mais aussi ceux qui te plaisent et ceux qui te déplaisent.



Au bout de la rue, de Maxime Gaudet (2016). 00:50.

Ceux qui te font du bien, plus ou moins. Ceux qui te font souffrir...

Tu as remarqué sa démarche, son pas rapide, ses longs cheveux flottant dans le vent – que t'es-tu dit ?

C'est très déroutant, le fonctionnement de ce monde-là. Tu as parfois une liberté inouïe mais souvent aussi tu n'as pas le choix. Une contrainte invisible mais très palpable t'enserre, de fins doigts agrippant ton cou avec une force surprenante.

Pourquoi pas ? Pourquoi pas l'aborder, un « bonsoir » lancé dans sa direction ? C'est poli, c'est sympa, pourquoi pas ? Toi, ça ne t'aurait sûrement pas dérangé. Peut-être même que ça t'aurait flatté. Mais tu ne le sais pas vraiment : à toi, ça ne t'arrive pas.

L'opresseur opprimé. Oppresseur dans ce système patriarcal. Opprimé dans ce système capitaliste, né dans la mauvaise classe.

Elle ne te répond pas. Elle accélère le pas. Qu'est-ce qu'elle te doit ? Pourquoi insister ? Les enjeux doivent être de taille pour que tu t'autorises à agir avec une aussi grande hargne.

Elle s'en va. Bientôt une autre viendra. Cette fois-là, que feras-tu ?

Le 4^e mur



La rue Daguerre en 2005, d'Agnès Varda (2005). 10:26.

C'est moi. Vous ne m'avez peut-être pas remarquée. Après tout, je ne suis qu'une silhouette furtive qui trouble la scène pendant quelques secondes. Pourtant, je suis là. Je me souviens de cette journée. J'avais choisi un pull-over orange, assorti au bonnet. Par-dessus, j'avais mis mon manteau gris, ou beige, je n'ai jamais très bien su. De la couleur des murs d'immeubles... gris sombre dans le brouillard hivernal, tirant presque sur le blanc les jours de soleil. Vous ne le savez pas, mais je venais de perdre mon travail. Mon responsable m'avait annoncé que l'entreprise était forcée de se séparer de plusieurs employés. Il m'avait donné le nom d'une autre agence : « des filles comme vous, ils en engagent à la pelle ». J'avais décidé d'emporter mes affaires tout de suite. Je savais que je n'aurais pas le courage de revenir les chercher. Il n'y avait rien que des dossiers, et la photographie de mes parents, prise un an avant leur décès. Dans l'autobus qui me ramenait chez moi était assis un ancien camarade de pensionnat. J'ai agité la main pour attirer son attention, mais son regard a glissé sur moi sans me reconnaître. Il m'avait sans doute oubliée. J'ai décidé de finir le trajet à pied. J'ai marché longtemps, sans réfléchir à ma direction. J'ai emprunté la rue Daguerre, regardé sans vraiment les voir la mercerie, la boucherie, tous les lieux que vous connaissez désormais. Il s'est mis à pleuvoir et je me suis abritée

sous l'auvent d'une épicerie qui étalait ses produits dans des grands bacs à l'extérieur. Un petit écriteau indiquait « oranges de Tunisie ». Je me suis demandé à quoi ressemblait ce pays. Je l'imaginais éclatant et coloré comme l'écorce des fruits. Je me suis souvenue d'un dessin sur une carte postale, représentant des villas blanches et des dunes sur un ciel bleu foncé. Je me suis dit qu'un jour peut-être je partirais et emprunterais le chemin inverse de ces oranges. Je quitterais la rue grise et me laisserais porter sur la mer, jusqu'au pays qui ne connaît pas la pluie. Lorsque l'averse a cessé, j'ai repris ma route. Je frottais le coin un peu corné de la photographie dans ma poche. Je pensais à mes parents. Près de la quincaillerie on tournait un film. Je n'y ai prêté attention qu'au moment où je passais devant la caméra. Et tout à coup, je me suis tournée vers l'objectif. J'ignore d'où m'est venu ce courage. Je crois que mon visage avait un air de défi, mais peut-être y lisez-vous autre chose. Cela n'a duré qu'un instant. J'ai baissé les yeux et continué ma route.

Les traces mouillées de mes semelles sur le trottoir ont disparu depuis longtemps. De mon passage il ne reste rien, hormis cette image. Je suis si loin... et pourtant, je sais que vous me regardez. Et peut-être qu'un jour, frôlant d'un peu trop près les murs gris-beige de la rue Daguerre, vous m'entendrez dire tout bas : ne m'oubliez pas.

Jungle urbaine



Skaterdater, de Noel Black (1965). 02:49.

Aux quatre coins du globe, la nature abrite une diversité d'espèces animales extraordinaire. Aussi différentes soient-elles, toutes partagent une étape de vie en commun : l'instant crucial des premiers pas hors du nid. À ce moment précis, la nature n'est pas toujours très hospitalière ; entre la chute et l'envol, elle choisit souvent de tuer, parfois d'épargner.

Aujourd'hui, nous partons à la découverte d'une meute de jeunes primates. Avec une planche de bois et une assurance insouciante, ils dévalent sauvagement pentes sur pentes – bravant ainsi non seulement le code de la route, mais aussi toute autre forme de règles. Inconsciemment, à travers leur attitude, ils envoient un message fort. Ils incarnent une liberté sans limite, fraîchement acquise en s'extirpant du cocon familial : les singes viennent de sortir du zoo. Dans ce nouveau monde, les lois ne sont pas les mêmes qu'ailleurs. Ici, seuls les instincts primaires comptent ; il faut tenter de survivre et de se reproduire. Ainsi, dans ce décor, les longs bâtiments de la côte californienne semblent prendre des allures de larges troncs de séquoias. La rue devient jungle.

Bien loin des règles de bonne conduite, notre groupe de jeunes mâles vaque à ses occupations : portés par une libido naissante, ils s'adonnent – peut-être un peu préma-turément, râilleront certains – au jeu de la séduction. Pour

ce faire, tout est bon pour attirer le regard de la gent féminine. Ils enchaînent alors un panel d'acrobatises : 360°, dérapages et pièces droites font partie de leur parade nuptiale – mais, malheureusement pour eux, cette danse n'attirera pas seulement bisous et câlins, elle récoltera aussi les médisances : certaines de nos hyènes pointent du doigt cette pratique et s'en moquent à gueule ouverte. Cette violence verbale ira jusqu'à se traduire physiquement : pour le cœur d'une fille, deux dos argentés s'affronteront sur une descente vertigineuse. Le vaincu gagnera les éraflures et perdra au passage quelques dents, tandis que le vainqueur se verra attribuer le rôle de chef. Néanmoins, ce couronnement ne conditionnera pas nécessairement le choix du cœur. Le dénouement du duel de nos gorilles en est l'exemple : le balafré sera déshonoré, mais il aura la chance d'être aimé. Avec l'âge, ce genre de dynamiques se feront plus discrètes, mais ces instincts ne se tairont pas totalement pour autant ; les adolescents ont seulement la particularité de les exprimer sans muselière.

Jeu déjoué



Au bout de la rue, de Maxime Gaudet (2016). 01:09.

RÉALISATEUR, *s'adressant à l'actrice*.

Mon objectif avec cette scène, c'est avant tout de réussir à capter l'essence de ta peur. Le filtre du médium cinématographique doit disparaître, pour que les spectateurs puissent vivre à travers toi l'expérience de la rue nocturne.

Ma jolie, la rue est à toi.

ACTION!

ACTRICE, *à elle-même*.

Bon, marche tranquillement, d'un pas léger. Mets tes écouteurs, puis sors ton téléphone. Mime le choix d'une musique. Ne regarde pas les hommes devant toi.

VOIX MASCULINE

Bonsoir.

ACTRICE, *à elle-même*.

Maintenant, accélère.

VOIX MASCULINE

Eh! Bonsoir!

ACTRICE, *à elle-même. Frissonnant.*

Concentre-toi, ce n'est pas réel.

VOIX MASCULINE

J'te parle!

ACTRICE, *à elle-même. Les mots lui glaçant le sang.*

Ne te retourne pas... surtout, ne te retourne pas. Fais comme si tu ne l'entendais pas. Accélère... non, ralentis, tu vas trop vite... mais garde ta distance. Essaie de respirer, ce n'est plus très loin, tu es bientôt chez toi. Imagine la douce chaleur qui t'attend. Mais non... imagine si... imagine s'il te suit... jusqu'à chez toi. Imagine que cette rue est la dernière que tu vois, cette voix la dernière que tu entends. Imagine que tu rentres souillée, dépouillée... le corps vide... mort.

Les larmes lui montent aux yeux.

Je t'en prie, fais quelque chose... appelle à l'aide... crie! Pourquoi tes jambes ne peuvent-elles plus bouger? Défends-toi, bats-toi! S'il te plaît...
Une grosse larme roule le long de sa joue.

RÉALISATEUR

COUPÉ!

Ému.

C'était magnifique... Si réel, si touchant.

Ton talent est impressionnant, sache-le.



Entre-temps

Clément Mathey, architecte

Tous les soirs je regarde le ciel. Je me dis qu'il doit y avoir tellement de choses à y découvrir. L'été dernier, des travaux dans la rue parallèle ont provoqué une coupure de courant pendant 3 nuits. C'était extraordinaire. Éteints ces lampadaires pour m'éblouir. Dissipée cette odeur d'insectes brûlés. Évanouis ces passants.

Peut-être faut-il que je commence par là. Ma vision du monde est relativement limitée. Je passe ma vie couché. Mon horizon se résume à quelques immeubles et rangées de beaux arbres. Personne ne s'intéresse vraiment à moi. Les urbanistes sont trop occupé-es à tracer leurs grands gestes dans la métropole. Les ingénieur-es ne voient en moi qu'une utilité normative. Je suis une portion des 33'000m² de trottoirs en ville.

Passages

Balayeuse, bruit de verre qui heurte le fond de la poubelle, semelle aérée et mouvements toniques combinés de petits sauts verticaux à la hauteur du cinéma ; c'est le début de la journée. Il est bientôt 6h. Vient ensuite cette personne qui marche tout doucement et se promène accompagnée d'un animal qui me gratte le ventre avec ses petites griffes. Vers 7h, c'est le tour d'un homme qui chaque 2 mètres m'impose des petites brûlures tout le long du corps. Puis cet autre, la main à l'oreille et qui parle fort. C'est bientôt l'heure du défilé des odeurs. Le flat white, le spécial Coconut arabica sirop de vanille, le noisette et enfin le capuccino qui, lorsqu'il y a beaucoup de vent, fait valser cette merveilleuse poudre chocolatée dans toute la rue. Dès 7h30, c'est un défilé de claquettes. Toutes ces semelles qui m'écrasent en rythme. Qui me tapent séchement la peau. Qui me piquent comme des aiguilles. Fin du bal matinal, la journée se calme. Quelques pas lents de passants, des petites chaussures qui font rouler un ballon. À ma gauche, ça n'arrête pas. Des bruits de moteur, des klaxons, on appuie sur l'accélérateur, on plante les freins, les pneus crissent. Fluides, légers, les deux-roues sont agiles et rapides. En fin de journée, le flux étale sur ma peau reprend, en sens inverse.

Panorama

D'où je me trouve, je vois une paroi en pierre que des fenêtres verticales viennent trouver. L'encadrement des ouvertures est en pierre lui aussi. C'est très beau. Au balcon du 2ème, une personne arrose ses plantes et fait ruisseler de l'eau sur toute la façade jusqu'à me rafraîchir la peau. Ces coulures, sur ce mur, ont un bel effet artistique. Le dernier étage reste ombragé, couvert par une imposante toiture de bois. Si j'incline mon regard vers la façade d'en face, j'entrevois les portes d'entrées et les arcades au niveau de la rue. J'imagine les courants d'air chaud qui se faufilent sous les portes et chatouillent le trottoir voisin. Le soir, les lumières des échoppes en rendent visibles

toutes les aspérités de l'épiderme. Je vois aussi des câbles tendus de part et d'autre de la rue. Des fils électriques et des guirlandes accrochées d'un lampadaire au suivant. Plus loin je vois un abri au long duquel s'arrêtent les bus. Ponctuellement, j'aperçois de grands panneaux affichant leur contenu publicitaire.

Au fil du temps, la perspective s'est resserrée et les toitures des immeubles paraissent presque se toucher. J'apprécie le grand bal des couleurs blanches, rouges et vertes qui illuminent toute la rue en automne. Les feuilles dansent dans le vent et forment un manteau à la fois doux et croustillant. Lorsqu'elles reposent sur mon béton dur, vient le temps des marrons chauds et de ce parfum qui s'insinue dans tout le quartier. Je vois aussi la dense fumée qui sort des cheminées, qui se mêle au ciel bas d'un nuage monochrome si propice à l'imagination.

Peaux

Certains ont la peau en écaille, d'autres grenelée de cailloux ronds. Il y en a qui ont des bordures et d'autres sont très lisses. L'un peut avoir une peau très épaisse et l'autre élastique. Il y en a même qui ont de petites herbes entre leurs joints. À Genève, on en trouve aussi faits en ciment qui miment des dalles de pierre.

Sur un trottoir, les temporalités et les fonctions varient toute la journée. Par moments, les gens s'y arrêtent. Ils mangent, boivent et rigolent. À d'autres, on le traverse ou le parcourt sur toute sa longueur, on y roule, on y flâne. Parfois, il s'épanouit en espace qui répond à des usages multiples, appropriable, adapté à différents besoins pédestres : l'« éraseuse » a libéré le sol. De petites poches dans la ville voient ainsi le jour où il fait bon passer du temps.

Réseau

Je ne suis pas sûr de m'être bien fait comprendre. Mon horizon peut vous sembler étroit, mais c'est votre regard qui le restreint. Il me faut encore m'expliquer. Avec mes proches et les proches de mes proches, nous fonctionnons en réseau, comme les racines d'une grande forêt. Nous sommes les artères, les veines et les vaisseaux de la ville.

Êtes-vous en mesure de nous comprendre, nous qui tissons une multitude de liens simultanés entre tous les quartiers de la ville ?

Je suis une interface entre le dedans et le dehors, un filtre entre la tranquillité de vos intérieurs et l'agitation de la rue. Je suis le spectateur de vos vies, le témoin de vos existences, la bande passante de vos expressions collectives. Vous ne daignez ni me voir ni me considérer. Lorsque cependant s'instaure une relation entre vous et moi, lorsque mon espace est à votre bonne échelle, vos besoins à ma bonne mesure, les regards changent de perspective, les sens s'éveillent, en adéquation avec les mues que la ville doit aujourd'hui entreprendre pour un meilleur vivre ensemble.

Rue / muR

Collectif «Poésie-Action», Université de Genève

«Poésie-Action» permet aux étudiantes et étudiants ainsi qu'à l'ensemble de la communauté universitaire de Genève de prendre part à un atelier qui les invite à s'emparer de l'œuvre de poétesse et poètes sans exclusion ni d'époques ni de lieux pour la mettre à l'œuvre. Le collectif se donne en effet pour objectif d'imaginer les formes et les moyens originaux de l'actualisation d'un texte poétique. Parce que la poésie, c'est pour aujourd'hui *et* pour demain.

À l'invitation du Festival Histoire et Cité, «Poésie-Action» soumet à la rue un affichage monumental de sa lecture d'un texte fondateur de la poésie occidentale – le chant XXVI de l'*Enfer* de Dante, et plus particulièrement la section dite du «Voyage d'Ulysse» à laquelle fait référence Primo Levi dans *Si c'est un homme*. Le texte est imprimé sur une bâche de 30m × 20m qui est tendue sur les échafaudages du bâtiment central d'Uni Bastions en chantier. Dante regarde la rue de-Candolle.

Le geste est ambitieux, qui consiste à donner aux passantes et aux passants le temps de cette lecture. Il s'agit de leur réserver une expérience différente de la rue, où les mots du passé redeviennent ceux du présent en invitant à la méditation, à la reprise, à l'interprétation, à l'action. Des langues se mêlent; des auteurs se croisent; plusieurs époques s'entrelacent; plusieurs lieux se répondent. La poésie, en s'affichant ainsi dans la rue, expose les chances du souvenir, de la transmission. Elle met en jeu les prérogatives du langage. Voici trois états de lecture active du chant dantesque tels que le collectif «Poésie-Action» les a composés pour en conserver un seul qui soit exposé sur la façade d'Uni Bastions.

... Le chant d'Ulysse. À savoir comment et pourquoi cela n'est venu à l'esprit : mais nous n'avons pas le temps de débattre. Cette heure n'est déjà plus une heure. Si Jean est intelligent, il comprendra, aujourd'hui, j'en suis sûr.

« Vous qui êtes deux dans un seul feu,

... si j'ai mérité de vous dans ma vie, ... Qui est Dante ? Qu'est-ce que la Divine Comédie ? Quelle étrange sensation de nouveauté on éprouve à quand j'écrivis mes hauts vers dans le monde, ne partez point, que l'un de vous dise contrappasso ! Virgilio, Dante, Rabelais, Béatrice la Théologie.

Lo maggior corno de la fiamma antica

Jean est tout ouïe et je commence l'entêtement, avec application. Là, je m'arrête et essaie de traduire. Un désastre : pauvre Dante et pauvre français ! Tout de même l'expérience ne s'annone pas trop mal. Jean admire la bizarre similitude de la langue et me suggère le terme approprié pour rendre « antica ». Et après « Quando » ? je quittai Circé, qui me cachait.

Rien. Un **trou** de mémoire plus d'un an là-bas près de **Gaëte**.

Nouveau **blanc**. Un autre figuration, mais utile. Il

me revient à l'esprit, mais est-ce que c'est bien ça ?

Ce vers-là, si, j'en suis sûr, je me fais fort d'expliquer à Pikolo, de lui faire voir comment

« misi me » n'est pas « je m'assis ». C'est beaucoup

plus fort, beaucoup plus audacieux que cela, c'est

rompre un lien, se jeter définitivement sur un

obstacle à franchir ; nous la connaissons bien

cette impulsion. « L'alto mar aperto » : Pikolo a

voyagé en mer, il sait ce qu'est un **alto mar aperto**

quand l'horizon se referme, quand l'horizon est

rectiligne, uni, et qu'il n'y a plus de l'horizon.

l'odeur de la mer : douces choses féroce- lointaines.

Nous voilà arrivés au Kaitweik, Rendorn, ou

travaille le Kommando des poseurs d' câbles. Il

doit y avoir l'ingénieur Lutz. Je voilà, on ne voit

que sa tête qui dépasse de la tranchée. Il me fait

un signe de la main, c'est un homme de valeur, je

ne l'ai jamais vu décourager, je ne l'ai jamais

entendu parler de nourriture.

« Mare aperto ». « Mare aperto ». avec « diserto », mais **je ne me rappelle** vient avant ou après. Et puis le voyage au-delà des colonnes d'Inde, triste, je suis obligé de le raconter, sacrilège. Je n'en ai sauvé qu'un mérite qu'on s'y arrête.

« Si metta » : il fallait que je vienne

me percevoir que c'est le même

l'heure : « e misi me ». Mais je n'

je ne suis pas sûr que ce soit

important. Il y aurait tant d'autre

et le soleil est déjà haut, midi appuyé, furieusement pressé.

J'y suis, attention Pikolo, ouvre

et ton esprit. J'ai besoin que tu

Et c'est comme si moi aussi j'étais

paroles pour la première fois :

sonnerie de trompettes, comme

Dieu. L'espace d'un instant, j'ai

et où je suis.

Pikolo me prie de répéter. Il est

rendu compte qu'il est en train

bien. À moins que, peut-être, il n'

chose : peut-être que, malgré la

commentaire sommaire et

message, il a senti que ces paro

qu'elles concernent tous les hom

mes qui suffisent, et nous en particulier

concernent nous deux, qui osont

les choses-là avec les bâtons de

Et je m'efforce, mais en vain, d'ex

qu'il y a dans cet « acuti ». Ici enco

irréparable cette fois.

Sur quelque chose comme ça ; ma

idée, « REISE Ahnung » comme on

m'excuse, j'ai **oublié** au moins

Ca ne fait rien, vas-y tout de

Oui, oui, « alta tanto », et pas « m

proposition consécutive. Et les r

on les voit de loin... les montagnes

mais n'importe pour l'alto mare aperto

seul sur un bateau et aveuglé, quella compagnia a paules.

picciola da la qual non fui diserto

Je vis l'une et l'autre rive jusqu'à l'Espagne,

jusqu'au Maroc, et à l'île des Sardes,

et les autres qu'alentour cette mer baigne

Mes compagnons et moi étions vieux et las

quand nous parvinmes à cette passe étroite

ou Hercule posa ses signaux

lare aperto ». Je sais que ça rime
je ne me rappelle plus si ça
s. Et puis le voyage, le tempérance
colonnes d'Hercule, que c'est
é de le raconter en prose : un
sauvé qu'un vers, mais qui
rête.

dit que je vienne au Lager pour
'est le même tour que tout à
e ». Mais je n'en parle pas à
sûr que ce soit une remarque
rait tant d'autres choses à dire
haut, midi approche. Je suis
ent pressé.

Pikolo, ouvre grands tes oreilles
esoin que tu comprennes
moi aussi j'entendais ces
première fois : comme une
polettes, comme la voix de
un instant, j'ai **oublié** et notre poupe tournée au matin,

épéter. Il est bon, Pikolo il est
l est en train de me faire du
peut-être, il n'y ait autre
ue, malgré la traduction plate,
sommaire et hâtif, il a reçu le
que ces paroles le concernent
t tous les hommes qui
en particulier ; qu'elles nous
eux, qui osons nous arrêtera
les bâtons de la corvée
les.

ais en vain, d'expliquer tout ce
icuti ». Ici encore une **lacune**.

comme ça ; mais avant... Aucune
g » comme on dit ici. Que Pikolo
lié au moins quatre tercets
as-y tout de même.
o », et pas « molto altro »
utive. Et les montagnes, quand
es montagnes... oh ! Pikolo, Pikolo,

dis quelque chose, parle, ne me laisse pas
penser à mes montagnes, qui m'apparaissaient
brunes dans le soir, quand je revenais en train,
de Milan à l'unn ?

“ Ô frères », dis je, “ qui par cent mille
périls avez atteint l'occident,
à cette si petite veille
des sens qui nous est en reste,

ne refusez pas l'expérience,
en suivant le soleil, du monde inhabité.

Considerate la vostra semenza :
fatti non forse a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza.

D'autres vers me traversent l'esprit : « ... la terra
lagrimosa giede vento... », non, c'est autre chose.

Il est tard, nous voilà aux cuisines, il
faudra conclure, je retiens Pikolo : il est
absolument nécessaire et urgent qu'il écoute,
qu'il comprenne ce « come altrui piacque » avant
qu'il ne soit trop tard ; demain lui ou moi nous
des rames nous fîmes des ailes pour ce vol folle, je lui parle du

en tirant toujours sur la gauche.

Dejà toutes les étoiles de l'autre pôle
on voyait la nuit, et le nôtre si bas
qu'il ne s'élevait plus du sol marin

fulgurante intuïtion, et qui contient peut-
être l'explication de notre destin, de notre

présence aujourd'hui...
Nous voilà maintenant en train de faire la queue

pour la soupe, mêlés à la foule sordide et
tâgù, militaire, la soupe des autres

Komis, arrivés de la bataille, arrivés se bousculent

quanto veduta non avea alcuna.

— Kraut und Rüben ?
— Kraut und Rüben.

C'est l'annonce officielle que nous aurons

aujourd'hui de la soupe aux choux et aux navets :
Cavol e rago.

Káposzta és répák.

Tre volte il fé girar con tutte l'acque ;

a la quarta levar la poppa in suso

e la prora ire in giù, com'altrui piacque,

infin che 'l mar fu sovra noi **richiuso.** »

LA NUIT J DI

Nous partîmes, et sur cet escalier
qui nous avait fait pâlir à le descendre,
mon maître remonta, me tirant après lui.

Nous poursuivîmes la route solitaire,
parmi les fragments et les rochers du pont
où le pied sans la main ne pouvait avancer.

Qui donc est dans ce feu si fourchu à sa pointe
qu'on dirait qu'il jaillit du bûcher
où furent mis Étéocle et son frère? »

Je souffris alors, et à présent je souffre encore, quand ma pensée revient à ce que je vis,

et je freine mon esprit plus que de coutume,
pour qu'il ne courre pas sans que vertu le guide,
afin que si un astre, ou la grâce divine
m'a fait un don, je ne m'en prive moi-même.
Comme le paysan se reposant sur le coteau,
pendant le temps où le flambeau du monde
nous tient sa face le moins longtemps cachée,
à l'heure où la mouche fait place au moustique,
voit des lucioles dans la vallée
là où le jour il vendange et laboure;
ainsi resplendissait la huitième bolge,
d'autant de flammes, comme je m'en aperçus,
dès que je fus là d'où le fond se découvre.

— Chacune s'avancait dans le creux
de la fosse, car nulle ne montrait son butin,
et chaque flamme enferme un pécheur.

Je me tenais sur le pont, m'avançant pour voir,
et si je ne m'étais agrippé à la roche,
je serais tombé sans être poussé.

Mon guide, en me voyant si attentif:
«Les âmes se tiennent dans ces feux», dit-il;
«car elles s'entourent de ce qui les embrase.»

«Mon maître», répondis-je, «à t'entendre dire,
j'en suis plus sûr; mais déjà je m'étais avisé
qu'il en était ainsi, et je voulais te dire:

«Là-dedans», me dit-il, «endurent leur tourment
Ulysse et Diomède; ainsi ils vont ensemble
au châtiment comme ils allaient à la colère —.»

«S'ils peuvent parler dans ces flammes,
maître», lui dis-je, «je te prie,
et te reprie, et ma prière en vaille mille,
ne me refuse pas d'attendre ici
que la flamme fourchue se rapproche;
vois comme, de désir, vers elle je m'incline!»

Il répondit: « Ta prière est digne
de grand éloge, aussi je te l'accorde;
mais veille bien à refêter ta langue.

Laisse-moi parler: car j'ai compris
ce que tu veux; et ils dédaigneraient,
comme ils furent grecs, peut-être, tes paroles.»

Lorsque la flamme fut arrivée au point
où mon guide jugea qu'il était temps et lieu,
je l'entendis parler en cette forme:

«Ô vous qui êtes deux dans un seul feu,
si j'ai mérité de vous dans ma vie,
si j'ai mérité de vous peu ou prou,
quand j'écrivis mes hauts vers dans le monde,
ne partez point: que l'un de vous me dise
où, se perdant lui-même, il est allé mourir.»

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;

indi la cima qua e là menando
come fosse la lingua che parlasse
gittò voce di fuori, e disse:

COMME LE PAYSAN SE REPOSANT SUR LE CO VOIT DES LUCIOLES DANS LA VALLÉE LÀ OÙ LE JOUR IL VENDANGE ET LABOURE

A NUIT JE VOYAS DÉJÀ TOUTES LES ÉTOILES DE L'AUTRE PÔLE ET LE NÔTRE SI BAS QU'IL NE S'ÉLEVAIT PLUS DU SOL MARIN

olo, il est absolument
urgent qu'il écoute,
enne ce « come al
nt qu'il ne soit trop
n lui ou moi n
e morts, ou ne plus
irréparable
revoir, il faut qu
e lui parle du Monde
et anachronisme
écessaire et pour
i, et d'autre chose
quelque chose
ue de je viens d'entrevoir
seulement, dans
a duré un instant
it-être de notre destin
Le pourquoi de notre destin

ne
ci...
R LE COTEAU
e
BOURE

« Quando

je quittai Circé, qui me cacha
plus d'une année là-bas près de Gaète,
prima che sì Enea la nomasse,
ni la douceur de mon enfant, ni la pietà
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,
ne purent vaincre en moi l'ardeur
que j'eus à **devenir** expert du monde
et des vices des hommes, et de leur valeur ;
ma misi me per l'alto mare aperto,
seul avec un navire et **quella compagna**
picciola da la qual non fui diserto.

Je vis l'une et l'autre rive jusqu'à l'Espagne,
jusqu'au Maroc, et à l'île des Sardes,
et autres que cette mer baigne, tout autour.

Mes compagnons et moi, nous étions vieux et lents
lorsque nous vînmes à ce passage étroit
où Hercule posa ses signaux

accio che l'uom più oltre non si metta;
je laissai Séville à main droite,
à main gauche j'avais déjà passé Ceuta.

“Ô frères”, dis-je, “qui par cent mille
périls êtes venus à l'occident
et à cette veille si petite
de nos sens, qui leur reste seule ;

Considerate la vostra semenza :
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza.”

Li miei compagni fec'io sì aguti,
par ce bref discours, à poursuivre la route,
qu'ensuite j'aurais eu peine à les retenir ;
et tournant notre poupe vers l'orient,
des rames nous fimes des ailes pour ce vol fou,
en gagnant toujours sur la gauche.

La nuit je voyais déjà toutes les étoiles
de l'autre pôle, et le nôtre si bas,
qu'il ne s'élevait plus du sol marin.

Cinq fois rallumée, cinq fois éteinte,
lo lume era di sotto da la luna,
depuis que nous étions dans ce pas redoutable,

quando n'apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avea alcuna.

Nous nous réjouîmes, et la joie tourna vite **en pleurs**,
car de la terre nouvelle un tourbillon naquit,
qui vint frapper le navire à l'avant.

ne refusez pas l'expérience,
en suivant le soleil, du monde inhabité.

Tre volte il fé girar con tutte l'acque ;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso. »

si bien qu'il ne pouvait, à le suivre
voir autre chose que la flamme se
qui s'élevait, comme un petit nuage

telle en brûlant chacune se déplace
par le creux du fossé, sans qu'elles révèlent
qu'en toutes les flammes se cache un pêcheur.

Si déjà c'était fait, ce ne serait
Que cela soit vite, puisque cela
Ce me sera plus lourd, quand je

Mon guide, en me voyant si attentif :
« Les âmes se tiennent dans ces feux », dit-il ;

« car elles s'entourent de ce qui les embrase. »

Mais, si vers le matin les songes sont vrais,
tu sentiras d'ici à peu de temps

ce que Prato et d'autres te souhaitent.

Parmi
de tes
vergog
et tôt t

« Mon Maître », répondis-je, « en t'écoutant
je deviens plus certain ; mais déjà je m'étais avisé
qu'il en est ainsi, et déjà je voulais te demander

Nous poursuivions la route solitaire,
parmi les arêtes et les blocs du rocher :
et les pieds sans les mains ne s'en tireraient pas.

Nous p
dont le
permis
mon M

Qui donc est dans ce feu si fourchu à sa pointe
qu'on dirait qu'il jaillit du bûcher
où furent mis Étéocle et son frère ? »

« Là-dedans », me dit-il, « endurent leur tourment
Ulysse et Diomède ; ainsi ils vont ensemble
au châtiment comme ils allaient à la colère ;

et dans leur flamme ils pleurent
la ruse du cheval qui ouvrit la porte
par où sortit la noble semence des Romains.

Ils y pleurent la ruse qui fit que morte,
Déidamie se plaint encore d'Achille,
et y expient le vol du Palladium.

« S'ils peuvent parler dans ces flammes,
maître », lui dis-je, « je te prie,
et te reprise, et ma prière en vaille mille,

ne me refuse pas d'attendre ici
que la flamme fourchue se rapproche ;
vois comme, de désir, vers elle je m'incline ! »

Et lui à moi : « Ta prière est bien digne
d'être louée, et pour cela je t'accueille ;
mais fais en sorte de retenir ta langue.

Permetts-moi de parler, car j'ai compris
ce que tu veux ; ils pourraient esquiver,
en tant que Grecs, ce que tu dis. »

Lorsque la flamme fut parvenue au point
où temps et lieu conviennent à mon guide,
je l'entendis parler en cette forme :

« Ô vous qui êtes deux en une seule flamme,
Si j'ai su mériter de vous durant ma vie,
Si j'ai su mériter de vous, soit bien, soit peu,

“ Ô mes frères, dis-je, vous qui par cent mille
périls avez rejoint l'Occident, Je rendis, par ce
à cette si courte durée de vie si ardents à pour
qu'ensuite j'aurais

quand j'écrivis mes hauts vers dans le monde,
ne bougez point ; mais que l'un de vous me dise
où perdu par sa faute il est allé mourir. »

La plus haute branche de la flamme
se mit à tressailler en murmurant
pareille à celle que le vent tourne

ne pouvait, à le suivre des yeux,
ose que la flamme seule
comme un petit nuage ;

Et, tel que celui-là que vengèrent les ours,
à son départ, dut voir le char d'Elie,
quand les chevaux cabrés bondirent dans le ciel,

it fait, ce ne serait plus à temps.
it vite, puisque cela doit être !
plus lourd, quand plus j'aurai vieilli.

d'autant de flammes resplendissait l'entièr
huitième bolge, comme je l'aperçus
dès que je fus là où le fond paraît.

ont vrais, Parmi les voleurs, j'ai trouvé ces cinq
ent. de tes citoyens. À moi, il m'en vient
vergogne, et tōi tu n'en montes pas à grand honneur.

Jouis, Florence, puisque tu es si grande
que sur terre et sur mer battent tēs ailes,
et que par l'enfer ton nom se répand !

ent pas. Nous partimes, et vers le haut, par l'escalier
d'ent les saillies d'abord nous avaient
permis de descendre,
mon Maître remonta en me tirant après lui.

jusqu'à ce que la mer se refermât sur nous. »

pour qu'il ne coure pas sans que vertu le
guide, et que, si bonne étoile ou bien, grâce meilleure
à l'utume, m'en fit le don, je n'aie à m'en haïr.

Trois fois il le fit tournoyer au gré des ondes :
à la quatrième il souleva la poupe,
et la proue s'enfonça, comme il plut à un autre,

tre, lorsque la mouche cède place au moustique,
le voit lucioles plus bas dans la vallée,
là où peut-être il vendange et laboure ;

Nous nous réjouîmes, et la joie se changea vite en
pleurs,
car de la terre nouvelle un tourbillon naquit,
qui vint frapper le navire à l'avant.

é pont, m'avancant pour voir,
n'avais saisi une saillie,
fond, sans être heurté.

quand apparut une montagne brunie
par la distance, et elle me parut si haute
que jamais je n'en avais vu de semblable.

é ne purent vaincre en moi le désir ardent
que j'avais d'acquérir l'expérience du monde,
et des vices des hommes et de leur valeur.

Cinq fois rallumée et cinq fois éteinte
avions-nous compté la clarté sous la lune
depuis notre entrée dans la haute aventure,

té. Considérez quelle est votre origine :
vous n'avez été faits pour vivre comme
brutes,
mais pour ensuivre et science et vertu. ”

La nuit je voyais déjà toutes les étoiles
de l'autre pôle, et le nôtre si bas,
qu'il ne s'élevait plus du sol marin.

é, Je vis jusqu'en Espagne et au Maroc
épagnie les deux rivages, comme l'îles des Sardes,
éndonna. et tous les autres baignés par cette mer.

afin que l'homme n'allât pas au-delà ;
je laissai Séville à main droite,
à main gauche j'avais déjà passé Ceuta.

cent mille Je rendis, par ce bref discours, mes compagnons
si ardents à poursuivre la route,
qu'ensuite j'aurais eu peine à les retenir ;

Mes compagnons et moi, nous étions vieux et lents
lorsque nous vîmes à ce passage étroit
où Hercule posa ses signaux

coupe vers l'orient,
mes des ailes pour ce vol fou,
ars sur la gauche.

« Quand je quittai Circé, qui me cacha
plus d'une année là-bas près de Gaète,
avant qu'Enée lui donnât ce nom

ute branche de la flamme antique
essaiiller en murmurant,
elle que le vent tourmenté.

Puis agitant sa pointe là et là
comme si c'était la langue qui parlait,
elle jeta au-dehors une voix, et dit :

Portfolio

Les participant-es à l'atelier « Reportage photo » au catalogue automne 2023 des activités culturelles de l'Université de Genève mobilisent les moyens de leur caméra pour chacun-e explorer en une série d'images photographiques son rapport intime, social, politique, esthétique avec la rue, espace de vie à se ré-approprier malgré l'occupation qu'en fait le bal incessant du trafic automobile. Quatre travaux sont ici rendus, en parallèle de l'exposition qui leur est consacrée dans le cadre du Festival Histoire et Cité.

Trêve de chantier

Julien Pache

Dans nos villes, la rue semble en perpétuelle mutation. Divers travaux ouvrent ses sols et rénovent les façades qui la dessine. Imposants comme minimes, ils entravent et contraignent l'usage de cet espace public. En fin de journée ou à l'approche du week-end, les chantiers se mettent en pause. Seuls quelques éléments laissés en place attestent que le travail reprendra bientôt.

Dans le calme de ces trêves de chantier, les barrières incitent à de nouveaux cheminements et la danse quotidienne des passantes et des passants se réinvente. On s'arrête, on s'étonne, on contourne. On s'applique à faire abstraction de jalons jugés inesthétiques mais probablement nécessaires. Bleues les obligations, barrés les interdits, par les injonctions affichées naissent aussi quelques libertés éphémères.

Durant plusieurs mois, j'ai observé en vieille ville de Vevey l'errance de ces chantiers suspendus. Sur fond de bandes rouges et blanches, ces décors transitoires sont le lieu d'émergence de petits changements qui induiront peut-être de nouvelles habitudes. La rue n'est alors pas une forme inerte et chacune de ses mutations est l'occasion de s'approprier différemment cet espace commun.





Réflexions

Rita Bajrami

La rue, lieu public, crée également des espaces d'intimités. Ces moments de vie que les passant-es anonymes laissent dans les rues sont perdus dans l'espace et le temps. On peut y trouver des réflexions privées, naviguant de l'enfance à la vieillesse, de moments de solitude à des interactions imprévues, qui s'effacent et passent inaperçues. Ce reportage capture quelques alignements et superpositions d'instants volés à la rue.





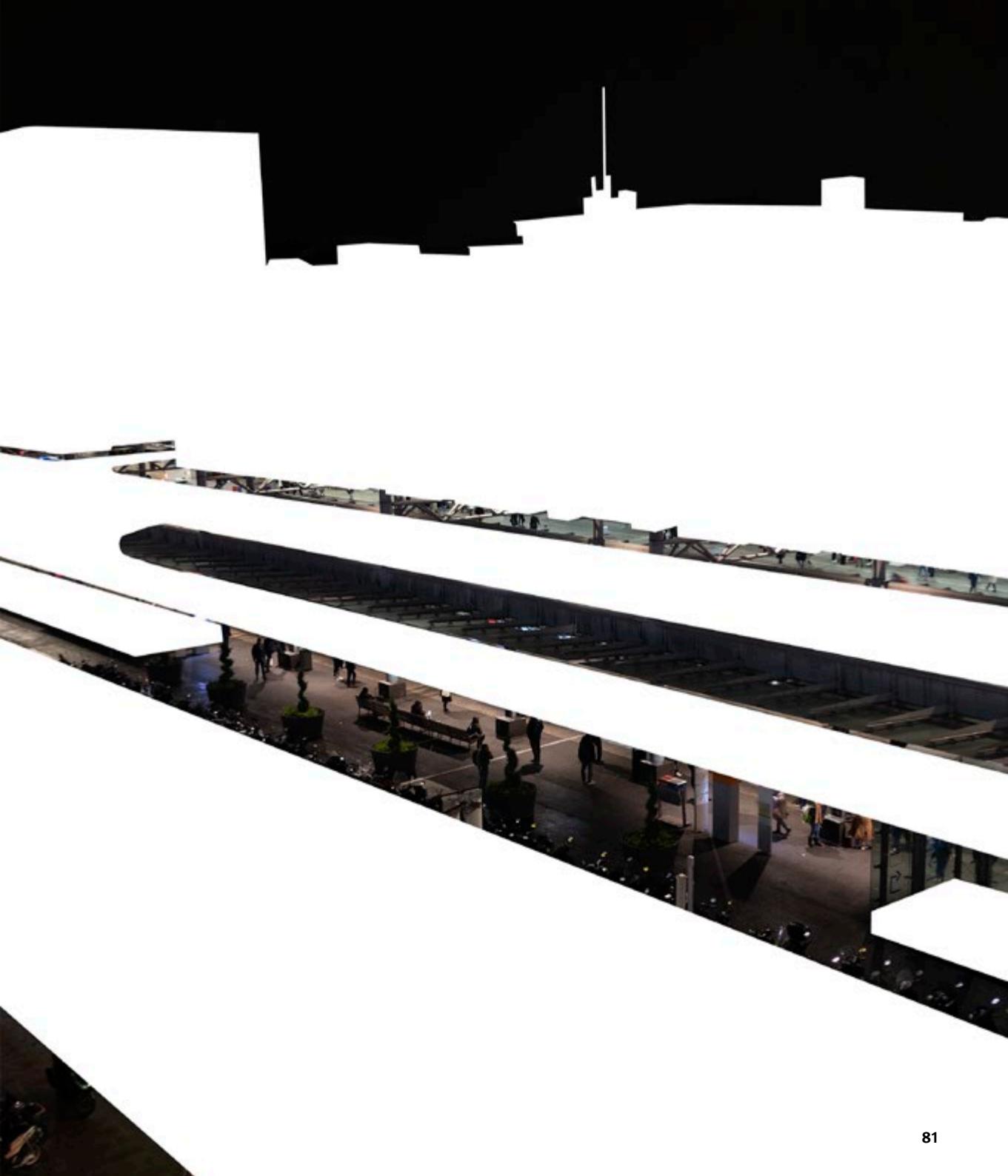
Attention ! Piétons

Ludovic Delavière

En Suisse, selon l'OFS, chaque personne parcourrait environ 25'000 km par an, dont près de 9'000 en avion. Les déplacements à pied sont les plus fréquents – 80% selon des estimations – et, s'ils ne cumulent que 8% de la distance parcourue, ils représentent tout de même près de 2'000 km par année, soit environ 5 km par jour.

Ces déplacements piétons ont lieu principalement en ville. Où l'on pourrait escompter que tout soit fait pour les faciliter en offrant aux passant-es des espaces nombreux, accessibles et sécurisés.

Enquête photographique sur le terrain de la ville de Genève : mes images ne conservent visibles que les espaces strictement destinés aux piétons. Le constat dépasse toutes mes désespoirances. S'il s'adresse comme une injonction aux automobilistes, le titre, ironique, de cette série vaut comme un avertissement aux piétons que nous sommes tou-tes, tous les jours. Une ironie qui, jour après jour, fait place à un sourd sentiment de découragement.



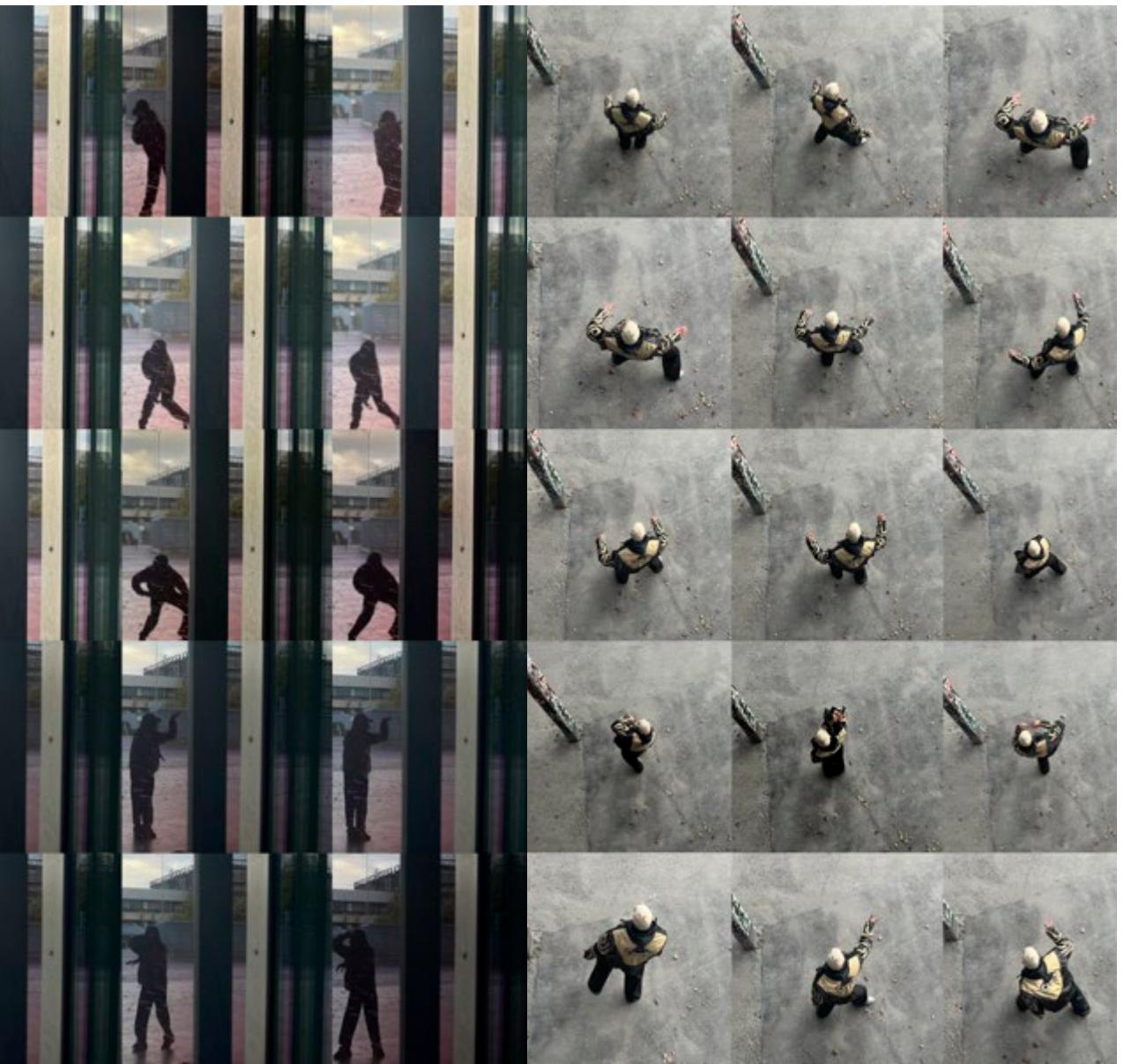
Osmose

Laetitia Keller

Pour les danseur/euses hip-hop genevois-es, exploiter la rue comme lieu d'expression et de création est significatif. Genève ne propose pas de lieu dédié uniquement au hip-hop et à sa communauté, il reste difficile de trouver des plateformes pour s'entraîner librement et régulièrement. L'espace public y supplée si son utilisation est autorisée et sans crainte de nuisances sonores. La rue est alors investie et prend la forme d'un lieu d'expression libre. Les textures, les constructions et les structures que l'on trouve dans la rue sont autant de sources d'inspiration. Se crée une relation entre l'environnement et les danseur/euses : l'imaginaire fuse, les corps se meuvent, une énergie intense explose et entre en résonance avec les lignes et les perspectives architecturales. Ombres et lumières jouent sur les surfaces vitrées.

Quatre lieux phares de la communauté hip-hop et breakdance de Genève ont servi d'ancrage géographique à mon reportage photographique : le préau du cycle de Montbrillant, la Pointe de la Jonction, l'esplanade du Grütli et le parc des Bastions. J'y distingue les formes subtiles de correspondance entre les mouvements des danseur/euses et leur environnement. Une osmose entre danse, rue et prise de vue photographique.





Festival Histoire et Cité
15 – 21 avril 2024

Les films au programme



Ailleurs, partout

de Isabelle Ingold et Vivianne Perelmutter

BE, 2020, COUL., 63', VO ST FR

Ce récit migratoire navigue entre monde numérique et monde réel. Des images de caméras de surveillance glanées sur Internet explorent les rues européennes en quelques clics, tandis qu'en fond s'élabore l'histoire de Shahin, un jeune iranien fuyant son pays. Le garçon raconte sa réalité par bribes de textos, appels téléphoniques et interrogatoires. Une plongée tantôt intime, tantôt distante, d'où émerge une réalité à la fois matérielle et mentale.

Vendredi 19 avril à 18h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois

Séance en partenariat avec la HEAD — Genève (HES-SO)

Discussion entre Isabelle Ingold, Vivianne Perelmutter, Bertrand Bacqué



Au bout de la rue

de Maxime Gaudet

FR, 2016, COUL., 3', VO FR

Une femme rentre chez elle le soir après une soirée. Lors de ce court plan séquence fort en tensions, nous sommes amené-es au cœur du harcèlement de rue.

Mercredi 17 avril à 20h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois



Bloody Sunday

de Paul Greengrass

IE, UK, 2002, COUL., 107', VO ST FR

Le 30 janvier 1972, dans la ville de Derry en Irlande du Nord, une manifestation pacifique est organisée par le député Ivan Cooper en vue de l'égalité des droits entre catholiques et protestantes. En dépit des tentatives de dialogue et d'apaisement, les événements dégénèrent. Treize personnes sont tuées par l'armée britannique. Le « Bloody Sunday » marque le début de la guerre civile en Irlande du Nord.

Vendredi 19 avril à 20h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Michel Simon

Discussion entre Naïma Maggetti et Damiano Matasci



Bom Povo Português

de **Rui Simões**

PT, 1980, N/B, 127', VO ST FR

En superposant séquences d'archives, musiques et entretiens avec des gens ordinaires, le réalisateur Rui Simões retrace l'histoire de la Révolution des Œillets au Portugal. Fort d'une équipe de tournage directement impliquée dans les événements, le cinéaste dresse le portrait vivant du coup d'État du 25 avril 1974. Massivement soutenu par le peuple portugais, l'épisode a débouché sur une révolution qui a profondément modifié le visage du pays.

Lundi 15 avril à 20h

Genève – Auditorium Arditi

Séance en partenariat avec le Ciné-club universitaire



Frau Mercedes

de **David Fonjallaz, Simon Jäggi, Louis Mataré**

CH, 2007, COUL., 52', VO ST FR

Sylvia Leiser est travailleuse du sexe à Berne depuis 35 ans. Elle parle de son activité et de l'évolution que celle-ci a connue entre les années 1970 et 2000. Les lois, les règlements, la clientèle et la pratique ont changé. Le métier s'exerce désormais davantage en intérieur, dans les bordels et les maisons closes, alors que « Madame Mercedes », elle, continue de conduire sa voiture à la lisière des rues.

Jeudi 18 avril à 20h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois

**Séance en partenariat avec le Centre Maurice Chalumeau en sciences des sexualités.
Discussion entre David Fonjallaz et Pauline Guex**



Google Maps

de **Todd Berger**

US, 2008, COUL., 2', VO ST FR

Deux personnes se baladent sur ce nouvel outil bien pratique qu'est Google Maps. Mais jusqu'où pourront-elles aller ?

Mercredi 17 avril à 20h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois



L'homme à la caméra

de **Dziga Vertov**

URSS, 1929, N/B, 80', SANS PAROLES

Voici un regard novateur et audacieux porté sur le quotidien de la ville d'Odessa. La cité s'éveille et l'on découvre un grand bal urbain : habitant-es affairé-es, rues grouillantes et mouvements incessants. Une fenêtre sur l'ailleurs.

Mardi 16 avril à 20h30

Genève – Uni Dufour, terrasse du rez

Ciné-concert avec Youri Volokhine



Incident

de **Bill Morrison**

US, 2023, COUL., 30', VO ST FR

En 2018, un homme afro-américain est tué par la police dans une rue de Chicago. En mêlant images de vidéo surveillance et de caméra embarquée, le film témoigne de l'incident, des réactions, des conséquences avec un réalisme cru.

Mercredi 17 avril à 20h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois



Kedi

de **Ceyda Torun**

TR, 2016, COUL., 79', VO ST FR

Istanbul, la fameuse ville aux chats. Depuis des temps immémoriaux, la métropole turque voit des centaines de milliers de félin sillonner ses rues, se mêlant tels des ombres fugaces à la vie des habitant-es qui voient parfois en eux un miroir social. Un récit livré à hauteur de chat non pas errant, mais affranchi de l'emprise humaine.

Samedi 20 avril à 14h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois



Le monde extérieur

de **Stéphane Breton**

FR, 2007, COUL, 54', VO FR

Nous connaissons un certain Paris : la Ville Lumière, ses boulevards saturés et ses monuments grandioses. Mais que sait-on du Paris des gens, plus intime, plus discret – le Paris des crépuscules et des aubes, des abords esseulés, des ruelles commerçantes et des matinées de marché, le Paris des bruits et des détails inaperçus ? Stéphane Breton livre ici le poème cinématographique d'une capitale méconnue.

Samedi 20 avril à 19h30

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois

Discussion entre Bertrand Bacqué et Cerise Dumont



La parade (notre histoire)

de **Lionel Baier**

FR, 2001, COUL., 86', VO FR

Si la Gay Pride est devenue au fil des étés une manifestation incontournable à Paris ou à Berlin, il n'en va pas de même à Sion. Au centre du canton catholique du Valais, un groupe a eu le courage d'organiser en juillet 2001 la première parade homosexuelle dans sa capitale. Dès l'annonce de sa tenue, la Pride se voit attaquée médiatiquement de manière virulente par des groupements conservateurs. La manifestation réunit plus de 15000 personnes, applaudies par des Valaisannes qui se sont montré-es bien moins vieux-jeu que prédit.

Samedi 20 avril à 17h

Lausanne – Palais de Rumine, aula

Séance en partenariat avec l'association Vogay

Discussion entre Sylvie Cachez et Thierry Delessert



Revolução

de **Ana Hatherly**

PT, 1975, COUL., 11', VO ST FR

Filmé dans les rues de Lisbonne le 25 avril 1974, *Revolução* documente les formes émergeantes de la création artistique urbaine marquant le moment révolutionnaire de l'histoire du Portugal.

Lundi 15 avril à 20h

Genève – Auditorium Ardit

Séance en partenariat avec le Ciné-club universitaire



Rolling

de **Peter Entell**

FR, 1997, COUL., 93', VO FR

Dans les années 1990, la fièvre du roller s'empare d'une partie de la jeunesse lausannoise. Qu'il se pratique avec des patins «en ligne» ou sur quatre roues, une déferlante s'abat sur la ville de Lausanne dont les pentes, mais aussi les escaliers et les autres éléments du mobilier urbain deviennent le terrain d'expérimentation.

Samedi 20 avril à 17h30

Lausanne – Palais de Rumine, aula

Discussion entre Christophe Jaccoud et Yves Pedrazzini



La rue Daguerre en 2005

de **Agnès Varda**

FR, 2005, COUL., 23', VO FR

30 ans après avoir fait son film *Daguerrotypes*, Agnès Varda tourne à nouveau dans la rue Daguerre pour y faire le point sur ses ancien-es et nouveaux-elles commerçant-es et pour en tracer l'évolution.

Mercredi 17 avril à 20h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois



Skaterdater

de **Noel Black**

US, 1966, COUL., 17', VO ST FR

Des adolescents sillonnent les rues de Los Angeles sur leurs skateboards lorsque l'un d'eux croise une jeune fille et s'en éprend. Un autre adolescent, jaloux, provoque alors le premier pour un duel de skate. *Skaterdater*, Palme d'Or du meilleur court métrage à Cannes en 1966, est le premier film à aborder la pratique du skateboard.

Mercredi 17 avril à 20h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois



The Statues (Las estatuas)

de **Natalia García Clark**

MX, 2023, COUL. 20', VO ST FR

À Mexico, une statue de Christophe Colomb a récemment été remplacée par celle d'une femme, suscitant ainsi plusieurs polémiques et questionnements autour de l'épineuse problématique de la place des statues dans nos espaces publics. Ce film retrace l'événement et apporte certaines réflexions sur la question.

Mercredi 17 avril à 20h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois



Street Heroines

de **Alexandra Henry**

US, 2021, COUL., 71', VO ST FR

Dans un milieu à dominante masculine – le street art – s'épanouissent également le courage et la créativité des femmes. À travers le portrait de trois graffeuses travaillant à New York, Mexico et São Paulo, ponctué de témoignages de pionnières du mouvement, ce documentaire relate l'implication des femmes dans cette pratique artistique.

Samedi 20 avril à 17h

Genève – Les Cinémas du Grütli, Salle Henri Langlois

Programme

LUNDI 15 AVRIL, AUDITORIUM ARDITI

20:00	Revolução Bom Povo Português	Ana Hatherly (PT, 1975, 11') Rui Simões (PT, 1980, 127')
-------	---------------------------------	---

MARDI 16 AVRIL, UNI DUFOUR, TERRASSE DU REZ

20:30	L'homme à la caméra	Dziga Vertov (URSS, 1929, 80')	ciné-concert avec Youri Volokhine
-------	---------------------	--------------------------------	-----------------------------------

MERCREDI 17 AVRIL, LES CINÉMAS DU GRÜTLI

20:00	SOIRÉE COURTS MÉTRAGES: Courir les rues	suivi d'une lecture de textes créatifs par l'Atelier d'écriture créative du département de français
-------	---	---

The Statues	Natalia García Clark (MX, 2023, 20')
Google Maps	Todd Berger (US, 2008, 2')
Skaterdate	Noel Black (US, 1966, 17')
Au bout de la rue	Maxime Gaudet (FR, 2016, 3')
La rue Daguerre en 2005	Agnès Varda (FR, 2005, 23')
Incident	Bill Morrison (US, 2023, 30')

JEUDI 18 AVRIL, LES CINÉMAS DU GRÜTLI

20:00	Frau Mercedes	David Fonjallaz, Simon Jäggi, Louis Mataré (CH, 2007, 52')	suivi d'une discussion entre David Fonjallaz, Pauline Guex
-------	---------------	--	--

VENDREDI 19 AVRIL, LES CINÉMAS DU GRÜTLI

18:00	Ailleurs, partout	Isabelle Ingold et Vivianne Perelmutter (BE, 2020, 63')	suivi d'une discussion entre Isabelle Ingold, Vivianne Perelmutter, Bertrand Bacqué
20:00	Bloody Sunday	Paul Greengrass (IE, GB, 2002, 107')	suivi d'une discussion entre Naïma Maggetti, Damiano Masi

SAMEDI 20 AVRIL, LES CINÉMAS DU GRÜTLI

14:00	Kedi	Ceyda Torun (TR, 2016, 79')	
17:00	Street Heroines	Alexandra Henry (US, 2021, 71')	
19:30	Le monde extérieur	Stéphane Breton (FR, 2007, 54')	suivi d'une discussion avec Cerise Dumont, Bertrand Bacqué

SAMEDI 20 AVRIL, PALAIS DE RUMINE, AULA (LAUSANNE)

17:30	Rolling	Peter Entell (FR, 1997, 93')	présentation et commentaires de Christophe Jaccoud, Yves Pedrazzini
-------	---------	------------------------------	---

DIMANCHE 21 AVRIL, PALAIS DE RUMINE, AULA (LAUSANNE)

17:00	La parade (notre histoire)	Lionel Baier (FR, 2001, 86')	présentation et commentaires de Sylvie Cachin, Thierry Delessert
-------	----------------------------	------------------------------	--

Partenariats

Centre Maurice Chalumeau en sciences de la sexualité
Ciné-club universitaire de Genève
Les Cinémas du Grütli
HEAD — Genève (HES-SO)

Coordination

Jennifer Barel

Moyens techniques

Service audiovisuel de l'Université

Programmation

Bertrand Bacqué, Ambroise Barras, Jennifer Barel,
Noémie Baume, Floriane Chassaigne, Sonia Cutuli,
Clelia Angelina D'Inca, Cerise Dumont, Sébastien Farré,
Vincent Fontana, Florence Gamboni, Taline Garibian,
Sarah Herren, Naïma Magetti, Clément Mathey,
Michel Porret, Stéphanie Severino, Nazaré Torrão

Remerciements

El Saddai Abebe, Natacha Allet, Kivilcim Arat,
Çağla Aykaç, Rita Bajrami, Guy Betouene, Stéphane
Breton, Filipa Brígido, Sylvie Cachin, Ludovic Delavière,
Thierry Delessert, Eléonore Devèvey, David Fonjallaz,
Oscar Guerra, Pauline Guex, Isabelle Ingold,
Christophe Jaccoud, Laetitia Keller, Coralie Leuthold,
Damiano Matasci, Julien Pache, Benjamin Paul,
Yves Pedrazzini, Vivianne Perelmutter, Mathias Popée,
Martin Rueff, Nicolas Sarkis, Vladyslav Sliusariev,
Natacha Stein, Susana Taboada Barreiro,
Dominique Vallée, Youri Volokhine, Emirhan Yilmaz

Entrée libre**Lieux de projection**

Les Cinémas du Grütli
rue Général-Dufour 16, Genève

Uni Dufour | terrasse du rez
rue Général-Dufour 24, Genève

Auditorium Ardit
pl. du Cirque 1, Genève

Palais de Rumine | aula
pl. de la Riponne 6, Lausanne

V.O., l'émission cinéma du campus
unige.ch/dife/culture/cinema/vo

Informations
histoire-cite.ch

« *Dans la rue* » est une publication de la *Revue cinéma de l'Université* pour le Festival Histoire et Cité.

Édition

Ambroise Barras

Couverture

SO2 Design

Composition

Anne Zanelli

Production

Université de Genève | culture.unige.ch

La Revue cinéma de l'Université, 2024, n° 2
«Dans la rue»
ISSN 2813-5016 (print)
ISSN 2813-5024 (online)
© Université de Genève | culture.unige.ch
Genève, avril 2024