

ÉCRIRE UN DOCUMENTAIRE

“Écrire un documentaire” sonne sans doute aux oreilles de certains comme un oxymore. Comment peut-on coucher préalablement sur le papier un film qui consiste à partir à la découverte du monde et donc, ne peut savoir de quoi ce qu’il filmera sera fait.

Nous aurions pu débattre longuement de cette question. Nous avons préféré confronter la genèse de quelques documentaires récents qui ont arrêté notre regard.

Entre une réalisation élaborée peu à peu au fil du temps et une autre, parfaitement minutée avant même d’être tournée, les diversités à l’œuvre disent avec éclat que la formule “écrire un documentaire” peut renvoyer à mille et une approches. Le savoir est une chose, l’éprouver sur la base de documents en est une autre. JK



Bois d'Arcy de Mehdi Benallal

“J’ai vécu dans cette ville il y a vingt ans. Mes souvenirs ont perdu de leur précision. Qui sait ce que le passé me réserve ?”

La voix *off* qui nous guide à travers les rues de Bois d’Arcy, petite ville en périphérie de Paris, est l’une des plus puissantes imaginées par l’écriture documentaire de ces dernières années. Tandis que les plans de la ville s’enchaînent, la voix délaisse peu à peu son apparente sérénité pour se teinter d’amertume. Elle fait alors jaillir de ces images faussement anodines une violence sourde, enfouie jusque dans les murs, les rues, les bois alentour. Ce pays étrange regardé à la loupe, découpé au scalpel, a été le théâtre de souvenirs douloureux et la voix sans corps qui plane sur la ville semble celle d’un fantôme

revenant hanter les lieux d’un crime. Qui est mort dans les rues désertes de Bois d’Arcy ? L’enfance du cinéaste. Qui l’a tuée ? La peur, l’exclusion, le racisme ordinaire.

un inter

Ce n’est pas la première fois que Mehdi Benallal fait s’entrechoquer ainsi des espaces urbains déshumanisés et les territoires fertiles de l’imaginaire. Ces deux précédents courts métrages, *Le retour à Sceaux* (2010) et *Aux rêveurs tous les atouts dans votre jeu* (2011) arpentaient d’autres non-lieux et les habillaient des couleurs du rêve et du fantasme. En ôtant à l’espace toute présence humaine, en reléguant le corps et la parole à la périphérie de

l’image, *Bois d’Arcy* pousse plus loin encore ce travail de contrepoint. Chaque plan, pourtant admirablement cadré, vacille, puis s’autodétruit par les puissances évocatrices de la voix et du hors-champ. Telle cette prison qui ne sera évoquée qu’avec des plans de forêt (est-ce des troncs d’arbres ou bien des barreaux ?) ou de nature domestiquée suggérant la sauvagerie cachée dans ces espaces trop bien aménagés. Par un travail subtil sur la durée des plans, permettant tour à tour de les vider ou de les surinvestir de sens, le film construit une forme singulière de suspense. Un suspense inquiétant, non résolu, qui se heurte sans fin à l’impossible mémoire des lieux.

Amanda Robles



Le même immeuble à Bois d'Arcy en automne 1984.



Écrire *Bois d'Arcy*

Tout est parti, en 2011, de l'idée d'un film où je me raconterais. Après avoir filmé mes amis dans *Aux rêveurs tous les atouts dans votre jeu*, il me fallait tourner la caméra vers moi.

Je n'étais retourné qu'une fois à Bois d'Arcy depuis notre départ de la ville en 1989. La ville m'avait eu l'air complètement à l'abandon. Depuis, ils ont fait des efforts pour la rendre "jolie", ce qui la rend encore plus triste et repoussante.

J'ai écrit le texte pendant les repérages ; je marchais dans la ville, je m'immprégnais des lieux, je fouillais dans mes souvenirs, je les notais, tout ça s'est fait en même temps. J'ai pris quelques photos d'immeubles, pour définir le parcours du film. Je n'ai écrit ni note d'intention ni synopsis.

Le tournage m'a pris six jours en juillet 2012. J'ai été accompagné un jour par Sylvain Maestraggi, un autre par Adrienne Bavière, un troisième par Christophe Clavert, et un quatrième par ma mère. J'ai tourné en solitaire deux jours. J'avais une caméra DV, à cassettes.

Je me rendais sur les lieux repérés, et je construisais le cadre au moment de réaliser le plan. Au montage, beaucoup de plans que je croyais bons se sont révélés ne pas tenir debout. Quasiment tous les plans réussis sont dans le film. Les mouvements de caméra sont toujours liés à ce qui est dit, ainsi qu'à l'idée de progression (dans la ville et dans la mémoire).



20

... Le montage a été pénible et laborieux ; il m'a pris tout l'hiver. Parfois, le passage d'un plan à un autre m'occupait plusieurs jours, car à chaque fois que je coupais ou ajoutais quelques secondes, je revoyais le film entier et découvrais de nouveaux problèmes... J'ai monté le film à l'oreille. Le son est celui enregistré en direct par la caméra pendant les prises. Puis, Élodie Royer a enregistré ma voix, une nuit, à Radio France.

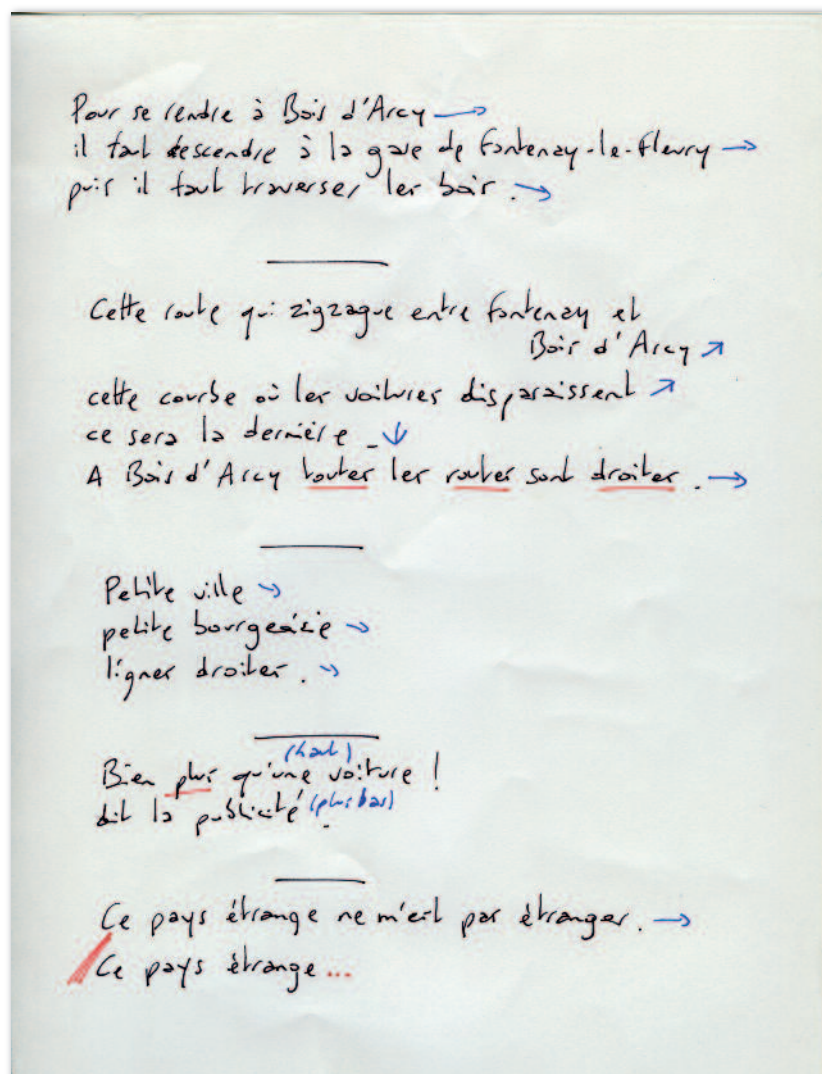
Le travail de Straub et Huillet est certainement à l'origine de ma confiance en la durée des plans, durée qui crée (à condition de ne pas s'y noyer) un "suspense" particulier. Ce n'est pas : "Que va-t-il arriver ?" (on ne suit pas une action) mais "qu'est-ce qui cherche à se dire ?" ou "qu'est-ce qui tente d'émerger ?" La plupart des films de Straub et Huillet font revenir des souvenirs qui ont un rapport avec la vérité d'une situation historique et politique donnée. J'ai revu des films de Duras récemment, et je crois qu'au fond *Bois d'Arcy* vient autant de ses films que de ceux de Straub et Huillet. J'ai vu tout Duras à la fin des années 1990, dans un cinéma parisien aujourd'hui disparu qui s'appelait le République, et c'est resté enfoui en moi quelque part. C'est sensible dans ma façon de dire le texte, je crois.

Je ne sais pas comment Duras travaillait la lecture de ses textes, mais on trouve facilement des copies des documents de travail de Straub et Huillet. C'est plein de couleurs, de barres parallèles représentant des durées de silence, etc. Je me suis retrouvé moi aussi à tracer des lignes et des flèches autour des phrases que j'avais écrites, pour m'obliger à ne pas tomber dans une lecture molle, sans énergie, où chaque phrase

retombe et se perd. En travaillant mon texte, j'ai appris à décider à quel moment accélérer, décélérer, assombrir ma voix ou l'éclaircir. C'est un travail qui a porté ses fruits ; j'ai été horrifié les premières fois que je me suis enregistré lisant

ce texte. C'était très mauvais, très plat, et au final, après beaucoup de travail, je trouve la lecture juste, à quelques détails près.

Propos recueillis par Amanda Robles
en septembre 2014





Je n'ai trouvé de [mon père]
qu'une seule photo, sombre,
où il est seul à l'image

Août 1986, Beni-Saf, bord de la Tafna.



Décembre 1986, Budapest.



À propos des photos

Je suis retourné à Bois d'Arcy, quelques mois avant les élections présidentielles de 2012, pour y chercher les traces de la xénophobie ordinaire subie par ma famille dans les années 1980. J'ai rencontré d'abord la torpeur de la ville, sa laidure, sa passivité, sa tristesse. Plus je l'arpentais, plus me revenait une autre tristesse, celle de mon père. Ces années-là furent les pires de sa vie – comme il me le révélera avant sa mort. J'ai cherché à Bois d'Arcy les traces de cette souffrance. En me promenant, en écrivant, j'ai essayé de situer mon père dans mes souvenirs. Et sans le vouloir, forcé par mon enquête, j'ai fini par faire, en creux, son portrait.

J'ai cherché des photographies de l'époque où nous habitions Bois d'Arcy. Dans ces photos, prises à Bois d'Arcy ou ailleurs (surtout en Algérie et en Hongrie, d'où ma mère est originaire), mon père brille par son absence. À l'image, il n'y a toujours que nous quatre, mes sœurs, ma mère et moi, et c'est toujours, systématiquement, mon père qui prend la photo. Je n'ai trouvé de lui qu'une seule photo, sombre, où il est seul à l'image.

On me voit sur ces photos, à l'âge de sept-neuf ans, aux côtés de mes sœurs et de ma mère, regardant l'objectif, c'est-à-dire ce père qui est la cause de mon film. Ces photos révèlent le besoin obsessionnel qu'avait mon père de réunir et fixer la famille qu'il a fondée, de la faire exister au moins sous la forme d'images. Et dans ces images, il y a notre regard à nous, sa femme, ses filles et son fils, qui ne soupçonnions pas ce qu'il éprouvait.

On hérite tous, plus ou moins, du sentiment de n'avoir pas compris ses parents, de n'avoir pas pleinement mesuré leurs efforts et

leurs sacrifices. Dans mon cas, s'ajoute le fait que j'étais français de papiers, de langue et de naissance, tandis que mon père est resté algérien toute sa vie (il n'a jamais demandé la nationalité française).

Il y a ainsi une part de vengeance dans mon film. C'est le sujet explicite du film ; je venge mon père de l'humiliation qu'il a subie en retournant sur les lieux du "crime" et en racontant les petits harcèlements médiocres des voisins et leurs insultes racistes. Mais ce sujet en recouvre un autre, que la fin de mon film laisse entrevoir.

un inter (l'étranger)

Enfant, je n'ai connu mon père qu'à travers d'autres regards, ceux de ma mère qui l'aimait aveuglément, et ceux de ces voisins qui le méprisaient du fait de ses origines. Dans ces photos, je lui souris parce qu'il me le demande, et parce qu'on obéit à son père, mais ce sourire ne nous rendait pas plus familiers. Mon père avait besoin de ces photos pour croire à cette famille dont il se sentait étranger, comme il se sentait étranger à tout. Mais, par un tour de son inconscient, il s'en excluait. Il récoltait les preuves de son attention envers nous, en même temps que celles de sa distance absolue, irrémédiable. Nous étions très sages, comme des images, c'est-à-dire comme des êtres de papier. Notre famille n'existait pas.

Bien avant ces années déprimées à Bois d'Arcy, mon père avait déjà tout perdu. Il a beaucoup travaillé dans sa vie pour construire et posséder quelque chose – son acharnement à nous rassembler sur les photos en témoigne –, mais en vain. Je ne peux pas expliquer son déses-



En haut, 1986, La Rochelle, et en dessous octobre 1984, Paris..

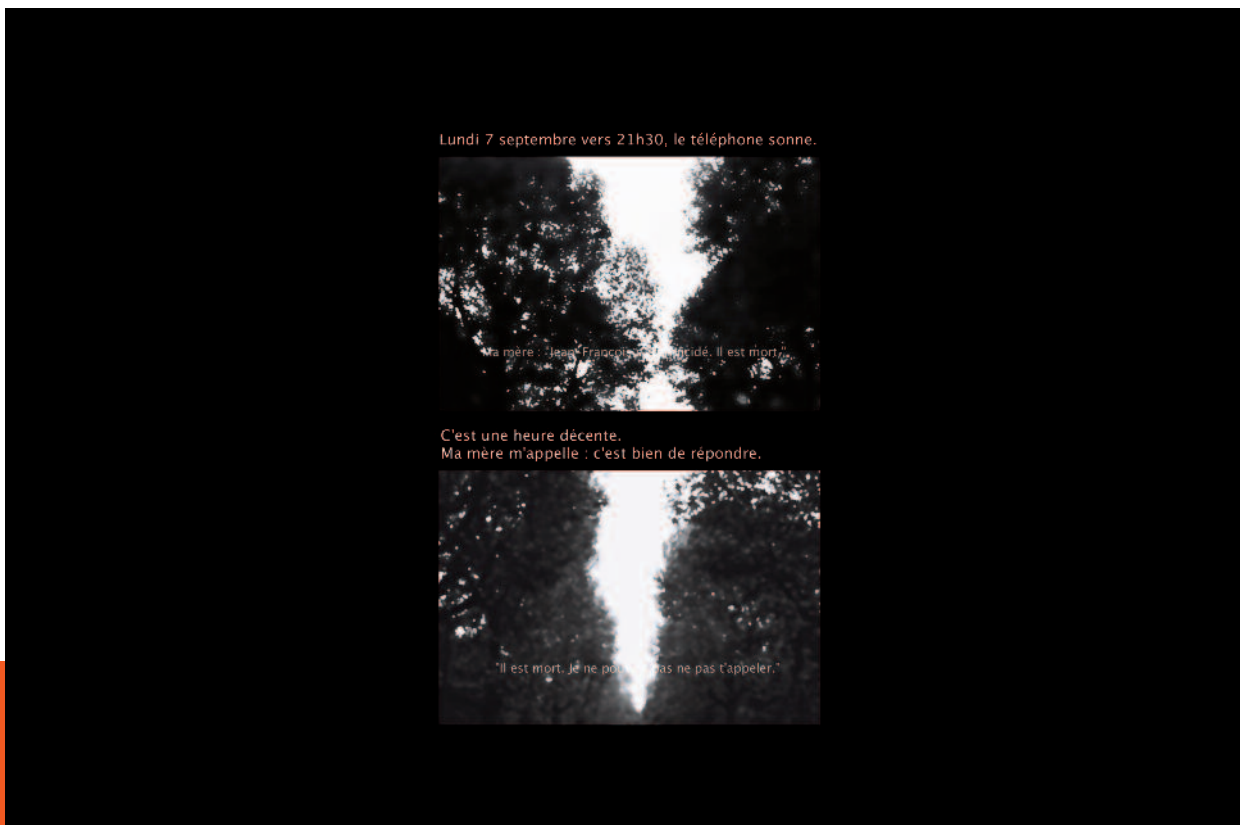
poir. Je ne peux qu'en témoigner, du point de vue qui fut et qui est le mien, en photographiant à mon tour. Mais au lieu du plein illusoire d'une vie de famille harmonieuse, j'ai voulu filmer le vide qui nous aspire et qu'il faut repousser de toutes nos forces.

Après les images d'une ville déserte et morne, *Bois d'Arcy* se conclut sur des plans de forêt, afin que le spectateur puisse respirer un peu. Il est important de faire sentir la coexistence des contraires : l'amertume et la sérénité, la tristesse et l'espérance.

MB

Bois d'Arcy, 2013, couleur, 24 mn.

Réalisation, image et montage : Mehdi Benallal. Son : Mehdi Benallal et Élodie Royer. Production : Triptyque Films.



Nous sommes revenus dans l'allée des marronniers de Leslie Lagier

22

Leslie Lagier a perdu trois oncles. Elle revient dans le cimetière où ils sont enterrés. Entre souvenirs de films de famille en Super 8 et déambulations dans les allées du cimetière, *Nous sommes revenus dans l'allée des marronniers* n'est pas une messe, juste une petite prière pour leur souvenir, un hommage à leur présence invisible.

Nous sommes revenus dans l'allée des marronniers – Découpage (extrait)						
N°	PLAN	FOCALE	EFFET	LIEU	CONTINUITÉ/MONTAGE	MINUTAGE
1	Pano H/B depuis cime des arbres vers monument d'abord flou puis net combiné avec travelling avant. Transtrav en fin de mouvement. Rester fixe en toute fin de plan.	départ en 35MM / ZOOM	Petit matin / matin	Avenue principale du cimetière depuis l'intersection avec avenue des érables	1er plan dans le cimetière; entrée dans le cimetière; réminiscence, image d'un souvenir; monté en 2 temps entrecoupé par présentation famille	environ 1min30
2A	Travelling avant	SOMM	Jour / aprem	Allée piétonne longeant avenue principale depuis intersection avec avenue des tilleuls de Hollande vers avenue des marronniers d'Inde (contraire si trav arrière)	Après partie Michel / avant partie présentation longue famille, sœurs	environ 1min
2B	Travelling avant avec pano CD vers avenue des marronniers. Dans le pano, on passe de net à flou. Cadre de fin : large fixe flou sur avenue des marronniers / surex éventuellement / attention à ce qu'on chope dans le pano. Laisser tourner en cadre de fin.	SOMM	Jour / aprem	Allée piétonne longeant avenue principale vers avenue des marronniers d'Inde, arrivée dans l'allée des marronniers	Après partie présentation famille, sœurs / avant partie sur Daniel	environ 25s

Bref : Ce projet est très spécifique ; le cinéma documentaire s'écrit beaucoup au montage, or on a, ici, l'impression qu'il a préexisté au film. C'est une sorte de scénario-montage story-boardé...

Leslie Lagier : Oui, c'est complètement ça, le dossier en témoigne, j'étais à la table de montage avant le tournage. J'avais commencé à monter des images Super 8, à placer des photos de repérages et la voix *off* ; j'avais une idée précise de ce que j'avais à tourner, il y avait même un minutage pour les temps de travelling.

Il y a eu une seconde écriture au montage, mais elle a été légère par rapport à ce qui se passe généralement... On est loin du cinéma direct.

L'idée pour le dossier était de faire un objet essentiellement visuel, qui contienne en grande partie la forme du film. Il est structuré par la voix *off*, qui a été écrite très rapidement, peu modifiée si l'on compare avec le résultat final. C'est vraiment la voix *off* qui est le point de départ ; autour d'elle, je me suis rendue au cimetière pour faire des photos de repérages, dont certaines ont rejoint le film.

Et ce dossier intègre évidemment des photogrammes des films de famille en Super 8. Si bien que pour un dossier de film, qui plus est dit "documentaire", il est très fidèle au résultat final.

Bref : L'origine du film serait donc plutôt le texte, les mots, plus que l'image...

LL : Ce sont les deux à la fois. Le point de départ est sans doute l'annonce de la mort de Jean-François. Mais, peu de temps avant sa mort, j'ai découvert les films Super 8 qu'il avait réalisés plus jeune ; c'est le seul dans la famille à avoir filmé. Cela a été pour moi une sorte de choc.

Dans la genèse du film, il y avait d'une part cette question du deuil au cœur de mon histoire familiale, d'autre part la découverte – par les films Super 8 – d'un bonheur familial qui m'était étranger, de visages heureux, de grandes fêtes de famille, de mariages, de naissances... J'ai découvert, avec ces films Super 8, "l'époque des possibles", mais avec la conscience de ce qu'avait été la suite de l'histoire... *Nous sommes revenus dans l'allée des marronniers* s'est bâti sur l'écart entre ce qui avait été et ce qui était finalement advenu.

Bref : Dans le détail, quels sont les différents statuts et régimes d'images ?

LL : Il y a les photos du repérage pour le dossier, dont certaines ont donc été montées ; puis il y a celles qui ont été faites spécifiquement dans le cadre du tournage – celles du début en noir et blanc. Il y a également les travellings dans les allées du cimetière de Pantin et les films Super 8 de Jean-François. Puis, il y a quelques

photogrammes de *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau, film que j'étais en train de regarder lors de l'annonce de la mort de Michel quand j'étais enfant ; donc dans ma mémoire c'est évidemment plus qu'un film, c'est un renvoi direct à cette nouvelle.

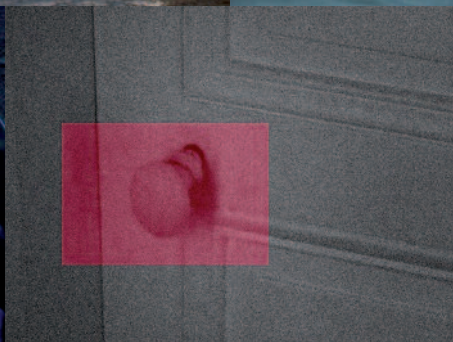
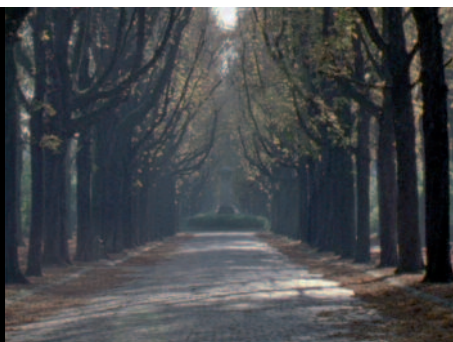
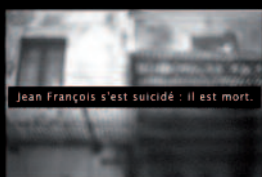
L'intention avec ces photogrammes était de créer un moment suspendu – comme si l'on arrêta le temps, comme lorsqu'on reprend son souffle. Les photos sur la poignée de porte participent du même registre de cet état de suspension ; ces photos interviennent lorsque mon frère s'apprête à m'annoncer une autre mort, celle de Daniel.

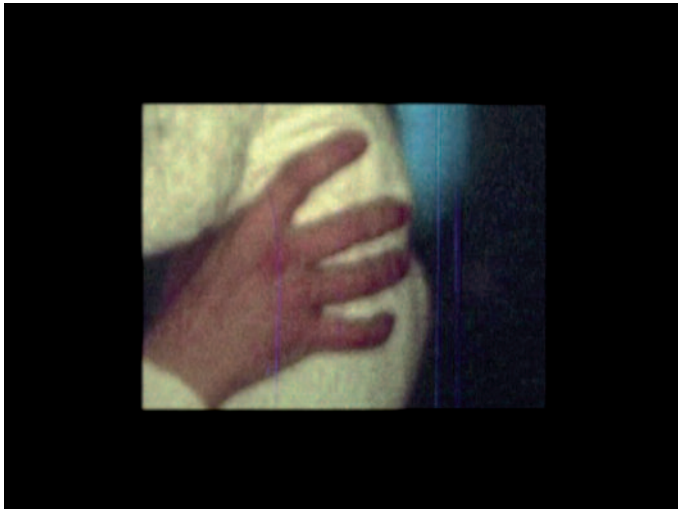
Les travellings ont été tournés en 16 mm. J'y tenais pour plusieurs raisons ; d'abord pour être dans la matière du cimetière, dans la matière lumineuse du lieu, et je pense qu'il n'y a que la pellicule qui est capable de retranscrire ça – d'autant que l'on a choisi une émulsion particulière qui a un rendu très granuleux, vibrant. J'ai le sentiment que la pellicule rend l'image plus vivante, plus proche. D'autre part, le choix du 16 mm est lié à des questions de cadre ; je voulais éviter un trop grand hiatus avec le Super 8, et limiter le champ à l'allée pour ne pas trop voir le cimetière, donc le 1/1,33 était parfait dans cette optique.

Bref : Si l'on regarde le dossier du film, il manque donc juste le prologue...

LL : Le prologue est arrivé en dernier dans l'écriture du film. Je voulais créer une impression d'universalité ; c'est pourquoi les personnages ne sont pas identifiés. Les films Super 8 ont quelque chose de spécifique dans la mesure où ils font appel directement à la mémoire, à la mémoire de chacun. L'idée était de ne retirer des ...

Il y a les photos du repérage pour le dossier, dont certaines ont donc été montées ; puis il y a celles qui ont été faites spécifiquement dans le cadre du tournage – celles du début en noir et blanc. Il y a également les travellings dans les allées du cimetière de Pantin et les films Super 8 de Jean-François.





Ce prologue a été construit comme une danse, une petite danse de la vie au ralenti.

un système de cache et d'iris



... images que du lien, du contact, de la transmission, mais cela sans les visages, pour faire en sorte que ces images ne convoquent pas seulement mon histoire personnelle, mais celle de tout un chacun. Ce prologue a été construit comme une danse, une petite danse de la vie au ralenti. Ce sont essentiellement des gros plans de mains : des mains qui se tiennent pour danser, qui se tendent pour s'enlacer ou pour se battre... C'est un petit concentré d'histoire familiale en quelques plans.

Bref : Il y a ce système de cache et d'iris, il y a une tension entre montrer et cacher.

LL : Ce n'est pas vraiment théorisé, plutôt un point de vue sensible... Le travail sur l'iris et le recadrage permet de créer une proximité avec l'image, notamment en individualisant un personnage, un visage, une partie du corps ; c'est une manière de faire sortir un détail de l'ombre. Quant aux caches sur les yeux qui sont venus très tôt dans l'écriture du film – les rectangles rouges, les masquages –, ils permettent au contraire de créer une distance avec l'image, avec le personnage représenté sous ce cache ; c'est aussi une façon d'induire la brutalité de l'annonce, de la disparition, de l'absence. Cela agit presque comme une sorte de tampon de la condamnation, de la négation, de la mort qui frappe.

Bref : Les images Super 8 sont retravaillées, le flux est modifié – du ralentissement à la fixité.

LL : D'une part, il s'agit de rendre hommage à la vie, au mouvement, et d'autre part, de marquer le passage de façon brutale, en un raccord, par la négation – l'arrêt – de ce que l'on vient de voir. Tout le film est fondé sur l'idée de l'écart et de la rupture entre ce qui a été et ce qui est ; je me suis donc mise à la recherche d'un certain nombre de procédés cinématographiques pour créer et faire ressentir cela : donner la mesure de ce qui a été perdu brutalement.

Bref : La musique est une composante importante ; il y a trois segments musicaux...

LL : Ces musiques étaient présentes dès l'écriture, particulièrement le morceau de Rossini, "Agnus Dei" de *La petite messe solennelle*. C'est évidemment pour sa dimension émotionnelle, aussi pour sa simplicité qui lui donne une dimension narrative, romanesque ; puis il y a, malgré tout, quelque chose de joyeux, ou disons une allégresse. Je sais qu'il y a une sorte de prévenance envers la musique dans le cinéma documentaire, qui serait un surlignage émotionnel. Pour ma part, je n'ai aucun souci avec ça.

Bref : Concernant la voix off, comment s'est-elle construite ? Et comment s'imagine-t-on pour la prononcer ? En tant qu'actrice, comme une interprète ? Est-ce qu'il y a eu beaucoup d'essais ?

LL : La voix off est structurée autour des moments d'annonce des différentes morts ; l'intention était non d'aller dans le pathos, mais plutôt dans un registre policier, comme un compte rendu. Il m'a semblé que la seule chose que la voix off pouvait raconter, c'était seulement les faits. Et assez rapidement, il y a eu l'idée de se passer de la voix off pour simplement inscrire la parole sur les images, pour créer un choc, comme une sentence qui tombe.



arrêts sur images

C'est une série d'arrêts sur images que j'aime beaucoup. D'abord, puisqu'il était le filmeur de la famille, Jean-François se trouve rarement à l'image ; j'ai donc cherché à déployer sa présence au maximum, à la décomposer, à la faire durer, à lui donner une forte inscription. C'est un très beau regard caméra ; il y a aussi le fait qu'il parle : "Arrête de me filmer !" ou "Rends moi ma caméra !" C'est vraiment comme une adresse, une image silencieuse qui parle.

Je ne voulais pas faire la voix dans un premier temps, mais ma productrice m'a dit que c'était une manière de prendre une place dans le film, et il s'est avéré, en effet, évident que c'était à moi de dire ces mots. Je souhaitais que la diction se situe dans le registre du texte ; une monteuse qui a vu le film m'a dit que je débitais la voix *off* comme on lit le bottin... C'est un peu ça, en tout cas l'intention, je ne me voyais pas être dans l'interprétation, mais plutôt dans une sorte de neutralité émotionnelle.

Bref : Et d'un point de vue littéraire, est-ce qu'il y a des œuvres qui ont pu jouer, influencer ?

LL : Avant d'écrire la voix *off*, j'avais été très impressionnée par un recueil de textes de Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance*. Et notamment par un texte où il tentait de répondre à la question "Comment écrivez-vous ?" Il répond dans ce texte en se concentrant sur l'aspect strictement pratique de la question : il détaille ses habitudes et ses rituels d'écrivain, le cahier qu'il utilise, le stylo, la police d'écriture... Il se concentre sur les faits, sur ce qu'il peut dire et partager avec les autres. Je crois que ce texte a influencé la forme de la voix *off*.

Propos recueillis par Arnaud Hée, en septembre 2014

Nous sommes revenus dans l'allée des marronniers, 2012, couleur, 16 mn, couleur.

Réalisation, scénario et montage : Leslie Lagier. Image : Jean-François Barnaud, Patricia Atanasio. Son : Josefina Rodriguez. Production : Méroé Films.

Nous sommes revenus dans l'allée des marronniers Voix off (extrait)

Lundi 7 septembre vers 21h30, le téléphone sonne.
Ma mère : "Jean-François s'est suicidé. Il est mort."
(inscrit sur une photo)
C'est une heure décente.
Ma mère m'appelle : c'est bien de répondre.
"Il est mort. Je ne pouvais pas ne pas t'appeler."
(inscrit sur une photo)

Je suis debout au milieu de l'appartement. Je jette un œil terrible à l'homme avec qui je vis. Je cherche son regard que je ne trouve pas. Je m'assois sur le lit.
Quand je comprends :
Jean-François s'est suicidé : il est mort. (inscrit sur une photo)
Je pleure, je me relève, je cherche mes cigarettes que je ne trouve pas non plus.
Je me rassois et je pleure avec ma mère.

À un moment je dis :
"Il va falloir encore se taper ça." (inscrit sur une photo)
Je pense déjà qu'il va falloir y revenir.



One in a Million de Paul Guilhaume

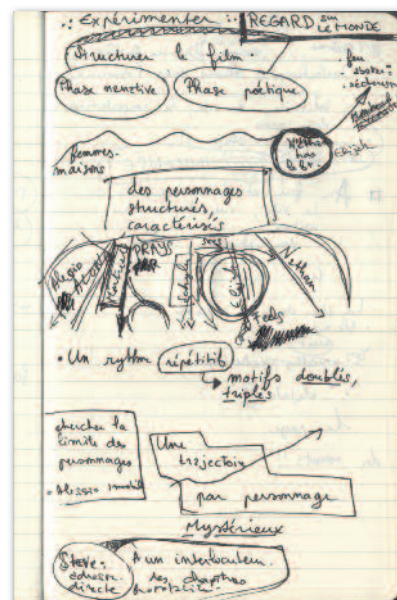
Sur les hauteurs de Los Angeles, Nathan Urbanks, dix-huit ans, rêve d'Hollywood. Il habite avec une dizaine de colocataires dans cette grande maison, sous-louée par Steeve, coach à l'énergie débordante. Ils semblent tous poursuivre une folle utopie, partagée par tant d'autres. *One in a Million* déjoue les clichés du genre et se joue de l'idée de "représentation". Retour aux sources de l'écriture.

Half Way Home

Documentaire

Aux Etats Unis, une « *Halfway house* » est une maison, régie par une institution officielle, par laquelle on passe après une période, souvent de prison, qui nous a sorti de la société. On y expérimente à nouveau la vie en communauté, on s'apprend à affronter son futur. *Half Way Home* évoque ces lieux, mais aussi la trajectoire des personnages du film, qui tous suivent le chemin de l'utopie américaine, se battent chaque jour pour arracher à la vie ce qui leur est dû, mais ont encore devant eux tout à accomplir.

Dans la vallée de Los Angeles, sur les hauteurs de Mulholland Drive, au milieu des villas de stars, de producteurs, devant lesquelles sont garées des voitures sport, se trouve la maison de Steeve, un acteur habitué aux petits rôles à Hollywood, qui malgré ses 80 longs-métrages dans l'industrie, n'a jamais réalisé ses rêves de succès. Sur les murs boisés de cette immense maison, dans le couloir le plus proche de sa chambre, les traces d'un passé doré, une femme ravissante et deux enfants, photographiés dans des vêtements assortis rouges et blancs, sur une plage exotique, dans un jardin luxueux. Aujourd'hui Steeve est divorcé, la maison lui coûte cher, comme les pensions alimentaires. Pour l'argent, il a ouvert les portes de sa maison à une douzaine d'habitants, qui, à deux ou trois par pièce, ont trouvé refuge dans cette villa qui surplombe une ville colossale de treize millions d'habitants, où convergent tous ceux qui rêvent du grand succès. Chaque recoin de la maison est



Je n'ai pas écrit de scénario, mais une note d'intention de mon premier voyage à Los Angeles

nous cherchions dans cette matière quel pourrait être le fil dramatique

Bref : Aviez-vous écrit un scénario avant de partir tourner votre documentaire ?

Paul Guilhaume : Je n'ai pas écrit de scénario, mais une note d'intention issue de mon premier voyage à Los Angeles. Lors de ce premier voyage, j'ai emménagé dans cette maison, en colocation. Ce n'était pas cher et proche de mon lieu de stage (à Panavision). J'ai pris des notes dans un carnet, sur les gens que j'avais rencontrés, qui tentaient de vivre le rêve américain sans y parvenir vraiment. Mon idée était de filmer Steeve qui sous-louait sa maison à des jeunes comédiens. Je suis donc reparti avec cette idée.

En arrivant sur place, j'ai été désemparé en découvrant que Steeve n'était pas disponible parce qu'il travaillait beaucoup, mais surtout qu'il n'était pas bon quand il était filmé. En tant que comédien, c'est une personne qui en fait toujours trop, au risque de devenir très mauvais acteur, dans la vraie vie.

J'ai donc eu une grosse phase où je ne savais plus quoi faire de ce film. Durant les dix premiers jours, rien d'intéressant ne sortait, à part une petite vidéo, un montage de trente minutes des images des colocataires, que j'ai utilisé avec ma scénariste, Léa Mysius, afin de pointer ce qui marchait et ce qui ne marchait pas. On a essayé de scénariser petit à petit le film, à partir de cette première vidéo.

Un ami m'a alors emmené voir *Upstream Color*, de Shane Carruth (2013). Ce film joue sur la distorsion du temps par des conversations qui commencent dans un lieu et se finissent dans un autre. Du coup, ce film m'a montré la possibilité de fictionnaliser le documentaire. Et ça passait pour moi par la dissociation du son et de l'image, mais aussi par d'autres formes, choisies en amont : le cinémascope, le son travaillé par l'espace, par exemple. Cette idée formelle qui mêle le documentaire à la fiction me semblait bien correspondre au sujet

du film : ce sont des gens qui poursuivent un rêve, une utopie, qui plus est, une utopie de cinéma.

La forme était donc déjà établie, mais la matière restait la grande inconnue.

Bref : Comment s'est passée l'écriture du film à distance, au jour le jour, sachant que vous, Léa, vous étiez à Paris, alors que Paul était à Los Angeles ?

Léa Mysius : Tous les soirs, on se parlait par Skype. Paul me racontait les événements de la journée, nous cherchions dans cette matière quel pourrait être le fil dramatique qui soutiendrait le récit. Mon rôle était de l'aider à ordonner toute cette matière. Être loin avait finalement l'avantage de garder du recul, contrairement à Paul qui filmait et dormait dans la même maison.

PG : Progressivement, on est arrivés à structurer le film, et à en définir les enjeux.

LM : Il fallait s'attacher à des éléments très concrets. Tout d'abord, savoir quels personnages seraient les plus importants. Très rapidement, Paul s'est focalisé sur Nathan et Alessio. Les suivre canalise un minimum le récit, même si ça ne fait pas tout. Il fallait trouver une structure de récit un peu plus construite avec une évolution des personnages – même si le documentaire s'est tourné dans un temps court. Paul avait déjà eu l'idée de la métaphore filée du feu, car les incendies faisaient rage à ce moment-là à Los Angeles, mais il manquait quelque chose de concret. Quand il est arrivé un jour en m'annonçant que le propriétaire venait visiter la maison, nous avons sauté sur l'occasion. Il a pu ensuite orienter son tournage en fonction de ces deux lignes dramatiques.

Bref : Quelles facilités ou difficultés avez-vous rencontré avec ce type d'écriture ?

LM : Ce qui était plus facile, c'était d'écrire à partir d'une matière déjà là, de personnages réels. Au moins, on sait si c'est réussi ou non, si cela marche ou pas. Ce qui était dur en revanche, c'est que contrairement à la fiction, on ne pouvait évidemment pas prévoir ce qui allait se passer, ni si c'était une bonne chose de le provoquer. Paul avait parfois peur d'aller trop loin dans la scénarisation. Il faut trouver un juste milieu où fiction et documentaire ne s'abîment pas l'un l'autre, mais au contraire se nourrissent et s'enrichissent.

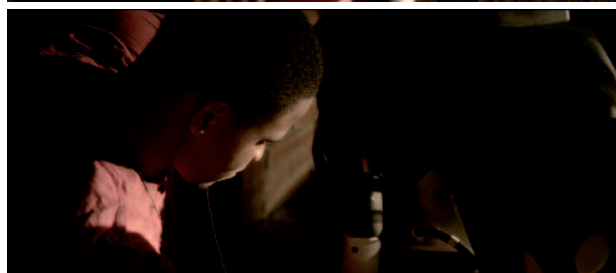
C'est une façon d'écrire très motivante et pleine de surprises qui peut provoquer de très belles choses qu'on n'aurait jamais eues en fiction.

Bref : Comment vous est venue l'idée de provoquer une situation pour servir l'intérêt film ?

LM : Quand le squelette du film a été trouvé et qu'il fallait y mettre la chair. Tout ne pouvait pas tomber du ciel en si peu de temps, il fallait provoquer un peu pour que des choses se passent. J'ai appris sur ce film qu'en documentaire, ce n'est pas bafouer le réel que de l'aider un peu, bien au contraire.

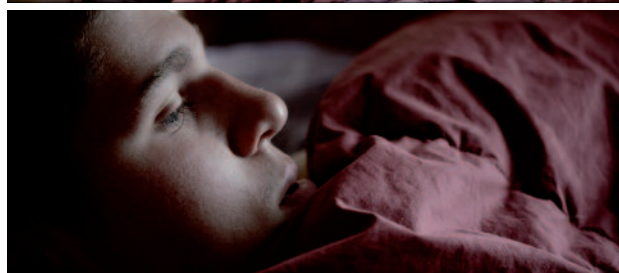
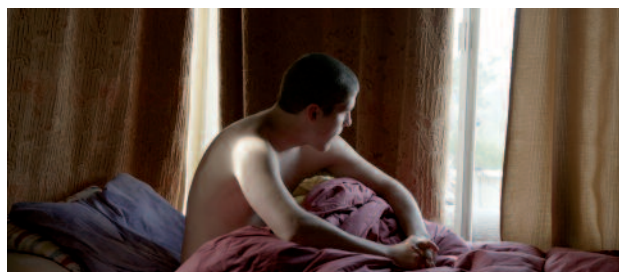
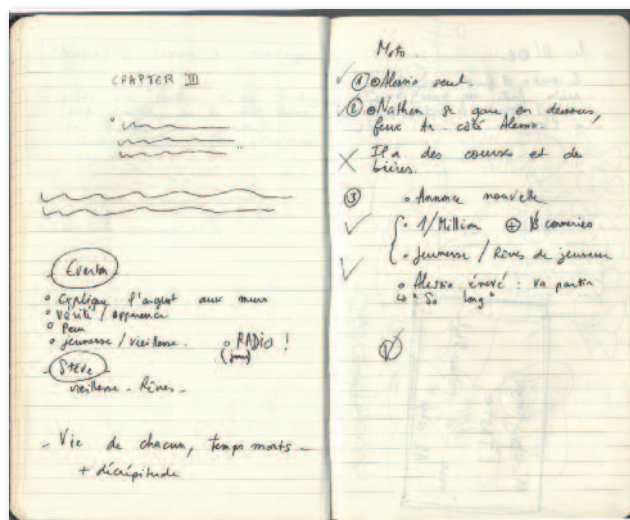
PG : J'ai provoqué une des scènes centrales du film, celle où Alessio répare sa moto de nuit et que Nathan vient discuter avec lui. En fait, j'ai filmé Alessio en train de réparer sa moto de jour. La nuit est tombée, et quelqu'un a garé sa voiture à côté. La lumière était superbe. J'ai donc décidé de laisser les phares allumés, quitte

...



... à rembourser la batterie. Dans le dialogue avec Nathan, Alessio prend à sa charge le fait de devoir rembourser la batterie alors qu'en fait, ça venait de moi.

Nathan et Alessio savaient que ça m'intéressait de les filmer (je pense que Nathan est resté aussi pour ça), cette séquence a duré dix minutes. Puis, je leur ai dit que c'était vraiment bien et que s'ils avaient une demi-heure devant eux, ils pouvaient continuer à discuter. J'ai demandé à Nathan d'aborder la visite prochaine du propriétaire, car je n'avais pas cet enjeu en images et



28

qu'il était nécessaire pour la construction dramatique. Il a donc refait une arrivée en donnant cette info.

Dans cette improvisation où documentaire et fiction étaient mélangés, j'ai alors demandé un contrechamp. Je sais que tous les gens qui savent comment est fait un film ne sont pas dupes, qu'il y a un côté reconstruit. Mais ce qui m'intéresse, c'est le regard de Nathan sur le monde qui l'entoure et ça n'a pas besoin d'être filmé au même moment pour que ça prenne une valeur documentaire.

De même à la fin du film, sur la colline, alors que le groupe était rentré à la maison, Nathan et Alessio sont restés cinq minutes de plus. Ils ont fini leur conversation. Mais sont-ils restés pour moi ? ou pour eux ?

Je flirte avec la fiction et la matière documentaire. J'ai eu des moments-dispositifs comme ça où j'ai convoqué les moyens de la fiction dans ma façon de filmer le documentaire. Bien sûr, je pouvais me le permettre car j'étais avec deux personnes qui voulaient être acteurs. Ce sont des gens qui poursuivent un rêve de fiction et qui se mettent en scène les uns par rapport aux autres. Ils sont dans une sorte de cauchemar de représentation qui me permet à moi de ne pas savoir si c'est vrai ou faux, et même de ne pas avoir envie de savoir. La forme de mon film est imbriquée avec leur réalité.

Bref : Comment avez-vous mené Nathan à se livrer de la sorte, en voix off ?

PG : La première chose que j'ai faite, c'est un entretien non filmé avec Nathan. Je l'ai d'abord fait parler de sa vie ; je voulais qu'il aborde des choses précises : son rêve, ses peurs... Je prenais des notes sur mon carnet. Puis on a essayé ensemble de structurer son monologue ;

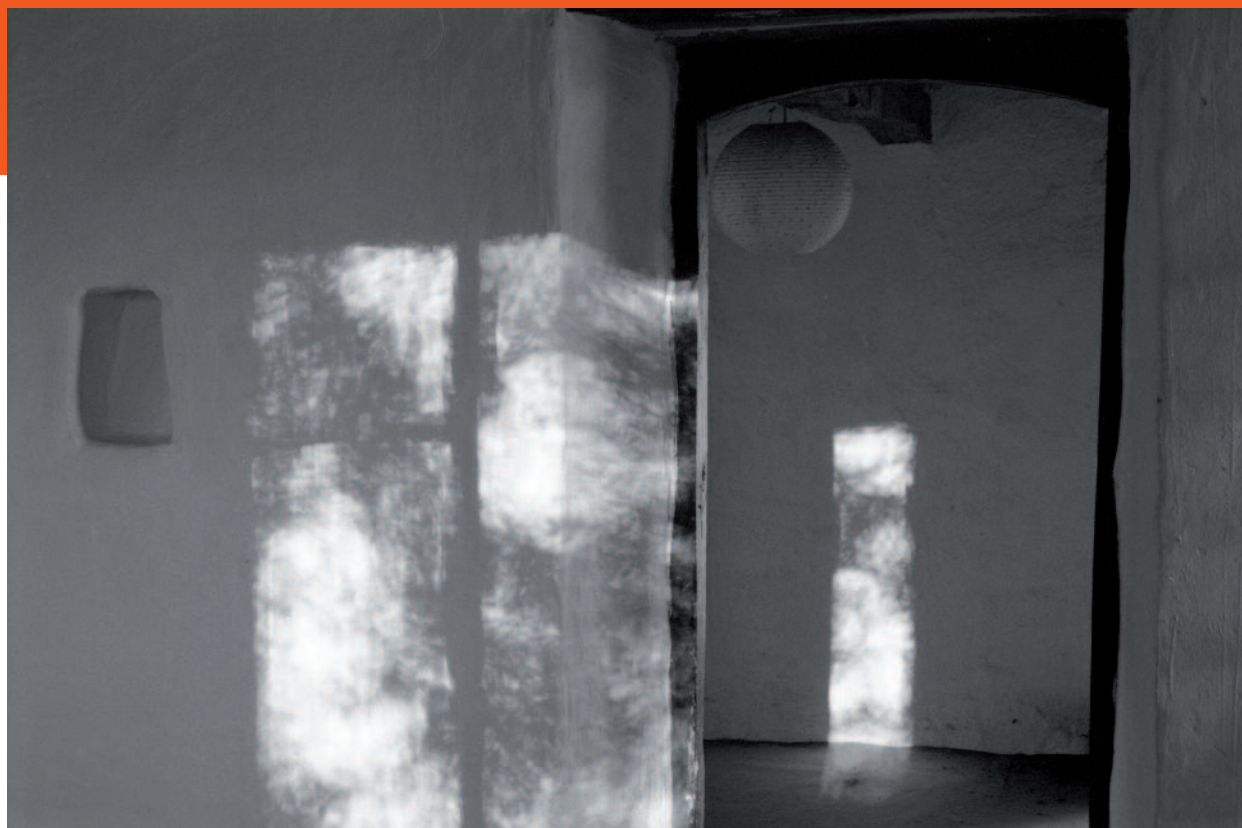
je lui disais ce qui m'intéressait dans ce qu'il avait dit, j'entourais au stylo les sujets, puis on a essayé de les relier entre eux : *"Mon esprit essaie de me dire quelque chose", "C'est peut-être la plus grande erreur de ma vie d'être ici, d'avoir tout plaqué pour essayer de percer à Hollywood"*, et à la fin, il avait conclu par : *"Est-ce que la route va s'arrêter ici pour moi ? est-ce la fin du voyage ?"* Je lui ai laissé cinq minutes pour qu'il structure lui-même son récit, là sur mon carnet. Je lui ai demandé de parler plus lentement, de plus poser. Et ça donne ce rythme un peu pâteux, idéal pour les images du début du film, celles de son réveil.

Bref : Que pensez-vous de l'ambiguïté fiction/documentaire qu'induit votre film ?

PG : Il y a eu un grand débat, cet été, à Lussas où mon film était projeté. Quelqu'un a demandé, à propos d'un autre film : *"S'il y a de la mise en scène, en quoi est-ce un documentaire ?"* Et Stan Neumann a répondu : *"Mais en quoi les deux, fiction et documentaire, peuvent-ils être séparés ?"*

LM : Je trouve que l'ambiguïté fiction/documentaire est une question passionnante qui peut se poser sur presque tous les films, mais dans *One in a Million*, elle est d'autant plus pertinente qu'elle est le sujet même du documentaire. Ces personnages englués dans

Lame de fond de Perrine Michel



30

Dans la mesure où *Lame de fond* a été longuement évoqué dans le *Bref* n° 111, que le film de Perrine Michel figure dans notre nouveau DVD de la Petite collection, il ne nous a semblé suffisant de rappeler juste un des résumés que l'on peut trouver ici ou là :

*"Histoire d'un accident.
La vente d'une maison de famille.
Des réminiscences de souvenirs.
Un complot anxiogène.
Un film."*

Perrine Michel : La clé de l'écriture de ce film a été de pouvoir faire régulièrement des tournages, à différentes étapes, pendant plusieurs années, d'élaborer des essais de montage avec Marie-Pomme Carteret, la monteuse que j'avais rencontrée à l'atelier documentaire de la Femis, dès le début du projet, et qui m'a accompagnée jusqu'au montage final, cinq ans après. Ces moments sont venus nourrir l'écriture à chaque étape : dossiers d'aide à l'écriture, au développement, à la production... S'il n'y avait pas eu ce travail d'allers-retours entre le "travail de terrain" du tournage et le montage à deux – d'autant que je n'avais pas de producteur –, le film n'aurait pas été le même.

Cette expérience m'a permis de trouver une méthode. En ce moment, je suis en période d'écriture et j'ai vraiment besoin de passer d'abord par des repérages, d'aller chercher, tester, filmer, ne serait-ce que toute seule des choses qui, je le sais, ne seront peut-être pas dans le film. Il s'agit juste d'aller chercher des choses pour pouvoir ensuite les écrire. Je n'arrive pas du tout à commencer en étant

devant un ordinateur à mon bureau et me dire que j'écris un film. Cela me semble complètement antinomique du cinéma.

Dans le scénario, un prologue et une conclusion se répon-daient. Je voulais qu'un tiers me filme en train d'installer, au début, des éléments et, à la fin, filmer le bordel après la tempête. Tout cela a sauté. Petit à petit, à l'écriture finale, dès qu'un tiers fil-mait, on se demandait où était passée la narratrice. Il y avait vraiment une écriture qui s'imposait, une caméra subjective, un person-nage qui délire. Tout est vécu de l'intérieur. Il fallait que ce soit tou-jours moi qui aie la caméra ou le micro en main. Et ça, je m'en suis vraiment rendu compte au montage.

■ dans la maison d'enfance

Pour la séquence dans la maison d'enfance, il s'agit d'images préexistantes à la crise, de rushes que j'avais, des sons seuls, des pho-tos, des images vidéo sans son, autant d'éléments qui, à l'origine, n'étaient pas prévus pour un film.

Comme je vendais cette maison, j'avais envie de garder des archives, comme n'importe quel cinéaste – ou pas – l'aurait fait. Il y avait peu d'images en mouvement, mais beaucoup de pellicules photographiques.

Alors, après, je peux interpréter. Tout est là dans cette photo. Il y a les différents plans, il y a même une niche à gauche, il y a un mur, un autre mur dans le fond, une porte. D'emblée le rapport intérieur/extérieur est représenté et, dans l'ombre, encore une fenêtre avec des branchages. Pour moi, cette photo résume l'en-semble du projet. Il y a des zones de netteté, on arrive à lire l'image, ...

VOIX DE FEMME
Madame Michel ! Votre castor !

VOIX OFF NARRATRICE

Il me demande si ses tapis sont toujours dans ma cave. Il me dit la chance que j'ai d'avoir cette vue imprenable. Mais j'en n'ai rien à foutre, la fenêtre n'a pas de poignée et ne s'ouvre pas ! Je veux sortir d'ici !

Craquements du parquet de la maison d'enfance.

VOIX DE FEMME, SÉVÈRE
Madame Michel, vous avez dépassé votre quota d'appels téléphoniques. Ça suffit.

VOIX OFF NARRATRICE

Ma mère m'envoie des œufs de Pâques, que je distribue aux autres, de peur d'être empoisonnée.

A qui se fier ?

Au téléphone, ma mère me dit qu'elle ressasse mon enfance. Qu'il y avait beaucoup de passage l'été à la maison, et qu'elle se demande si quelqu'un m'aurait abusé.

L'univers sonore de la salle de soins : préparation des gélules, portes de placards, plaintes des soignants. À l'image, on retrouve le long couloir.

VOIX INTÉRIEURE PERRINE

J'ai cette intuition aigüe que je suis en train de vivre quelque chose de démesuré et mortifiant, et que la seule manière que j'aurais d'en rattrapper, ce serait de témoigner.

À l'hôpital, on m'interdit appareil photo, enregistreur et téléphone portable.

Je décide avec détermination que je me souviendrai, que pour une fois, je mémoriserai. Je ne sais plus ce qui est vrai ou faux des souvenirs de mon enfance vénéneuse, mais à l'hôpital, je fixe les prénoms et les sévices de chacun.



SORTIR

Un long plan-séquence, au lever du jour, à l'épaule : on reconnaît la même pièce que dans la séquence d'ouverture. Je suis filmée à contre-jour en train de commencer à ranger.

On entend un documentaire radiophonique, « Mon histoire des jattes » de Michelle Perrot¹.

La caméra se rapproche, les éléments ont bougé, se sont transformés : la Barbie est désossée, le castor en peluche est éventré, des taches de peinture séchent sur la table de travail, une série de collages jonchent le sol, des chutes de papier tapissent le plancher.

VOIX INTÉRIEURE PERRINE

La tempête est passée.

Je reste accidentée.

Je me tiens sur mes gardes, à l'affût des affabulations.

Je me méfie : maintes fois les fictions récidivent et le doute m'assaillie.

Je me lève pour quitter la pièce. La caméra continue à filmer le chantier. La radio persiste doucement. Le chat entre dans le cadre.

LA MÈRE (VOIX LOINTAINE)
Qu'est-ce qu'il fait froid !

VOIX INTÉRIEURE PERRINE

Profitons de l'éclaircie...

UN HOMME (VOIX LOINTAINE)
Vous avez peut-être fait cette bouffée délirante pour pouvoir faire un nouveau film

VOIX INTÉRIEURE PERRINE

En fait, Varda est un mâle !



¹ Michelle Perrot est historienne, spécialiste de l'histoire des femmes. *Mon histoire des femmes* est une série d'émissions qu'elle a réalisée pour France Culture, qui retrace le combat des femmes.



...même si on ne veut pas aller plus loin. Mais si on veut aller un peu plus loin, on trouve deux reflets et pas un seul, il y a l'intérieur/l'extérieur, il y a du flou dans l'image comme il y a du flou dans l'histoire. Et l'histoire ne résout pas tout, parce que j'ai vraiment voulu – mais cela, je ne l'ai assumé que très tard au moment du montage – que le film se situe au présent de la crise, donc avec toutes ses zones de doutes et de troubles.

Je n'ai pas grand-chose à en dire si ce n'est qu'il y a un énorme travail de montage entre le rapport intérieur/extérieur, et évidemment entre des corps et des espaces.

moi, enfant

Dans le récit de mon enfance, c'est la première photo où mon personnage d'enfant sort de la maison. Et je sors pour me mettre en hauteur, en cachette dans une cabane dans les arbres. C'est aussi une allégorie du personnage de moi enfant dans le film.

de l'hôpital psychiatrique

C'est une photo qui précède le film. On saute directement à la séquence de l'hôpital psychiatrique. Cette photo m'a servie longtemps pour le visuel de l'affiche, mais on me disait que c'était très glauque.

C'est un pigeon sur une antenne électrique à travers un grillage et, en fait, beaucoup y voient un hélicoptère de loin. J'aime bien l'idée qu'on ne sache pas très bien la lire, parce que dans le film à ce moment-là, on est dans des repères complètement bousculés. Comme il y a un complot contre la narratrice, cette histoire d'hélico va très bien.

Le personnage est à l'hôpital et évidemment cette image évoque l'enfermement.

C'est une photo prise en contre-plongée, le grillage est un plafond en quelque sorte, c'est le haut d'une de ces cours intérieures parisiennes minuscules, où il y a des grilles pour empêcher les pigeons de venir.

photographier

C'est une photo prise pendant la crise puisque, dans le film, je dis que faire des photos me protège.

J'avais quand même des alliés, dont un ami qui m'a apporté un minuscule appareil photo, avec lequel j'ai fait quelques photos. J'étais obsédée par l'idée qu'en fait j'étais juive et que tout ce qui m'arrivait venait de là. J'y voyais un lien avec les petits cailloux qu'il y a sur les tombes juives.

Et il y a mon ombre à gauche avec l'appareil photo. J'ai effectivement construit mon personnage dans les photos comme dans les plans. Je suis toujours soit en reflet, soit en ombre, soit avec une partie de mon corps, une main, une jambe. Je ne suis jamais reconnaissable et il y a un énorme travail sur mes voix – j'en ai plusieurs.

Que mon personnage se construise hors champ est quelque chose dont j'avais l'intuition, mais de le systématiser, cela s'est affiné au montage. Sur un film d'une heure, je ne pensais pas que cela tiendrait. Et finalement je me suis rendu compte qu'il y avait des spectateurs qui ne s'étaient même pas aperçus qu'ils ne m'avaient jamais vue à aucun moment dans le film. Sauf en photo enfant. Cela veut dire que j'ai réussi à travailler sur ce qui m'intéresse le plus au cinéma :

le hors-champ, l'espace imaginaire laissé pour le spectateur.

Bref : Et les voix, quand les avez-vous enregistrées ?

PM : En dernier.

Bref : En studio ou avez-vous varié les modes de prises de son ?

PM : Il y a plusieurs voix : les voix, dites *in situ*, des voix "documentaires", improvisées ; ce sont les voix de mon frère, ma mère, des patients ou des soignants de l'hôpital psychiatrique, mais ce sont aussi des souvenirs que j'ai enregistrés seule dans la maison d'enfance. Ces voix sont recueillies dans l'ambiance sonore des lieux : un tracteur, un chien, la télé, un écho. Ces ambiances viennent donner un relief, une couleur, une mise en perspective des voix.

Puis, il y a la voix de la narratrice, qui a été écrite et réécrite, et que je pensais enregistrer en studio, avec l'aide d'une direction artistique. Au cours d'une discussion avec Marie-Pomme, juste avant la grosse session de montage, nous nous sommes dit que, de toute manière, la voix allait être retravaillée en fonction du montage, avec notamment des coupes, car, dans mon scénario, le texte de la narratrice était quatre fois trop long. Il a fallu sans arrêt le réécrire et le refaire séquence par séquence, au fur et à mesure du montage. Et comme celui-ci s'est fait en Bretagne, à la campagne, sans studio ni direction artistique, hormis le rôle joué finalement par la monteuse, j'ai commencé par enregistrer mon texte, assise sur une chaise, dans le gîte. Ça ne marchait pas du tout, cela faisait voix *off*, et tout le travail a été d'essayer que la voix devienne *in*.

J'avais très envie qu'on croit que le personnage est en train de filmer et de parler en même temps. Du coup, par exemple, pour la scène du métro et de la gare, où la narratrice est censée être en déambulation, je suis allée à Carhaix, la ville la plus proche, avec mon texte et un micro, et je me suis enregistrée comme si j'étais en mouvement dans la gare ou le métro parisien. Et tout a été fait comme ça. Pour la forêt, je suis allée dans une forêt et je me suis mise à courir puisque le plan était en mouvement. Comme je ne suis pas comédienne, il fallait que je mette mon corps en condition.

collages

Des collages apparaissent à la fin, dans ma salle de bain.

C'est le chantier après la bataille. Il y a un peu tous les ingrédients du film.

À l'hôpital psychiatrique, je n'ai vraiment pas été accompagnée. Par contre, on m'avait proposé de faire de l'ergothérapie, le seul



espace où j'ai pu trouver une place et où, de manière très instinctive, sans doute parce que je venais de l'image, j'ai fait du collage.

Après être sortie de l'hôpital, j'ai eu envie de continuer, jusqu'à ce que je comprenne, comme je le dis dans ma note d'intention, que ces collages et le film que j'étais en train de faire, étaient quand même très liés. J'ai donc cherché à les intégrer dans mon film. Puis je suis partie en résidence à l'Atelier Graphoui à Bruxelles pour transformer ces collages en films d'animation. Au début, j'ai vraiment fait du papier découpé, image par image ; ce n'était pas très intéressant, il faut bien le dire, jusqu'à ce que je trouve ce dispositif de boîtes que je place sous l'appareil photo et qui a donné les séquences d'animation, mais qui proviennent directement de l'expérimentation du collage trouvé à l'hôpital psychiatrique.

Propos recueillis par Jacques Kermabon,
en août 2014

Lame de fond, 2013, couleur, 57 mn.

Réalisation, scénario, image, animation, voix et production : Perrine Michel.

Montage : Marie-Pomme Carteret. Son : Perrine Michel et Frédéric Hamelin.

Mention Spéciale du Jury, Festival de Clermont-Ferrand 2014

RESSOURCES SUR INTERNET

Où voir des documentaires ? Où trouver des renseignements sur le documentaire de création ?

ÉVÉNEMENTS ET FESTIVALS

www.moisdudoc.com

le Mois du film documentaire

www.cinemadureel.org

le festival Cinéma du Réel, à Paris

www.lussasdoc.org

les États généraux du film documentaire, à Lussas

http://comitedufilmethnographique.com

le festival international Jean Rouch, à Paris

www.fidmarseille.org

le FID Marseille

www.docencourts.com

le festival Doc en courts, à Lyon

www.visionsdureel.ch

le festival Visions du Réel, à Nyon, en Suisse

RECHERCHER DES FILMS

www.imagesenbibliotheques.fr

Le catalogue de la commission d'Images en Bibliothèques est une force de proposition pour les bibliothèques.

www.film-documentaire.fr

Site de référence du cinéma documentaire de production française (actualités, annuaire et bibliographie).

www.lussasdoc.org

Créée en 1994, la Maison du doc est née de la dynamique de diffusion et de production de documentaires développée à Lussas depuis de nombreuses années.

www.autourduiermai.fr

Base de données sur les films autour de la société et de ses questionnements.

http://prep-cncfr.seevia.com

Le fonds Images de la culture – CNC est un catalogue de films documentaires qui s'adresse aux organismes culturels, sociaux ou éducatifs.

www.bpi.fr/fr/professionnels

Le catalogue de la Bibliothèque Publique d'Information comprend environ mille cinq cents documentaires dont les droits ont été acquis afin de permettre la représentation publique (consultation individuelle et projection collective) à titre gratuit en bibliothèque, ainsi que le prêt gratuit à domicile.

www.agencecm.com

L'Agence du court métrage recense dans son fonds près de mille deux cents documentaires qu'elle valorise toute l'année. Depuis plusieurs années, elle mène une réflexion sur la programmation de documentaires auprès du jeune public.

VOIR DES FILMS EN LIGNE EN VOD

http://documentaire.tv5monde.com

Le site TV5Monde+ documentaire propose de voir en *streaming* ou téléchargement payant des programmes documentaires.

http://boutique.arte.tv

Le site d'Arte propose de voir VOD des documentaires.

www.filmsdocumentaires.com

Site d'une association de producteurs, d'auteurs et d'éditeurs de films qui propose de nombreux films documentaires.

www.universcine.com

Universciné propose un grand nombre de films documentaires récents en VOD.

www.mediathequenumerique.com

Site proposé par Universciné et Arte VOD.

REVUES, BLOGS ET CRITIQUES

http://cinemadocumentaire.wordpress.com

Blog sur l'actualité du documentaire (entretiens, critiques et comptes rendus de festivals), et réflexion sur sa production contemporaine.

www.imagesdocumentaires.fr

Chaque numéro de la revue est centré sur un cinéaste ou un thème de réflexion.

http://documentaires.ouvaton.org

Site collaboratif d'information et de réflexion.

http://culturevisuelle.org/kinoks

Blog des doctorants d'histoire et d'esthétique du cinéma documentaire, à Paris 1.

ASSOCIATIONS ET STRUCTURES PROFESSIONNELLES

www.imagesenbibliotheques.fr

Crée en 1989, Images en bibliothèques est une association de coopération nationale pour la mise en valeur des collections cinématographiques et audiovisuelles dans les bibliothèques. Elle organise depuis quinze ans le Mois du film documentaire.

www.docsurgrandecran.fr

L'association Documentaire sur grand écran promeut le documentaire en salle. Elle s'est doublée d'une société de distribution afin d'organiser des sorties nationales de films documentaires.

www.addoc.net

Addoc - Association des cinéastes documentaristes est un espace de rencontre et de réflexion ouvert aux cinéastes, aux techniciens et à toute personne impliquée dans la création documentaire.

www.scam.fr

La Société civile des auteurs multimédia, la Scam, est une société de perception et de répartition de droits d'auteur (SPRD). Créée par les auteurs pour gérer leurs droits, la Scam est aussi leur porte-parole, elle défend leurs intérêts professionnels, matériels et moraux.

www.ina.fr

L'Ina est une entreprise publique culturelle de l'audiovisuel chargée de la sauvegarde, de la valorisation et de la transmission de notre patrimoine audiovisuel.

www.videadoc.com

Vidéadoc est un centre de ressources qui propose également des conseils à l'écriture documentaire.

www.lussasdoc.org

Le site de l'association Ardèche Image propose la base de données de la Maison du doc, rassemblant trente-trois mille titres de films documentaires.

www.africadocnetwork.com

Africadoc Network donne un aperçu de la production documentaire africaine et offre une espace de rencontre et de développement d'idées pour les professionnels.

