

iDoc

Images documentaires n° 75/76
Décembre 2012

Images documentaires

Revue trimestrielle publiée par l'association
Images documentaires,
avec le concours
du Centre national du livre.
Photo de couverture : DR

EDITORIAL

POUR CÉLÉBRER les 20 ans de la revue, nous avons demandé aux contributeurs occasionnels ou réguliers de la revue un texte court sur un sujet de leur choix. Liberté leur était donnée d'écrire à propos d'un film ou d'un cinéaste qu'ils aiment et à qui ils souhaitent rendre hommage, ou bien sur l'état du documentaire contemporain et le chemin parcouru depuis vingt ans. Ils pouvaient aussi répondre tout simplement à la question : « pourquoi le documentaire ? »

De cette commande en forme de « carte blanche » résulte un numéro exceptionnel où chaque auteur exprime de façon personnelle ce qui l'attache aux films documentaires, son penchant particulier pour ce cinéma en perpétuel renouvellement. Les articles entrent en résonance entre eux et l'ensemble forme une image assez complète et diversifiée d'un cinéma en marge de l'économie mais au centre des enjeux de l'art et de la société.

En plus du plaisir d'y lire ces beaux textes dans une maquette renouvelée, nous espérons que le lecteur puisera dans ce numéro l'envie d'aller découvrir les films dont il est question, profitant des occasions de plus en plus nombreuses qui sont données de les voir, et dans les lieux où il sont en permanence accessibles : les bibliothèques publiques, elles qui sont à l'origine de la création de la revue.

Catherine Blangonnet-Auer

Sommaire

Introduction, par Catherine Blangonnet-Auer **page 7**

HOMMAGE À CHRIS MARKER

L'héritage de Chris, de la chouette
et du chat Guillaume, par Jimmy Glasberg **page 15**

Ce que je dois à Chris Marker,
par Patricio Guzmán **page 17**

LES 20 ANS DE LA REVUE

Ecrire le réel. Tâtonnement et quelques possibles,
par Jacqueline Aubenas **page 29**

L'individu comme émeute. Lech Kowalski,
Camera War (2008-2009), par Nicole Brenez **page 35**

Mémoire à l'attention des programmeurs
de télévision, par Jean Breschand **page 41**

Mograbi, l'art de tenir assis sur un volcan,
par Anne Brunswic **page 47**

Plaidoyer pour les mystères du monde,
par François Caillat **page 55**

Quelques réflexions à propos d'un genre,
par Gérald Collas **page 61**

Low-ku, par Henry Colomer **page 77**

D'une critique à venir, par Jean-Louis Comolli **page 81**

Education artistique, par Jean-Pierre Daniel **page 101**

Perdre la synchro ?, par Daniel Deshays **page 107**

Jafar Panahi : le cinéma, viscéralement,
par Antony Fiant **page 113**

Documentaires, nos humanités,
par Thierry Garrel **page 121**

Ecrire un film documentaire Note d'intention du film <i>Visages d'une absente</i> , par Frédéric Goldbronn	page 125
Malentendu(s) documentaire(s), par Arnaud Hée	page 131
Les mains qui chantent : à propos de la séquence de comédie musicale d' <i>Entre nos mains</i> , de Mariana Otero, par Christophe Kantcheff	page 139
Vous avez dit (web)documentaire ?, par Cédric Mal	page 143
Rencontres. <i>Encontros</i> de Pierre-Marie Goulet, par Serge Meurant	page 151
Le documentaire, geste d'hospitalité, par Marie José Mondzain	page 161
Questions documentées, par Gérard Mordillat	page 167
« Je ne peux deviner si les autres voient ce que je vois. » A propos du <i>Songe de la lumière</i> de Victor Erice, par Guillaume Morel	page 173
Réel du cinéma : (petite) histoire personnelle où l'on retrouve Georges Rouquier, par Philippe Pilard	page 179
Saluer Humphrey Jennings, par François Porcile	page 187
L'Homme-oiseau de la Tour Eiffel, par Jérôme Prieur	page 193
Comment ne pas écrire un scénario documentaire ? Eloge de la sincérité, par Laurent Roth	page 197
<i>j Vivan las Antipodas!</i> de Victor Kossakovsky, par Aurélien Vernhes-Lermusiaux	page 207
<i>Le Beau plaisir...</i> d'enseigner le documentaire, par Caroline Zéau	page 211
Notes sur les auteurs	page 217
Tous les sommaires (1993-2012)	page 227

Introduction

EN DIRIGEANT CETTE REVUE pendant vingt ans, j'ai appris qu'une ligne éditoriale ne se décrète pas à l'avance. C'est en regardant en arrière, en relisant les anciens sommaires, qu'on peut – peut-être – voir se tracer une ligne directrice et découvrir une certaine cohérence.

J'en ai pris conscience il y a quelques années déjà, lorsqu'interrogée par Bernard Benoliel qui voulait rendre compte dans la revue *Cinémathèque* du numéro intitulé « Parole ouvrière » ^{1/}, je suis restée perplexe devant cette question : « Quelle est la ligne éditoriale de la revue ? » Je ne m'en étais jamais souciée. S'en est suivie une longue explication sans doute passablement confuse et j'ai été heureusement surprise de lire ceci sous sa plume :

« Voilà une revue trimestrielle qui, sans tambour ni trompettes, aidée par un format et une maquette bien pensés, misant sur un nombre réduit d'illustrations, comptant sur la force d'écriture de quelques-uns, chaque fois remettant son métier à l'ouvrage, vise rien moins qu'à parcourir le champ de toutes les productions documentaires avec les moyens, les ambitions et la pertinence – aujourd'hui bien délaissée – d'un regard politique. » ^{2/}

Que Bernard Benoliel ait perçu ce « regard politique » me comblait évidemment. Caroline Zéau démontre ici que le cinéma documentaire est pour les étudiants de cinéma

^{1/} IDoc n° 47/48, 2000.

^{2/} in *Cinémathèque* n° 18, automne 2000

« une expérience initiatique du politique ». Cela avait été aussi mon expérience

en explorant ce cinéma pour la toute nouvelle bibliothèque du Centre Pompidou au milieu des années soixante-dix.

Le n° 47/48 de la revue me tenait particulièrement à cœur car il était notamment l'occasion de tirer de l'oubli l'utopie collective des « Groupes Medvekiné »^{3/}. Dans l'espoir d'en faire un numéro de référence, j'avais rassemblé un corpus de 200 films réalisés en dehors de la télévision depuis 1967 et encore conservés, où une parole ouvrière avait été enregistrée. A propos du titre, « Parole ouvrière », Bernard Benoliel écrivait encore : « Tout un programme, qui pourrait résumer celui de la revue : écrire sur les images qui donnent ou rendent une parole ordinairement ignorée, confisquée, interdite, travestie. » Sur cette question centrale pour le cinéma documentaire : « comment en filmant créer les conditions de l'écoute de ceux qui ne sont jamais entendus ? », les auteurs de la revue sont revenus souvent.

Pour le choix de ses thèmes, on pourrait dire, en empruntant une formule à Claudio Paziienza à propos de ses propres films, que la revue « penche davantage du côté du plaisir de la pensée, de l'agitation de la pensée que de l'épuisement du sujet. »

C'est souvent un film en particulier qui suscite le désir d'aborder un thème sous un nouvel angle. Je pense à *Free Fall* de Péter Forgács qui nous a donné l'envie en 1997 d'examiner l'usage public des images d'amateurs ; ou encore à *Entre nos mains* de Mariana Otero d'où a surgi l'envie de revenir récemment sur la question ouvrière et dont la séquence finale, aussi inattendue qu'émouvante, est analysée ici par Christophe Kantcheff.

Certains numéros sont nés de questions d'actualité sous-tendues par des problèmes éthiques. « Filmer l'ennemi ? » est paru en 1995 au moment où le Front National s'emparait des mairies de Mari-

^{3/} Et de fait les anciens membres du groupe, Georges Binetruy et Henri Trafforetti, furent invités par la suite plusieurs fois à témoigner. Bruno Muel écrivait pour la première fois sur cette expérience.

gnane, Orange et Toulon et où les documentaristes se demandaient comment ils pouvaient se confronter à

cette réalité-là. « Images de la justice » a été publié en 2005 au moment de la remise discrète d'un rapport favorable à l'enregistrement et de la diffusion des débats judiciaires à la télévision ^{4/}.

Le numéro intitulé « La place du spectateur » a pour origine une séance inoubliable à la Vidéothèque de Paris organisée en mars 1997 par Alain Moreau ^{5/}, en duplex avec la prison de la Santé, où les détenus de son atelier vidéo avaient analysé et critiqué des séquences de films sur la prison. De nombreux spectateurs étaient sortis bouleversés de cette séance et avaient envoyé des lettres d'auto-analyse à Alain Moreau.

Quant au choix des auteurs auxquels nous avons consacré un numéro entier, il a souvent été guidé par une lacune dans l'édition, que ce soit à propos de cinéastes majeurs comme Marcel Ophuls en 1994 au moment de la sortie de son film *Veillées d'armes*, Johan van der Keuken en 1998 ou Nicolas Philibert en 2002, juste avant le succès inattendu d'*Etre et avoir*; ou bien à propos de documentaristes étrangers dont les œuvres n'étaient connues en France qu'à travers les festivals, comme Sergeï Loznitsa, Sergeï Dvortsevoj, Victor Kossakovski en 2004, Claudio Pazienza en 2010, et tout récemment José Luis Guerin.

Nous avons parfois choisi des réalisateurs de fiction dont l'œuvre documentaire était plutôt confidentielle, comme celle de Ken Loach en 1997 au moment de la sortie de *Land and Freedom*.

^{4/} Le danger venait de la pression médiatique alimentée par le succès de la diffusion sur la chaîne Histoire d'images du procès Papon, la chaîne ayant obtenu une dérogation pour cette diffusion – 12 ans seulement au lieu des 50 ans réglementaires après l'enregistrement du procès.

^{5/} Le réalisateur Alain Moreau avait créé et animait depuis 1982 un atelier expérimental de vidéo documentaire à la Maison d'arrêt de la Santé. La revue avait déjà rendu compte à deux reprises de son travail remarquable.

Nous n'avons pas cédé à l'attrait des commémorations, sauf à l'occasion du vingtième anniversaire de la disparition de Georges Rouquier en 2009.

Une règle (sans doute la seule) : n'écrire que sur des films qu'on apprécie. Cette règle a été importée par

LES 20 ANS DE LA REVUE

Jean-Louis Comolli des *Cahiers du Cinéma*, du temps où il dirigeait cette revue. Elle n'a été transgressée qu'en de rares occasions : « Le documentaire au box office » est sorti en 2006 au début de la polémique autour du *Cauchemar de Darwin* d'Hubert Sauper et alors que la démagogie de Michael Moore triomphait depuis quelques années déjà dans les salles.

*

Aujourd'hui, dans ce numéro exceptionnel, rompant avec la formule habituelle, nous avons voulu donner la parole à ceux qui ont collaboré à la revue au cours de ces vingt dernières années et les laisser libres de choisir le thème de leur article, espérant récolter ainsi des écrits plus personnels. Et, de fait, presque tous les auteurs ont choisi de s'exprimer à la première personne pour illustrer leur « penchant documentaire ».

Certains l'ont fait indirectement, comme Henry Colomer, à travers un « viatique » de citations, ou à travers l'éloge d'un cinéaste avec lequel ils entretiennent un rapport privilégié : François Porcile avec Humphrey Jennings, Philippe Pilard avec Georges Rouquier, Anne Brunswic avec Avi Mograbi, Serge Meurant avec Pierre-Marie Goulet ou encore Nicole Brenez avec Lech Kowalski.

D'autres ont choisi un film en particulier où quelque chose d'essentiel à leurs yeux se produit : *Héros sans visages* de Mary Jimenez pour Marie José Mondzain, *Le Songe de la lumière* de Victor Erice pour Guillaume Morel, *¡Vivan las antipodas!* de Victor Kossakovsky pour Aurélien Vernhes-Lermusiaux, *Ceci n'est pas un film* de Jafar Panahi, pour Antony Fiant, la séquence de l'homme-oiseau dans le film de Nicole Védres, *Paris 1900*, pour Jérôme Prieur.

Pour d'autres encore, cette « commande » a été l'occasion d'approfondir une question particulière : Jean-Louis Comolli, revenant sur son expérience aux *Cahiers du Cinéma*, creuse la question de la critique ; Daniel Deshays, celle du synchronisme du son et de l'image ; Cédric Mal interroge une possible filiation entre documentaires et web/docs.

De cet exercice à plusieurs voix, il résulte un numéro d'une richesse exceptionnelle. Certains textes prolongent des sujets abordés dans les numéros précédents. D'autres amorcent des thèmes de réflexion futurs. Les articles se trouvent souvent sur la même longueur d'onde, ils entrent en résonance entre eux et se complètent.

Sur la question de l'écriture, Laurent Roth fait écho à Jacqueline Aubenas, et comme exemple d'écriture d'un projet, Frédéric Goldbronn nous livre la note d'intention de son dernier film, le plus personnel. Caroline Zéau partage son expérience de la transmission à travers l'enseignement. Jean-Pierre Daniel, sur cette même question, défend la pratique artistique à l'école.

Plusieurs déplorent la place du documentaire au sein de l'industrie du cinéma. « L'industrie cinématographique concède au documentaire la place du tiers-monde dans l'économie mondiale », écrit Gérard Mordillat, tandis qu'Arnaud Hée déplore avec humour la « maltraitance » des films documentaires dans ces hauts lieux du cinéma que sont les festivals internationaux.

De forts partis pris sont exprimés dans les textes/manifestes de Gérard Mordillat, Thierry Garrel, Jean Breschand, Gérald Collas et François Caillat. Ce dernier revendique « un art autonome et délié du réel ». Jean Breschand constate le divorce entre documentaire et télévision, « une télévision qui peine à faire de la réalité un objet public, un enjeu commun ». Tous examinent le chemin parcouru par le documentaire au cours de ces deux dernières décennies : « un chemin vers l'autonomie esthétique dans ses langages, en même temps qu'une centralité dans la société d'aujourd'hui. » (T. Garrel)

Images documentaires souhaite continuer à s'adresser longtemps à cette « véritable planète documentaire » appelée de ses vœux par Thierry Garrel « réunissant créateurs et spectateurs, une planète solidaire, habitable, où chacun aspire à sa mesure à devenir un protagoniste mieux éclairé et plus engagé. »

*

On peut s'étonner que le premier numéro de la revue *Images documentaires* porte le numéro 15. Cette anomalie reflète son origine. Les premiers numéros ont paru de 1989 à 1992 sous un autre titre: « Images en bibliothèques ». Il s'agissait alors d'une publication éditée par le ministère de la culture pour accompagner la diffusion des films documentaires dans les bibliothèques publiques ^{6/} C'est en 1993 que la publication change de titre et de format pour pouvoir être diffusée au delà du réseau des bibliothèques.

Le numéro 15 marque donc les débuts d'*Images documentaires*. Il est consacré à l'œuvre de Chris Marker, cinéaste emblématique à nos yeux. C'est pour lui que nous souhaitons alors élargir la diffusion de la revue.

En sa mémoire, dans ce numéro, deux témoignages: celui de Jimmy Glasberg, qui travailla avec lui comme chef opérateur sur *L'Héritage de la chouette* et celui de Patricio Guzmán qui raconte son rôle décisif à l'origine de *La Bataille du Chili*.

Chris Marker avait gardé un œil amical sur la revue. Lorsqu'était apparue en 4^e de couverture la mention: « n° 15, Chris Marker (épuisé) », il disait en plaisantant à ses amis: « Voyez dans quel état je suis ! ». Sollicité pour écrire dans ce numéro anniversaire, il avait répondu: « Bonsoir. Comme vous savez, je pratique toujours la franchise. Et la vérité est qu'arrivé malgré moi à un âge canonique, ma seule envie est de me faire oublier. Je suis sûr que vous me comprenez. Amitiés à vous et aux Images. Chris »

Comment vous oublier ?

Catherine Blangonnet-Auer

^{6/} Sur l'introduction des films dans les bibliothèques, on peut lire: « Le cinéma documentaire dans les bibliothèques publiques, un premier bilan » et « Les films à la Bibliothèque publique d'information », par Catherine Blangonnet, in *Bulletin des bibliothèques de France*, 2005 et 2007.

Questions documentées

par Gérard Mordillat

LE DOCUMENTAIRE est un genre cinématographique déplacé; plus exactement mal placé. Un cinéma qui n'est pas à sa place sur le plan économique où son sous-financement est chronique. Un cinéma qui n'est pas non plus à sa place sur le plan artistique où sa sous-évaluation est systématique. Le cinéma documentaire vit donc le paradoxe d'être à la fois le cinéma sans doute le plus créatif sur le plan formel et économiquement le plus pauvre.

L'industrie cinématographique concède au documentaire la place du tiers-monde dans l'économie mondiale. On l'exploite, on le pille, on le rejette dans les heures nocturnes des télévisions ou sur les écrans de rares salles de cinéma. Les programmeurs, les décideurs, les distributeurs sont sans égards pour lui. Ils l'ignorent, le méprisent et quand par exception s'y intéressent, c'est avec le sentiment d'accomplir une « bonne action » dont les auteurs doivent leur témoigner reconnaissance.

Soyons clair, pour une part les documentaristes sont responsables de cette situation. Le champ d'investigation privilégié du documentaire est – au sens large – le social, laissant le cinéma de fiction s'épanouir sur le terrain de la bourgeoisie, de la petite-bourgeoisie, des oisifs et des classes dirigeantes. Le « social » est un vaste champ clos où les documentaristes filment majoritairement : la misère, l'exclusion, le chômage, la marge, l'anormalité, le handicap, la pauvreté... Ces films sont nécessaires, ils témoi-

gnent sans détour du monde où nous sommes et, sur ce terrain, le documentaire demeure irremplaçable.

Cependant, retenu prisonnier dans le cercle du malheur, par contagion, le documentaire est devenu lui-même un genre misérable, exclu, marginal, anormal, handicapé, pauvre sur le plan financier et artistique. Dès lors se pose la question : pourquoi les documentaristes se penchent-ils si volontiers sur les victimes de tous les pouvoirs sans jamais interroger le pouvoir lui-même ? Pouvoir économique, pouvoir financier, pouvoir militaire, pouvoir médical, pouvoir judiciaire, pouvoir religieux, pouvoir politique etc.

Le fait d'avoir, à peu de choses près, le statut d'un cinéma du tiers-monde à l'intérieur de nos sociétés hyper-industrialisées ne devrait-il pas encourager les documentaristes à retourner leurs caméras vers ceux qui les oppriment et qui oppriment ceux qu'ils filment d'ordinaire ? C'est-à-dire d'assumer un point de vue critique au sens kantien du terme : « déterminer la chose réelle ». Point de vue pratiquement abandonné par le cinéma de fiction au profit du divertissement de masse, l'industrie du rêve. Le cinéma documentaire peut-il accepter de n'être qu'un cinéma du cœur ? D'incarner les bonnes œuvres de l'industrie cinématographique et télévisuelle ? Dans notre civilisation de l'image, le documentaire doit-il être assimilé à la forme contemporaine de la charité ? Doit-il accepter la place qu'on lui abandonne et qu'il attribue aux spectateurs ? Quel cinéma produit-on lorsqu'on fait l'aumône de quelques mètres de pellicule aux sans-images, aux incertains du monde, aux errants, aux perdus ? Le documentaire est très largement un cinéma de conséquences et, à de trop rares exceptions, un cinéma des causes. Un cinéma de conséquence qui réserve au spectateur une place muette et passive. Face à ces blocs de souffrance, d'injustice, de solitude quelle peut-être la place du spectateur sinon celle du témoin d'un naufrage à l'abri sur une falaise : « Il est doux, quand la vaste mer est soulevée par les vents, d'assister du rivage à la

détresse d'autrui ; non qu'on trouve si grand plaisir à regarder souffrir ; mais on se plaît à voir quels maux vous épargnent » ^{1/}. Et que peut être le cinéaste sinon un montreur de misères ceint de la couronne de la bonne conscience ? Dans *Louons maintenant les grands hommes*, James Agee formulait cette mise en garde : « Il me paraît curieux, pour ne pas dire obscène et tout à fait terrifiant, qu'il puisse advenir à une association d'humains assemblés par le besoin et le hasard et pour des raisons de gain, et formant une société, un organe de presse, de fouiner dans les affaires dans les affaires d'un groupe d'autres humains sans défense, des victimes à un point épouvantable [...] cela en vue d'en faire parade de l'état d'infériorité, d'humiliation, de nudité de ces vies auprès d'un autre groupe d'humains, cela au nom de la science, du < journalisme honnête > (quelque paradoxe qu'on entende par là !), pour de l'argent, et pour nourrir une réputation de croisade et d'impartialité ». ^{2/}

Le pouvoir – quelle qu'en soit la nature – met perpétuellement en scène son image comme sa parole, notamment par un contrôle quasi hégémonique des médias, « dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité ». ^{3/} Le cinéma documentaire est, par excellence, un outil critique de l'image et du son. Pour éclairer ce contrôle du pouvoir sur son image, sur ses paroles, pour analyser les artifices de leur sélection, de leur organisation, de leur redistribution via les vecteurs de diffusion télévisuels ou cinématographique, pour mettre en danger l'ordre hygiéniste des images et des paroles dominantes, pour en rendre sensible leurs « lourde et redoutable matérialité » ne serait-il pas aujourd'hui

^{1/} Lucrèce, *De la Nature des choses*.

^{2/} James Agee, *Louons maintenant les grands hommes* (Plon).

^{3/} Michel Foucault, *L'Ordre du discours* (Gallimard).

urgent et nécessaire que les documentaristes changent d'axe, de hauteur de caméra, mettent de la lumière où l'ombre domine, de l'ombre où une propagande sans tache nous aveugle ? C'est-à-dire brisent les codes de représentation du pouvoir véhiculés par cette nouvelle bible des illettrés que sont la télévision et le cinéma. Cela suppose une rupture formelle ; or cette rupture formelle, l'invention d'un discours autre de l'image et du son, tend à disparaître chez les documentaristes. L'urgence de filmer devient la bonne excuse pour filmer pauvrement des pauvres avec de pauvres outils (petites caméras, téléphones portables) ; ce qui ne fait que conforter tous ceux qui voient le documentaire comme du cinéma sans cinéma ; cela ne sert qu'à l'enfoncer dans la fosse commune des images ; à annihiler sa force première, celle de rendre au regard sa pertinence perdue dans les marais du consensus.

On comprend pourquoi.

Dès qu'il sort du champ social où on le parque, le documentaire devient artistiquement et politiquement dangereux. Dangereux formellement avant de l'être en raison du sujet apparent qu'il aborde. Il est patent que ceux qui rompu le code des images à tous et à toutes ont eu maille à partir avec la censure, Fred Wiseman, Jacques Leduc, Richard Dindo, Nicolas Philibert et moi plus quelques autres... Aux USA, au Canada, en Suisse, en France, partout, la société cinématographique est une société d'ordre. Si on se combat, c'est entre gens du même monde et si l'on est sage on a une image. A l'opposé, le documentaire s'affiche comme cinéma non-aligné et n'offre rien que du muscle et du nerf durcis au feu du réel, c'est-à-dire de ce qui ne va pas. En s'arrachant au lac mortifère de la compassion, en filmant le pouvoir sous toutes ses formes (pas seulement ceux qui l'incarnent), les documentaristes ont la capacité de remettre en question la hiérarchie des images et la structure sociale induite par cette hiérarchie.

Le documentaire doit se faire iconoclaste.

Condamnés à vivre à chaque film « une saison en Enfer », à première vue la situation des documentaristes est peu enviable. A seconde vue – le don de double vue est indispensable aux documentaristes ! – cette situation n'est peut-être pas aussi fragile qu'il y paraît. *Primo*, parce que la situation même des documentaristes les incite à développer une énergie, une astuce, une intelligence de survie, à exercer une vigilance de chat sauvage sur la réalité sociale et politique, nationale et internationale ; à se placer de fait, quelque soit le pouvoir en place, dans l'opposition ou comme le disait Brecht à vivre « non réconcilié » alors que le cinéma de fiction macère dans le conformisme et l'académisme. *Deuxio*, de la même manière que le tiers-monde est l'objet de toutes les convoitises des pays occidentaux en raison de des fameuses « richesses du sous-sol », aucun autre genre cinématographique que le documentaire n'apparaît potentiellement aussi riche d'invention, d'audace, de nouveauté...

En se tournant vers ce et ceux qui refusent d'apparaître et en rendant aux spectateurs l'esprit critique qui leur dénié par les maîtres petits et grands de l'image et du son, il est urgent que les documentaristes prennent conscience que le documentaire porte en lui l'espoir d'un cinéma enfin arrivé à l'âge adulte. Un cinéma capable de faire tomber le mur des illusions produit par le pouvoir, ses serviteurs, ses laudateurs, ses hérauts. Ce cinéma est aujourd'hui minoritaire, aujourd'hui clandestin mais il a pour lui une force irrésistible : celle de l'art moderne.

Gérard Mordillat