

**Global / Local Film: Working Papers from the 2014
Dalhousie – Sorbonne Nouvelle Summer Institute in Film Studies**

**Le cinéma entre le global et le local: Papiers de travail de
l'Institute d'été 2014 d'études cinématographiques
Dalhousie – Sorbonne Nouvelle**



Published in 2015 by

Centre for European Studies

1376 LeMarchant Street

Dalhousie University

Halifax, Nova Scotia B3H 4P9

Canada

Copyright © Individual Contributors

Cover image from the film *Nostalgia de la luz* (2010)

ISBN 978-0-7703-0124-8

Printed in Canada



Centre for European Studies
Fountain School of Performing Arts



Table of Contents / Table des matières

Avant-propos / Introduction.....	6
Donna de Ville (Concordia University) <i>Joanie 4 Jackie: A Challenge, a Promise,</i> an Archive of Invisibility	11
Raphaëlle Moine (Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle) Global/national/local et films de genre : l'exemple du cinéma français populaire contemporain.....	41
Conall Ó Duibhir (University College Dublin) Guth Gafa: Local and Global Perspectives of a Rural Film Festival	65
Emmanuel Siety (Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle) Le monde dans une coquille de noix: l'utopie et après	87
Jerry White (Dalhousie University) Towards a Minor Vérité.....	109
Abstracts/Résumés.....	127



Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada

Conseil de recherches en
sciences humaines du Canada

Canada

Avant-propos

En juillet 2014, l'Université Dalhousie a accueilli l'Institut d'été d'études cinématographiques, sous le thème « le cinéma entre le local et le mondial - Local /global film ». Cet évènement s'inscrivait dans le cadre d'une collaboration entre l'Université Dalhousie et l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3; la première ayant conclu avec la seconde un protocole d'entente en 2012. Pendant une semaine, l'Institut a pu réunir trois membres du Département Cinéma et Audiovisuel de la Sorbonne Nouvelle (Raphaëlle Moine, Emmanuel Siety et Laurent Creton) et leurs collègues de l'Université Dalhousie (Shannon Brownlee et Jerry White), ainsi que Jennifer VanderBurgh, enseignante à l'Université Saint-Mary's, institution située à quelques mètres de Dalhousie. Ont également pris part à cette rencontre des étudiantes et étudiants d'universités canadiennes (Universités Concordia, Wilfrid Laurier, et Lethbridge) et étrangères (Université de Warwick et University College Dublin).

Le programme quotidien type de l'Institut consistait en la tenue de séminaires en journée et d'une séance de projection en mi-journée, accompagnée d'un mini-programme de projections en soirée.

Les séminaires étaient assurés par le corps enseignant présent ; les collègues d'Halifax dispensant leurs enseignements en anglais, ceux de Paris en français. Lors des séances de projections en journée, la priorité fut accordée aux films retenus dans le cadre de ces séminaires et qui n'étaient pas facilement disponibles. Figuraient au nombre des films en question le téléfilm de Radio-Canada, *The Open Grave* (Ron Kelly, (Canada, 1964), *Pobal*, un documentaire de langue irlandaise (Louis Marcus, Irlande, 1969), ainsi qu'un programme d'animation estonien. Les projections en soirée, ouvertes au grand public, renfermaient, entre autres, les éléments présents au cœur des préoccupations des séminaires, notamment

Introduction

In July 2014, Dalhousie University hosted a Summer Institute in Film Studies, devoted to the topic "Global/Local Film." It was a collaboration between Dalhousie and Université de Paris 3 – Sorbonne nouvelle, with whom Dalhousie had signed a memorandum of understanding in 2012. The week-long institute brought three members of Sorbonne nouvelle's Département de cinéma et audiovisuel (Raphaëlle Moine, Emmanuel Siety, and Laurent Creton) together with faculty members from Dalhousie University (Shannon Brownlee and Jerry White) and, from just down the road, Saint Mary's University (Jennifer VanderBurgh). Along for the ride were students from Canadian and international institutions: Concordia, Wilfrid Laurier, Lethbridge, University of Warwick, and University College Dublin.

The basic structure of the institute was seminars during the day with a screening session mid-day, supplemented with a small programme of public screenings in the evening. Seminars were taught by the faculty members in attendance, with Halifax colleagues teaching in English and Parisian colleagues teaching in French. The daytime screening sessions privileged films that were part of those seminars and not otherwise easily available; they included the CBC telefilm *The Open Grave* (Ron Kelly, Canada, 1964), the Irish-language documentary *Pobal* (Louis Marcus, Ireland, 1969), and a programme of Estonian animation. The slate of evening screenings, open to the public, included material that was core to the concerns of the seminars (such as *The Artist* and *Nostalgia for the Light*) as well as the work of Halifax filmmakers whose work intersected closely with our topic of "Global/Local Film": Sylvia Hamilton's *Black Mother, Black Daughter* (1989), which Hamilton showed alongside Camille Billops' classic

The Artist et *Nostalgia for the Light* ainsi que les travaux de cinéastes d'Halifax, dont les contenus cadraient étroitement avec notre thème « le cinéma entre le local et le mondial - Local /global film ». Parmi ces films, on pouvait compter *Black Mother, Black Daughter* (1989) de Sylvia Hamilton, présenté par la réalisatrice en personne ; *Finding Christa* (1991), un film autobiographique classique de Camille Billops, et *Arctic Defenders* (2013) de John Walker. À la fin des projections, M. Walker et Mme Hamilton ont participé aux séances de questions-réponses.

Les étudiantes et étudiants désireux de participer à l'Institut d'été avaient été invités à soumettre leur demande et le résumé de la communication sur laquelle ils travailleraient tout au long de la durée de l'Institut. Le vendredi 11 juillet, baptisé « journée de travail », des heures de bureau ou de consultation furent organisées, à l'intention de la clientèle étudiante, par les membres du corps professoral d'Halifax et de Paris, et un espace de travail fut réservé aux étudiants, au Centre des études européennes où se déroulaient les séminaires. L'Institut d'été s'est achevé le lundi 14 juillet, par la présentation des communications des étudiants, dans une atmosphère de colloque, et ce, en présence du corps enseignant d'Halifax ainsi que d'autres enseignants et étudiants des Universités Dalhousie et Saint Mary's.

De manière générale, l'Institut d'été aura permis la création d'un cadre de travail assimilable à un « environnement de serre » consacré à des études cinématographiques bilingues. La présente publication constitue une sorte de floraison au titre des efforts consentis, pour filer la métaphore botanique. Certaines recherches présentées à la fois sous la forme de communications de colloque ou de travaux de séminaires ont dû « être réservées » en vue de projets plus vastes ou à paraître ailleurs sous d'autres formes. Ainsi, les contenus des pages

autobiographical film *Finding Christa* (1991), and John Walker's *Arctic Defenders* (2013). Both Walker and Hamilton participated in Q&A sessions after their screenings.

Interested students were asked to apply to the Summer Institute with an abstract of a paper that they would work on during the week. Friday was a “working day,” where faculty members from both Halifax and Paris held office hours and students were given workspace at the Centre for European Studies, where the seminars had been unspooling. The Summer Institute concluded on Monday, when students presented their papers in a colloquium environment that was attended by Halifax core faculty as well as interested faculty and students from Dalhousie and Saint Mary's.

The overall effect was the creation of a kind of “hothouse environment” for bi-lingual Film Studies. What you see here constitutes a kind of flowering of those efforts, to stretch that botanical metaphor as far as it will go. Some of the material presented both as seminars and colloquium papers ended up “spoken for” as part of larger or otherwise-published projects, and so what is between these pages is not a “proceedings” in the manner of a document that records everything that happened over the course of an event. Rather, we are thinking of these as “working papers,” as contributions to scholarship that we hope will lead to new kinds of connections being forged between students of cinema in Canada and France.

que nous proposons ici ne sauraient être perçus comme des « actes de colloque », à l’instar d’un document qui rassemble toutes les communications présentées au cours d’un événement de ce genre. En réalité, nous considérons ces articles comme des « documents de travail », une contribution à l’avancement des connaissances qui, nous l’espérons, déboucheront sur l’établissement de nouvelles formes de liens et de collaboration entre les chercheurs au Canada et en France.

Joanie 4 Jackie

A Challenge, a Promise, an Archive of Invisibility

Donna de Ville (Concordia University)

The concept of a chain letter is simultaneously optimistic and daunting as the expectation is that it will continue on forever. Performance and video artist Miranda July took on this challenge in a video format when she initiated *Joanie 4 Jackie (J4J)* in 1995. A pre-YouTube alternative distribution network for young women filmmakers facilitated by July, *J4J* served as a non-selective forum and archive for completed and “missing movies”—unfinished and unmade movies from the female perspective.¹ Archived at Bard College’s Film Department since 2003, and currently on an indefinite hiatus, the video chainletter² project provides one example of Claire Johnston’s call for the strategic development of the moving image as both a political and entertainment tool to counter the objectification of and discrimination against women in cinema (217). Emerging from an environment of third-wave and post-feminisms, youth activism, a DIY (do-it-yourself) approach to creation, and the modes of organization and collaboration associated with the convergence of these cultures, the *J4J* project represents the compilation and often conjuncture of amateur and experimental modes of aesthetics, which are vitally important to the notion of women’s cinema as accessible, pluralistic, and reflexive. *J4J* (originally known as *Big Miss Moviola*) was an artistically democratic and alternative distribution project devoted to the recognition, advancement, and community building of girl filmmakers, locally and globally.³ The revolutionary potential in “virtual collectivity” and grassroots filmmaking projects like *J4J* and their implicit goal to subvert the dominant, and still mostly exclusive, systems in place in the mainstream film industry is

necessary to ensure the future (and current history-making) of women's cinema (White 147). Accordingly, J4J has provided young, female artists distribution and entrée to a community of other artists who explore women's issues through the now low-budget medium of the moving image. But more than that, and since the letters have become inactive, it has become equally as important as an archive of absence and invisibility—"a structure of desire invested in the practice of cultural remembering" for a history that would otherwise render these works irrelevant or non-existent (Pollock 119).

Of those movements most relevant to the *J4J* project is third-wave feminism and/or post-feminism, which includes the riot grrrl movement. Post-feminism, according to Chris Holmlund in "Post-feminism from A to G," can be divided into three categories: academic, chick, and grrrl. Holmlund discusses the riot grrrls as the "wilder" faction of post-feminists who are situated somewhere between the popular and the academic; they are "politically engaged yet playful" (116). More recently, some call these feminisms Feminism 3.0 to avoid the loaded connotations of post- and third-wave feminisms and to connect the movement to technology and cyberspace—a current theater of struggle for feminism (Callahan 6-7). Feminism 3.0 is a metaphor for new networks of collaboration. Vicki Callahan suggests the database and the search engine to be key components—stating, "the archive becomes in this context not the last edifice standing in a received history but a dynamic agent of change and a space of becoming" (6). Online archives, interactive media, and the vast array of digital technology now available open up the possibilities of exchange, collaboration, and visibility while connecting the local to the global. There now exists a conception of feminism that is specifically related to the internet and women's visibility and agency in cyberspace—cyberfeminism.

Visibility, or rather invisibility, is a recurring concern in numerous feminist projects, including *J4J*, and is something that preoccupies Griselda Pollock when examining the role of the museum and the archive in circumscribing women's presence in the history of art—referring to women's status in art history as suffering from an "active erasure from the record." She suggests, "the virtual work of art—fictive installation and videotape—becomes a site of creating a representational structure for indexing an absence/absenting that could otherwise be unknown" (118). While she's speaking more specifically about visual artists and modern art museums, her analysis of women's absence and erasure from the canon and the institutions that create it applies also to filmmakers. The virtual museum and/or archive—or virtuality—is one way she proposes to index that which has not been remembered or at best has been marginalized (118-119). Similarly, Jackie Hatfield sees online space as a new arena "for opening up the possibilities of 'future histories,'" the convergence of digital technology and cinema allowing exponentially more opportunities for the production, distribution, and storage of previously unheard narratives across various media practices (4).

Though originally informed largely by the riot grrrl movement, *J4J* eventually did move to cyberspace—YouTube and Facebook specifically. So that July's project, with its roots in third-wave or post-feminism, could now be considered a cyberfeminist endeavor, smoothly dovetailing with issues of virtuality, collectivity, and the local/global. I will discuss this transition and these terms in more detail below as they relate to the work and working conditions of Miranda July because one cannot understand the *J4J* project without considering the history, influences, and motivations of the young woman who created it.

Miranda July, DIY Grrrl

In the early nineties, July arrived in the Pacific Northwest aware there existed communities of young women, particularly in Portland, OR and Olympia, WA, who were starting bands and record labels and creating a lively DIY underground art scene.⁴ In his thesis on independent music subcultures, Andrew Mall explains the DIY ethos in the following manner:

As an economic system, DIY works like a remote local village: capital circulates among the members of the scene, providing a common economic base and support system that is necessary to keep the scene economically viable. As a political system, it works much like the field of high art: generally, little outside corporate or commercial influence is tolerated; hence there is little taste and style imposed from without the scene, although the appropriation of external forms from within certainly does occur. (Halter 25)⁵

This passage exemplifies the interconnection between the ideas of the local and the global and demonstrates how they engage with one another. July was highly influenced by the DIY culture and by the determination of this eclectic community of artists, musicians, and filmmakers working outside of the system in hybrid spaces such as cafes, music venues, and community theaters. Her milieu consisted of young women who produced work in an attempt to affect change—mostly to carve out a space and give voice to women in industries like music and film that were largely dominated by men—and they accomplished this through perseverance and with little to no money. The Portland art community, at the time, was one based on homegrown and particularly local and regional resources that encouraged cross-pollination among various media, which

partially explains July's convergent work in video, film, performance, sound, writing, and music. The "anything goes" attitude of DIY practitioners inspired July to experiment within her own art and in her collaborations with other artists and members of the community. Beyond *J4J*, some of her other projects, like "Learning to Love You More," a web-based art intervention serial, also relied upon participation and production by others, usually non-artists. Here again, she was connecting people both locally and globally.

Significant to her early projects was the overt feminist agenda of a subculture of the art scene, the riot grrrl movement. The riot grrrls grew out of and alongside various other movements including punks and skaters. Though the focus was on the local community, there existed an awareness of and connection to likeminded movements elsewhere. From this milieu came fanzines and other small press and anti-establishment publications with a DIY aesthetic (i.e. made by hand, non-professional, and with low or no budget). The chainletter videos, and the zines that accompany them, bear this amateurish or DIY style that is unmistakably analog or what Lucas Hilderbrand has called a bootleg aesthetic.⁶ However, in the case of *J4J*, July and the community of girl filmmakers shared movies that were legally copied and distributed. While they bear the degraded look of bootleg tapes that have been copied numerous times, they are not truly bootleg tapes. In fact, July eventually outsourced the copying of tapes to Von Communications/Von Digital—a distribution/reproduction company in Portland, OR—so that she was no longer making copies at home. This outsourcing naturally led to other issues such as censorship (Haroutunian).⁷

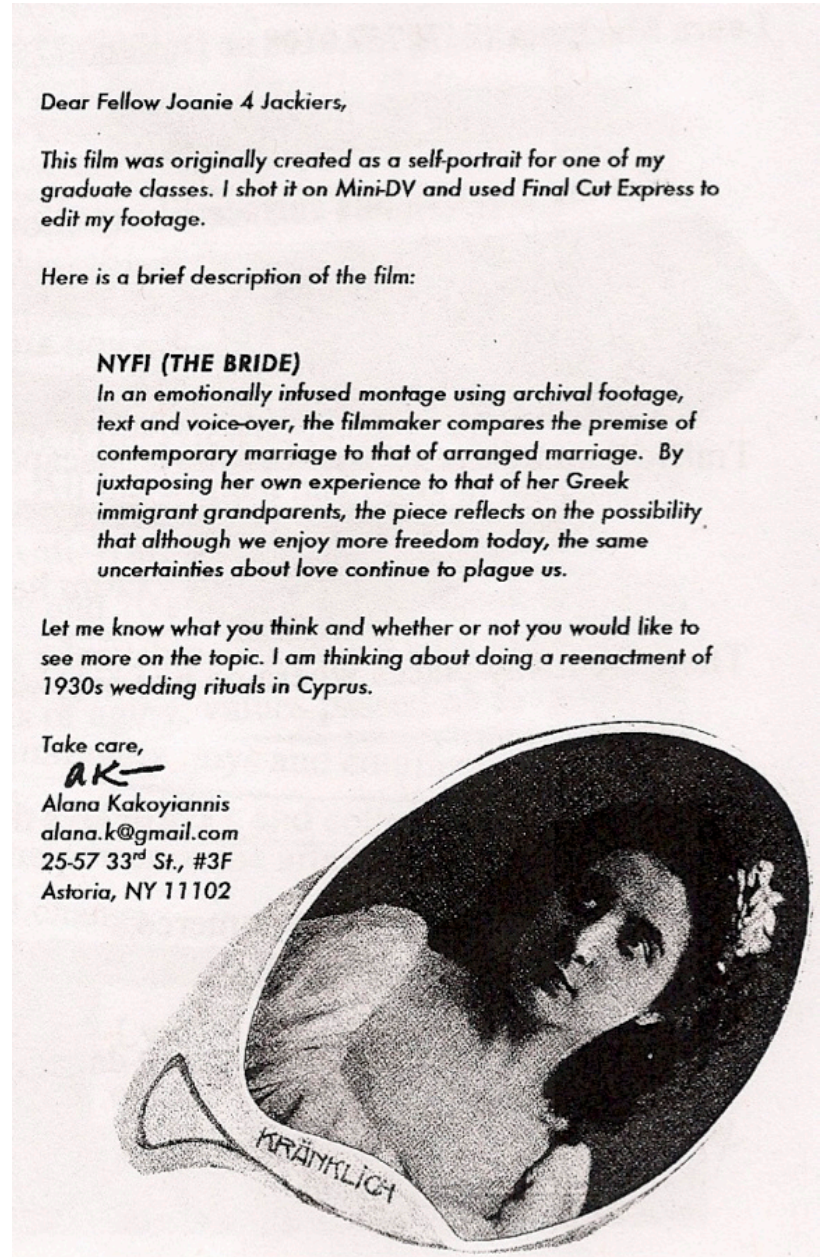
The collaborative video project *J4J* was incubated amidst this third-wave feminist DIY culture that coincided with the prevalence of VCRs and video camcorders in the home, and it was born in

response to a dearth of distribution networks for emerging female artists. July says she started what was then called Big Miss Movieola because she felt isolated and wanted to build a community of young ladies who shared her interests (McGarry). Hilderbrand suggests the community of filmmakers that July created was an “imagined community,” as theorized by Benedict Anderson (205). The crucial difference, here, is that Anderson’s citizens of the nation-state were abstract anonymous strangers, whereas *J4J*’s participants knew each other’s names, locales, sometimes email addresses, and had access to their creative work; moreover, they communicated with one another through the chainletter booklets and had the opportunity to meet one another during tours of the chainletter videos. Of course, they also shared more in common, as far as identity and cultural practice, than merely reading a particular newspaper or listening to the same radio program, and so established emotional ties that are evident in the notes included in the zines.⁸ They also considered themselves a community and the chainletters an opportunity for feedback from other young filmmakers. (Fig. 1) *J4J* contributors communicated with one another through their films and the zines, tackling subjects pertinent to their community of young women, with particular attention to issues of the body (masturbation, menstruation, pregnancy, eating disorders), social issues (racism, sexism, and homophobia), and relationships with men, other women, family, and friends.

Joanie 4 Jackie: A Challenge and a Promise

Currently housed at Bard College’s Film Department, the video chainletters provide one example of Johnston’s call, more than two decades earlier, for a release of women’s collective fantasies via the moving image medium. Moreover, she identified the issues and possible solutions to the problematic identity of

Fig 1



women on the screen and their struggle for a position behind the camera, suggesting that women could use film both politically and commercially to counter the objectification of women in the cinema (and in everyday life) (213). That this project was a feminist response to a paradoxical history of objectification and invisibility is evident in the pages of the accompanying zine-like “directory book” (Figs. 2-3) and in the following statement about movie making posted on the *J4J* site:

There’s [sic] two variables on the video camera. There’s the lens: The eye. This is the same eye that’s watching you all the time anyways if you’re a woman. Especially in public, but even when you’re alone in your room. The eye is programmed into your brain. When you are making a movie you stop pretending that you aren’t aware of the eye. THEY ARE LOOKING AT YOUR ASS NO MATTER WHAT YOU WEAR. THE DAD IN YOUR HEAD WATCHED YOU MASTURBATE. YOU BRUSH YOUR HAIR INTO THE THE [sic] SHAPE OF THE HOLE IN HIS HEART. You stop pretending that you are innocent and unaffected by the eye. You turn and face it: the camera. You look into its eye and see yourself and you say: “I see you watching me.” (July, *J4J*)

This was the challenge. July invited each woman to become her own fantasy through the practice of filmmaking. It is precisely this meta-awareness of looking and being looked at that Lynn Hershman Leeson, a visual artist, responds to in her work describing it as the “two-way mirror” quality of the image—indicating that “we are both created by and creating images and our identity” (Callahan 419).

Fig 2

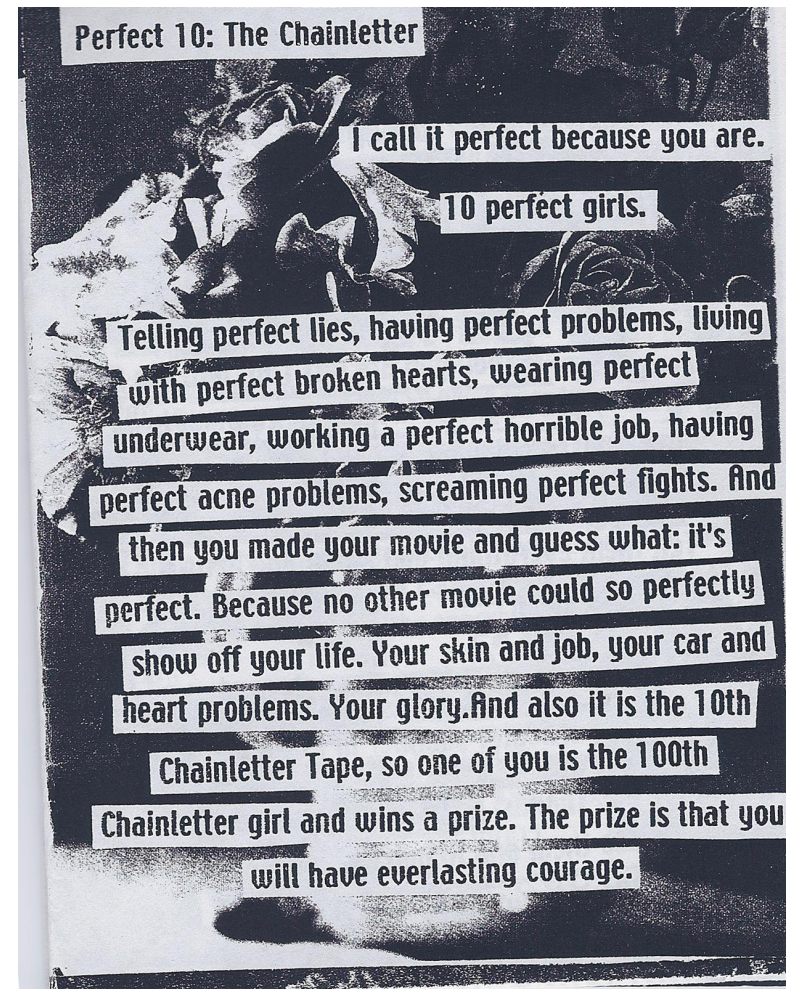
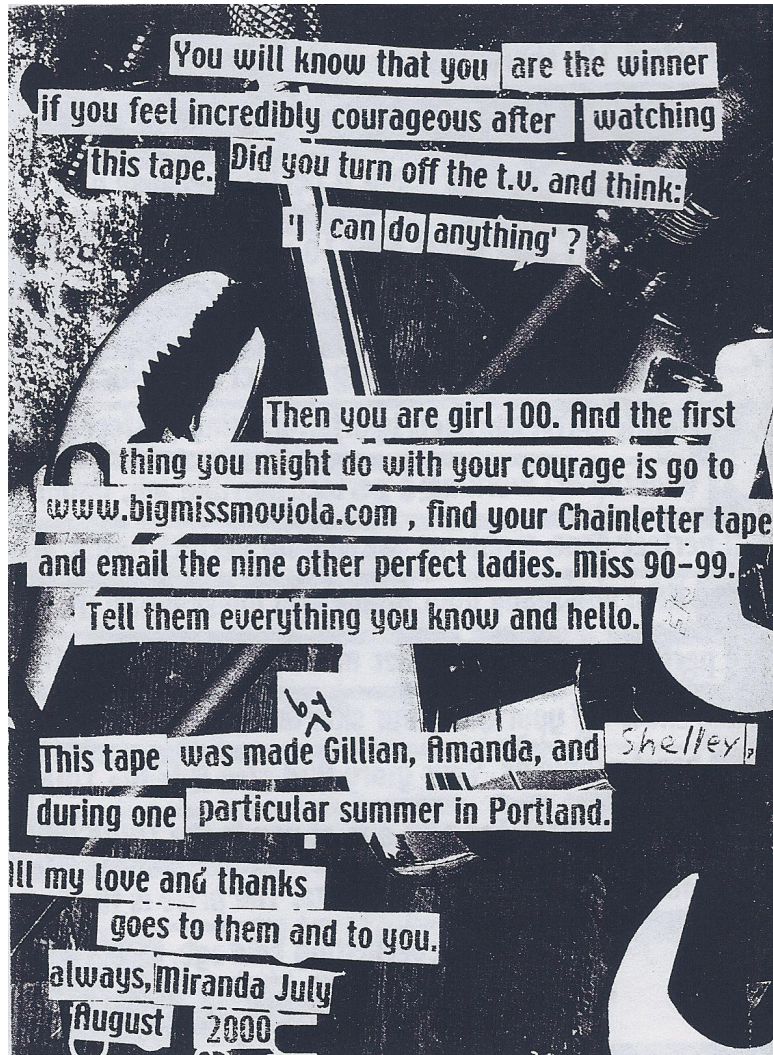


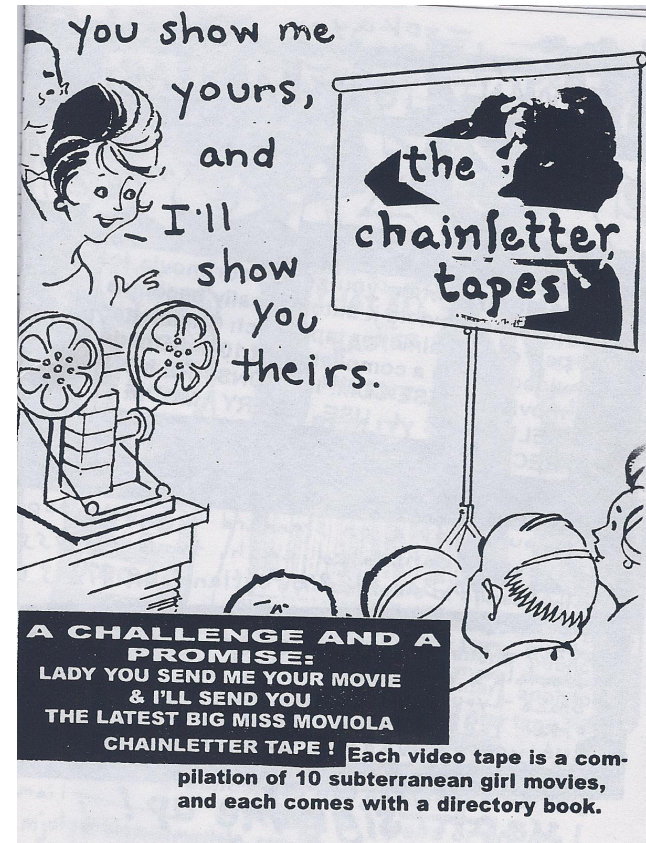
Fig 3



As a democratic archive of women's films, *J4J* collected and compiled these independent, girl-made short video works (Fig. 4):

EVERY woman who sends her movie to *Joanie 4 Jackie* receives a Chainletter tape. Each tape is an unpredictable compilation of 10 lady-made movies including her own. These video *Chainletters* and their companion *Viewer's Digests* are part of a continual correspondence between women moviemakers and with you. (July, *J4J*)

Fig 4



This was the promise. The letters offered women membership in a pre-social networking virtual community of artists and, because the letters were sometimes exhibited at film festivals and other art spaces, they provided a wider audience for these young ladies. In addition to exposure, *J4J* provided a feedback loop for participants from such disparate places as Pinellas Park, FL and Tsawwassen, BC, and from countries abroad, like Australia and Sweden. This mode of distribution allowed girls who felt isolated in their local towns to connect with others having similar experiences around the globe.

During July's tenure, participants sent their work on a VHS tape along with five dollars to cover the cost of the tape and shipping for the compilation tape they received back. Included with each tape was a "Viewer's Digest" or booklet that resembles a fanzine in its aesthetics (hand-made, photocopied, and stapled) and content, containing hand-drawn illustrations, clipart, contact information, and notes (hand-written and typed) from the filmmakers. In the note about her film *Jelly 9*, Brenda Gregoline refers explicitly to the DIY nature of her process. (Fig. 5) The digests are key in demonstrating the supportive community ethos that evolved around this project. One can see in the following excerpt from Sara Greer's note (Fig. 6) that not only does she view *J4J* as a forum for connecting with other lady filmmakers but also as a tool for reclaiming marginalized identities in the moving image by subverting the mass media's "propaganda":

It's time for everyone to represent themselves; it's just too dangerous to allow only others to do this... So get up, my sisters, get mad (or happy, or sad, depending) and get to making propaganda of self! ("Me & My Chainletter")

Fig 5

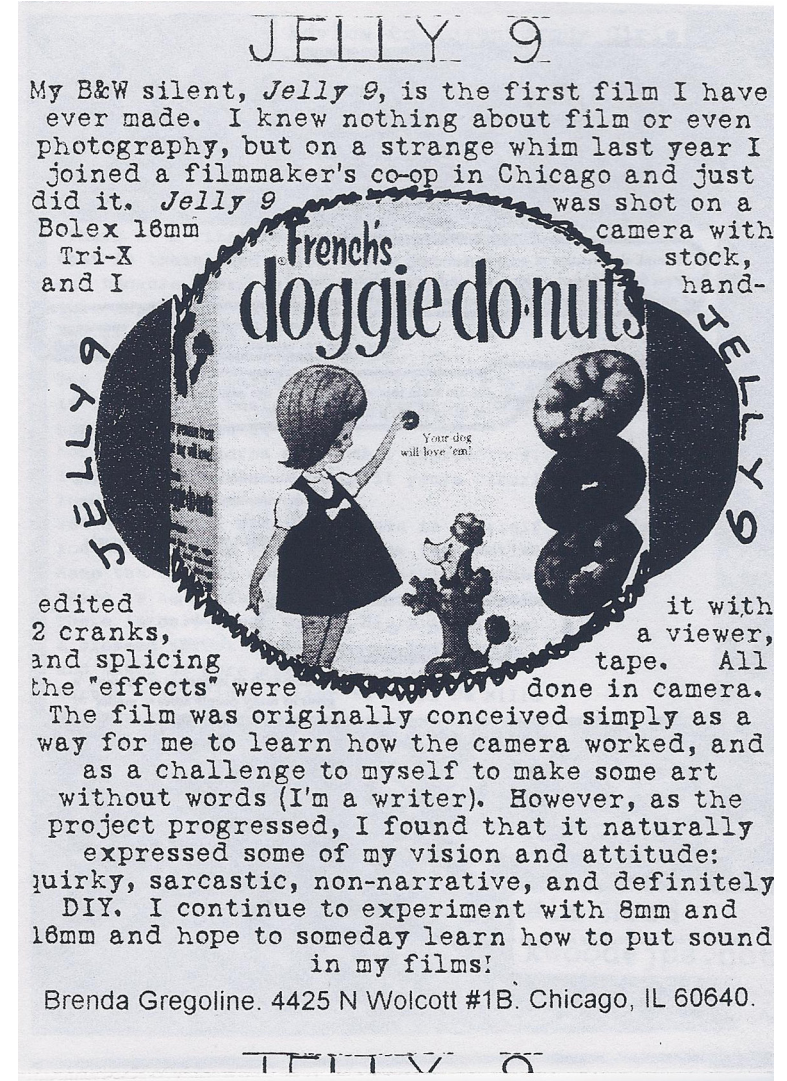
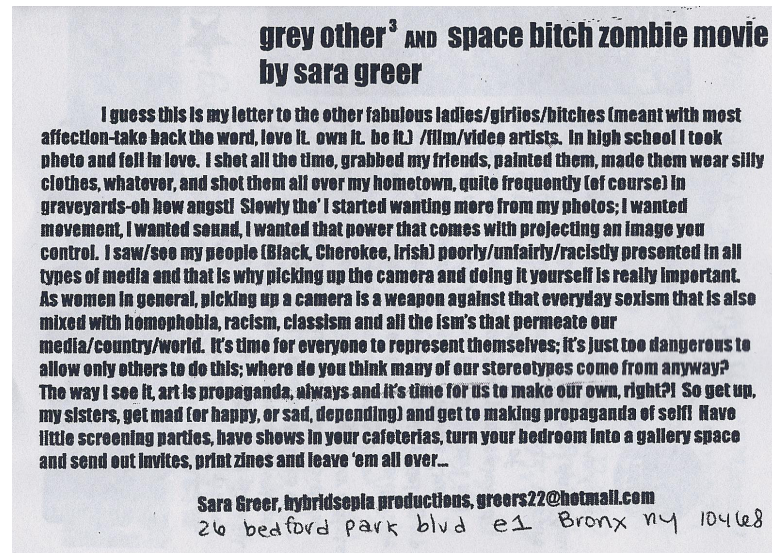


Fig 6



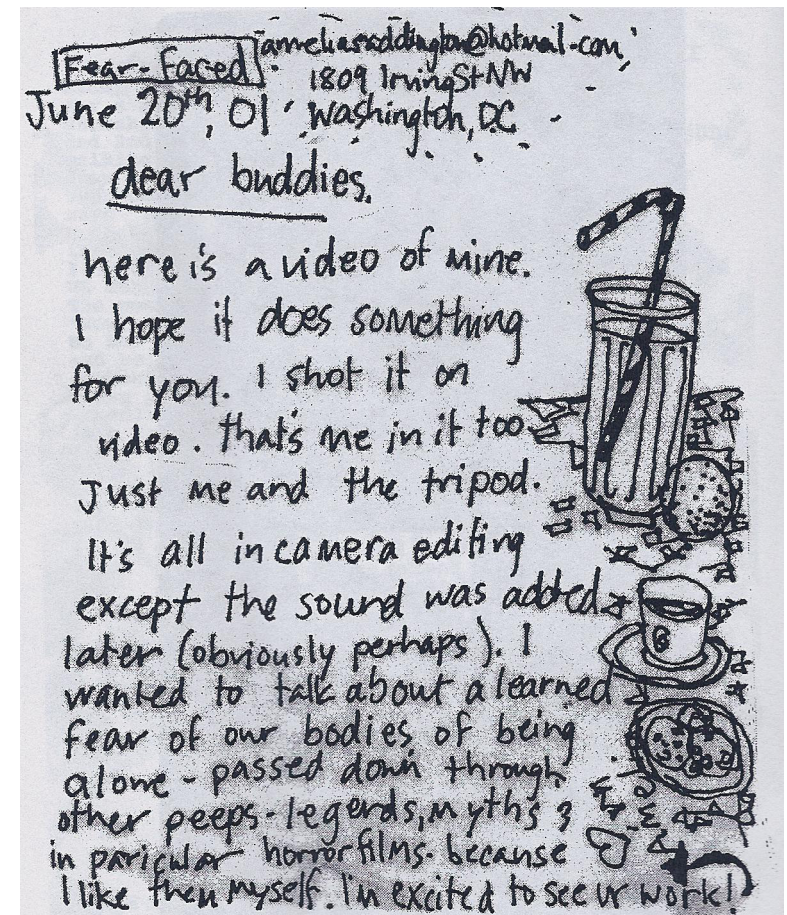
Many of the filmmakers' notes address the other contributors on the tape, as well as share details about the process of production, on what equipment and type of film it was shot and edited, and some of the emotions around self-expression and creativity. (Fig. 7)

In 2003, July turned the administration and production of the chainletters and zines over to Bard College film students under the supervision of faculty member Jacqueline Goss, at which point three more tapes were compiled before the letters went digital and two more were created on DVD.⁹ July's abdication of her position as project manager coincided with her move from Portland to Los Angeles where she began working on her first feature length film *You, Me, and Everyone We Know* (2005).

Currently, eighteen video chainletters, with names like *The Cherry, Cherry Chainletter, The Ball and Chainletter, and Me & My Chainletter*, are in circulation; the most recent produced in

2007. While Hilderbrand's chapter on the chainletters provides an insightful, and to date the most comprehensive, survey of the content of the tapes, his assessment of the recurrent themes and imagery—freeways and exit signs, travel, escape, place, long-distance communication—diverges from mine, having viewed a different set of tapes (210).¹⁰ While I agree one of the pervasive

Fig 7



“modes” represented on the tapes is that of the “diary,” though I would call it personal narrative, I found the second most popular to be the documentary (and not B movie parodies) (207). Many of the films submitted are representative of both the amateur and the avant-garde with all their positive and negative connotations—new, experimental, artsy, low-budget, boring, self-indulgent, weird—and are very much about girl culture, which subsequently helped to build a network of young women filmmakers and fans. Topics range from issues of beauty and the body to all manner of relationships.

To provide an idea of what one letter might contain, I will describe a few works on *Perfect 10: The Chainletter* (2000). It begins with an introduction performed with Barbie dolls—a fashion triathlon—for which the contestants must answer the question, “How would you get your message out to the world?” The contestant who replies that she already has accomplished this through *Big Miss Moviola* gets the “perfect 10” score, which references the rating system at beauty contests and, more generally, a term that indicates a highly desirable woman. A particularly strong work on the tape is a documentary about Lilly LeFrance, an adventurous carnival performer and stunt driver from the early 1900s, accomplished using old photographs, found footage, and childhood movies. It turns into a love story between the documentarian and her research subject. Another is a documentary about a Native American girl who escapes life on the reservation to go to college, only to get pregnant and have to return to her impoverished home. Then, Goddess Kring appears. She has a cable access show for which she records herself speaking in a part spoken word part stream of conscious flow into the camera, reciting poetry or stories, and dancing. She is naked and covered with body paint, tribal face markings, and green lipstick and talks about her body and making art. It is like a videoblog but made for television. Because she is taping in her home, the phone rings

during her piece; she briefly addresses the interruption, highlighting the DIY nature of the project. She appears on several chainletter tapes. Yet another is a black and white silent work about a house of women, possibly lesbians, who exile one of their members because she is caught dressed like a femme (dress, wig, and make-up) and dancing to records in her room. This is not an exhaustive analysis of even one chainletter but provides a glimpse of the variety of topics and styles that might appear on one tape. Many of the works are experimental in content and aesthetics, some narratives and some without plot or characters, and most deal with subject matter that is specifically girl-focused.

Collaborative projects, like *J4J*, both “produce and maintain the culture of a community” in a similar sense as online fan sites, social networking sites, and grassroots news sites (Atton 270). July helped to build a community of girl filmmakers, in the era before online video sharing, by collecting works from ladies nationwide and redistributing them, using relatively lo-tech equipment, like thrift store VHS tapes and VCRs. Nothing was excluded; the chainletters are not curated programs of films. The viewer understands this immediately, as works of video art are intermingled with poorly made and/or conceived pieces. July occasionally contributed one of her shorts to a letter, and it would appear immediately after or before a thoroughly amateur work. She attempted to take the ego out of judging good and bad works, believing every response is worth viewing, sharing, and archiving.

In the early years of the project, with a large portion of the films coming from twenty-something women, July quickly observed who wasn’t making movies. She then initiated another component of *J4J*, “The Missing Movie Report,” in June 1996, which documented the lack of filmmaking practice among a certain demographic

of women, mainly everyone but late teen and twenty-something women in university. July interviewed women on the streets of Portland and asked them “If you could make a movie what would it be about?”; she included their photos and responses on a poster. Through this process, she also discovered the numerous reasons why older women and young girls were not making movies, including lack of access, finances, and education. Another element of this project was that women from other places could make reports of the missing movies in their hometowns and send them to July. This became an archive of movies not made—missing movies—that connected her local community in Portland to global sites.

Having grandiose plans for the project, July had hoped the sharing of personal video works would become a movement and in some way change the system and/or provide a meaningful alternative:

I want the work of ‘avant-garde’ women film/video artists to be standard fare for teenage girls. Can you even imagine what the future would be like if millions of girls were not only trading fanzines and their own movies, but trading videotapes of the work of Jenny Holzer and Sadie Benning?... Girls write *Big Miss Moviola* every day wanting, wanting, wanting. And I’m not just gonna send them a girl-power T-shirt; I am going to invent ways for them to see work that will change the way they view what is possible. (Calhoun)

Not only will participants’ perspectives change, but the hope is that “other people start to see the world the way you do, and the ‘missing movies,’ the stories that don’t usually get told suddenly become available” (Ibid.).

This was an ambitious notion in the pre-YouTube, UbuWeb, streaming video, bit torrent nineties, which, while difficult to imagine now, was a world without constant and immediate online access to billions of videos, short films, and feature length movies. With the appearance of YouTube and its crowdsourcing model, possibilities and access were transformed, though not exactly in the feminist direction July had envisioned. Moreover, she regrets that film sharing over the internet is far less personal than making the tapes and booklets at home, decorating the accompanying letters by hand, and mailing them out. The project, in the collective spirit, took on a life of its own, as she explains, “I took each letter and each submission I got very seriously, and I considered the project to be more about the individual than the crowd in a way. But at the same time, the people I was joining forces with wanted it to be about more than just their individual work” (DeVun). She did eventually start another tangent of the *J4J* project for more selective film programs curated by women, which she compiled and distributed as the Co-Star tapes. “This series aimed to explain the role of a curator in a way that kicked the academia out of it: If you know what you like, you have what it takes. That is, I asked them to think of themselves as curators, so that I might expand the collection and its usefulness to girls” (July “Let’s Walk Together” 6). Even though an institutional concept like curating is introduced to the project, it is done in a manner that is more democratic and inclusive to amateurs than at a museum or gallery.

Chris Atton emphasizes the “close and non-hierarchical relationship between reader and content” on the Indymedia website, which leads to hybrid roles such as “activist-journalist” (269). Likewise, July fostered an intimate, albeit long-distance, relationship with the women who participated in *J4J* through an “ultra-democratic and non-professionalized” method of networking, and as a result

of her work, became an activist-artist whose alternative approach to video production and distribution created an empowered public sphere for a specific population of artists (Ibid.). These features of ultra-democracy and non-hierarchy led to much criticism of Indymedia because it allowed extremely conservative and far right perspectives to be voiced. A danger when creating a non-exclusive model that reinscribes the community into the practice is that one is forced to take the good with the bad. July accepts this as part of the process and admits that boredom is a risk of inclusive projects. She believes the fear of boredom is the reason more people are not collecting amateur videos. Claiming this fear is really one of the unknown, she encourages people to ask questions of those who do not normally get asked.

J4J was not profit-driven, did not cater to an elite audience, was “structured to subvert society’s defining hierarchical social relationships,” and was “structurally profoundly different from and as independent of other major social institutions, particularly corporations” as it could be. July undoubtedly sees her projects as part of a network of community-building collaborations “to establish new ways of organizing media and social activity,” and she is committed to perpetuating these efforts beyond anything she instigates (Albert). In fact, it is her hope that these alternative practices will replace the mainstream and become the status quo.

July is certainly not alone in her mission to forward the position of women making movies. Though she is one of the few independent activist-artists working towards this project, there exist other activist collectives that have been and are taking up feminist issues within the arts, notably Women Make Movies (WMM), a media arts organization focusing on the production, promotion, distribution,

and exhibition of women’s movies. Unfortunately, inequality between male and female directors persists, not to mention access for people of color. And the numbers for women in behind-the-scenes roles are also low, but organizations like WMM are keeping a watchful eye on the industry and continually reporting revised statistics (White 146).

Patricia White, queer and feminist film scholar and president of WMM, notes that although the media output by women has increased greatly since the writing of WMM’s womanifesto, progress in restructuring the “social and material relations of production and exhibition” has been slower. White looks to efforts such as *J4J* to combat the still present barriers to the distribution and exhibition of young women’s movies stating, “the project responds to a diffuse and saturated media landscape, constructing virtual collectivity while ceding the ground of cinema as collective public space” (146-147). As Stuart Marshall points out in “Video: From Art to Independence,” the initial history of videomaking saw a profound split between video artists and video workers within the social and political activist spheres (71). With projects like *J4J* and organizations like WMM this era has ended. The histories of videomaking and activism are now inseparable. However, alternative projects and the ideals associated with them are difficult to sustain, especially when led by one individual.

Indeed, *J4J*, having been turned over to an academic institution, the likes of which July had criticized in the past, did change. Though Bard College is a fairly liberal, populist, and arts friendly institution, the project became less inclusive.¹¹ After the transition, more of the films came from within academia, due to *J4J*’s almost sole dependence on word of mouth calls for submissions. Despite the ongoing open admissions policy, the more limited pool of

contributors changed the original intention of the project. Before the final DVD was made, it had become less representative than it had ever been and the films noticeably more polished, which was a result of the transition to digital format and participants' access, via their film departments, to digital recording equipment. Moreover, Vanessa Haroutunian, *J4J* student coordinator, suggested the project was not thriving at Bard and noted the archive had been neglected. Due to the continual turnover of students, a variable that July thought would continually breathe new life into the project rather than impede it, the brunt of the work often fell to Goss. Haroutunian tried to address some of these issues by reinstating a tutorial that allowed students to get credit for working on the project and by making the organization of the archive a priority; however, her efforts were not sustained after her departure from Bard. This unfortunate turn for *J4J* led me to ask: what does this say about the sustainability of alternative networks, modes of distribution, and niche archives? Are YouTube and similar video sharing or online archive sites now the best options for emerging filmmakers? It turns out that YouTube was the direction toward which July and others thought *J4J* should move.

Dancing Girls

During my phone interview with Haroutunian, I learned of the new direction the project would take in collaboration with July. Planned to start the summer of 2010, July, Bard, and *J4J* would be initiating a dedicated YouTube channel called "Me Dancing." This tangent of the chainletter project would be a quasi-reality program/art intervention; four girls would be sought out on YouTube and asked to participate. Then, an established woman filmmaker would pose a question or challenge for which participants would have ten days to create and submit their video responses. The videos

would subsequently be posted to the site. At that point, anyone could comment on the videos. July had intended to kick it off with the following directive: "Praise us the way you would like to be praised—think of what kind of compliments you would like to receive and give them to the audience via the camera." After phase one, July would then turn it over to the next artist who would do the same. Artists such as Yoko Ono and Pipilotti Rist had been named as possible participants. This was still very much in its initial stages of planning when I spoke to Haroutunian, and there existed many unknowns for it and the future of the chainletters. At the time, the "Me Dancing" initiative indicated an ongoing commitment on the part of July and the *J4J* organizers to reach out to girls in new and interesting ways, employing more contemporary means to encourage them to make videos. While I have not found the dedicated YouTube channel described above, there does exist a page on July's website and on Facebook, both dated June 30, 2011, that discuss the "me dancing" YouTube phenomenon, July's personal response to it, and her summons for "me dancing" video submissions from girls:

I Ask Of You: Yes, I really do want to see you dance, in your own particular way, to your favorite danceable music. But I don't want to see your face. Either keep your back to the camera the whole time or make sure that your head is cut off, no matter where you are in the room, and then: GO FOR IT! A sad dance. A complex mixed feelings dance. A dance of love. A dance where you barely move! A dance that you can do secretly where it looks like you are working! You can do no wrong. Title your dance: A _____ Dance, so we know what kind it is (fill in the blank). ("Me Dancing" and Miranda July)

In addition to this invitation, several videos of girls dancing are uploaded to her page, along with her feedback to them. But it seems the initiative has not been fully realized and is currently in an inactive state.

Conclusion

Anna Everett posits that more US women are participating online now than men—the internet has made possible the emergence of a cyberfeminist movement and new modes of activism by women from a diversity of backgrounds and with a diversity of agendas during a supposedly postfeminist era (384, 391). An interesting example of the way one female artist has employed the internet, or more specifically online virtual worlds, is Lynn Hershman Leeson's virtual archive in *Second Life*, *Life Squared*. There one has access to Leeson's entire body of work over her thirty-year career. As Callahan suggests, Leeson's archive "provides a new model for writing history" while securing a future for the archive by modernizing it. Interestingly, Leeson grapples with many of the same ideas as July. For example, Leeson's interest in drawing attention to "that which has been left out or unseen" parallels directly July's desire to account for the missing movies, those stories untold by women (418). They are both addressing core feminist issues: "the voices that don't get heard"—the invisibility of women artists—"the inequities in the system," "the multiplication of narratives," while they are destabilizing the notion of the gaze and the essentialization of identity through gender (419, 426). Yvonne Tasker echoes these concerns in her work on visibility in relation to women filmmakers and auteurism. As so many before her have stated, "the position of women filmmakers is typically both marginal and precarious" (213). And the focus on directors in contemporary male-dominated cinema makes it all the more evident as the authorship discourse marginalizes women and masculinizes the role of the filmmaker, touting the

maverick vision. At the same time, Tasker proffers that while passé as a methodology, an authorship model may actually serve well the advancement of women in the industry because both are centered on the notion of a personal cinema (221).

The "Me Dancing" iteration of *Joanie 4 Jackie*, with the *Life Squared* archive, exemplify what Michael Shanks refers to as "a new archival era." Callahan interprets this as one that offers "new spaces of enhanced collaboration, interactive sites of 'personal affective engagement,' where documentation is not a record as much as a 'performative'" that requires participation on the part of the viewer as well as the "mutability" of the archive; it is an era of infinite possibilities (420-421). Perhaps the easy and more accessible method of uploading digital video to the internet, as opposed to the more expensive and labor intensive practice of shooting, processing, and submitting a film, will encourage more young women to make movies; and perhaps the active and extensive online communities will engender an even stronger community of support for novice filmmakers, recalling White's espousal of collectivity in the advancement of women's film. Thus, the revolutionary potential in collectivity and an active solidarity among women filmmakers, in both the independent and mainstream spheres, must be realized in a still male-dominated industry. And though, several years after my discussion with Haroutunian and July's Facebook call, *J4J* is still in an arrested state—on the website there is now only a note that reads: "Welcome to the future home of the new *J4J* website. Check back soon"—there still remains a hope, an optimism that it will continue on forever, in this invitation.

Notes:

1. July used this term for a 1996 project, *The Missing Movie Report*, documenting women's unmade movies and the reasons why they don't get made.
2. While the dictionary spelling of "chain letter" is two words, *J4J* writes it as one; thus, when referring to the project, I use "chainletter."
3. Due to copyright infringement on the term "moviola," July was forced to rename the project some time between 2000 and 2002 (Goss).
4. When using the term DIY, I refer to people making art individually and collectively with the resources available to them, often demonstrating an "amateur" aesthetic, and despite lack of funds and access to sanctioned "creative" entities (museums, record labels, production studios, critics, publishing houses, commercial media outlets, etc.).
5. Hall qtd. in Halter, where he mentions *Joanie 4 Jackie* as an example of independent video distribution.
6. I take issue with Hilderbrand's premise in *Inherent Vice* that *J4J* is a bootleg project. He lumps it in with other illegal practices that more clearly reflect the ethos of bootlegging, which is first and foremost unsanctioned, such as the continued underground distribution of *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) after the director was sent cease-and-desist letters (172). His argument about the aesthetic and the practice seem to get conflated, so that anything that exhibits bootleg qualities, which is really to say video degradation that affects any analog tape copying—lost resolution,

washed-out color, and distorted audio—is considered bootleg and to have a bootleg aesthetic, whereas in actuality it's simply a (degraded) analog aesthetic (175).

7. Von Communications took issue with a work submitted by Goddess Kring in which she was nude. Consequently, July opted for blurring out the nudity (Haroutunian). Kring, whose submissions were excerpts from her regular Access TV show, does appear nude in another one of her submissions on *Perfect 10: The Chainletter* (2000).
8. Hilderbrand also makes a connection between Peter Coviello's notion of the "affect-nation," which is likely more accurate; however, the fact remains these women were not anonymous to one another.
9. July chose to turn the project and archives over to Bard after having developed a working relationship with Annie Maribona, a Bard film student who interned for July and *J4J* during a summer break (McGarry).
10. Based on his references, we viewed one tape in common, "Me and My Chainletter."
11. Underground/experimental film guru Adolfas Mekas helped establish the film department at Bard, naming it the "Peoples' Film Department" under his chairmanship (Goss).
12. I attempted more recent communication with both Haroutunian and Goss but neither replied.
13. Shanks discusses this in a video archived in *Life Squared*. Cited in Callahan, 420.

Works cited:

- Albert, Michael. "What makes alternative media alternative?" *Z Magazine*. 24 Feb. 2003. Web. 16 November 2007.
- Atton, Chris. "What is 'Alternative' Journalism?" *Journalism* 4.3 (2003): 267-272.
- Calhoun, Ada. "Do-It-Yourself Girl Revolution: Performance Artist Miranda July." *The Austin Chronicle*. 17 September 1999. Web. 15 November 2007.
- Callahan, Vicki. "The Future of the Archive: An Interview with Lynn Hershman Leeson." *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Ed. Vicki Callahan. Detroit: Wayne State University Press, 2010. 384-398.
- DeVun, Leah. "Portrait of the Artist in the Age of Connectedness." 14 May 2007. Web. 15 Nov. 2007.
- Everett, Anna. "On Cyberfeminism and Cyberwomanism: High-Tech Mediations of Feminism's Discontents." *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Ed. Vicki Callahan. Detroit: Wayne State University Press, 2010. 384-398.
- Goss, Jacqueline. "re: J4J." Message to the author. 2 December 2007. E-mail.
- Halter, Ed. "Head Space: Notes on the Recent History of a Self-Sustained Exhibition Scene for American Experimental Cinema." *Incite* 4 (Fall 2013): 22-33.

- Haroutunian, Vanessa. Personal interview. 8 March 2010.
- Holmlund, Chris. "Postfeminism from A to G." *Cinema Journal* 44 (2005): 116-121.
- Hilderbrand, Lucas. *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright*. Durham, NC: Duke University Press, 2009.
- "Me & My Chainletter." *Joanie 4 Jackie*. April 2002. Zine.
- July, Miranda. *Miranda July*. 30 July 2011. Web. 20 April 2012.
- . *Joanie 4 Jackie*. Web. 17 November 2009; 20 April 2012
- . "Let's Walk Together: The Text on Pink is Miranda July's Hand in Yours." *The Independent Film & Video Monthly* 25 (2002): 6.
- . "Me Dancing." Facebook. n.p., 30 June 2011. Web. 20 April 2012.
- Johnston, Claire. "Women's Cinema as Counter-cinema." *Movies and Methods: An Anthology*, vol. 1. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976. 208-217.
- Mall, Andrew. *Building nothing out of something: Constructing trans-local community through independent music subcultures*. Thesis, University of Chicago, 2003.
- Marshall, Stuart. "Video: From Art to Independence: A Short History of a New Technology." *Screen* 26 (March-April 1985): 66-71.

- McGarry, Shauna. *Joanie4Jackie: A Quick Overview*. Online video. Vimeo. Web. 20 Apr. 2012.
- Pollock, Griselda. "Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space, and the Archive." *Feminisms is Still Our Name*. Ed. Malin Hedlin Hayden and Jessica Sjöholm Skrubbe. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010. 105-140.
- Tasker, Yvonne. "Vision and Visibility: Women Filmmakers, Contemporary Authorship, and Feminist Film Studies." *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Ed. Vicki Callahan. Detroit: Wayne State University Press, 2010. 213-230.
- White, Patricia. "Last Days of Women's Cinema." *Camera Obscura* 21 (September 2006): 145-151.

Global/national/local et films de genre : l'exemple du cinéma français populaire contemporain

Raphaëlle Moine (Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

La combinaison de traits génériques et culturels nationaux d'une part, et de paradigmes, de formes, de références perçues comme relevant d'un modèle global néo-hollywoodien d'autre part, constitue une des tendances contemporaines fortes du cinéma français « populaire »¹ contemporain. Cette hybridation n'est pas un phénomène nouveau, puisqu'elle participe d'une dynamique continue de transferts culturels et cinématographiques et d'un mouvement d'échange, même asymétrique : par exemple, les films de gangsters français des années 1950, comme *Touchez pas au grisbi* (Jacques Becker, 1954), *Razzia sur la chnouf* (Henri Decoin, 1955), *Du rififi chez les hommes* (Jules Dassin, 1955) ou *Bob le flambeur* (Jean-Pierre Melville, 1956), proposaient, des formes de films noirs à la française, en articulant, chacun à leur manière, avec des dosages et des intentions différentes, le film noir américain des années 1950-1950, le film de gangster hollywoodien des années 1930 et le film noir français d'avant-guerre (c'est-à-dire, plus ou moins, le réalisme poétique).² Toutefois, on peut remarquer actuellement un accroissement du nombre de ces productions hybrides qui expriment à la fois une culture nationale et une culture mondialisée et empruntent à des traditions génériques nationales et néo-hollywoodiennes, c'est-à-dire des films dans lesquels on trouve une forme de tension, d'oscillation entre national et global : parmi ceux-ci, et pour n'évoquer qu'un mince échantillon des films qui ont rencontré un réel succès dans les salles françaises, on pourra mentionner *Taxi* (Gérard Pirès, 1998), *Les Rivières pourpres* (Matthieu Kassovitz, 2000), *Le Pacte des Loups* (Christophe Gans, 2001), *Quatre étoiles*

(Christian Vincent, 2006), *La Môme* (Olivier Dahan, 2007), *L'Arnacoeur* (Pascal Chaumeil, 2010).

Comme on le voit dans cet échantillon, il s'agit souvent de films à très gros budgets, que l'on a parfois désignés comme des « *blockbusters français* », mais cela n'est pas systématique. *Quatre étoiles* et *L'Arnacoeur*, avec un budget situé entre 8 et 9 millions d'euros, ne sont pas à proprement parler des films qui se distinguent par la hauteur de leur budget. Ces deux comédies romantiques se situent juste au-dessus de ce qui est considéré comme un film à budget moyen³. Elles doivent leur « surcoût » – en comparaison avec la vague des comédies romantiques qui imposent et acculturent la romcom dans le paysage cinématographique français – à la popularité de leurs têtes d'affiche (nationale avec Isabelle Carré et José Garcia dans *Quatre étoiles*, plus internationale avec Romain Duris et Vanessa Paradis dans *L'Arnacoeur*) et à la valeur ajoutée de leurs décors de *Côte d'Azur*.

Ces quelques exemples suffisent aussi à signaler la diversité générique de ces phénomènes de métissage avec des formes hollywoodiennes à l'œuvre dans le cinéma français contemporain.

Outre des romcoms, on trouve dans l'échantillon :

- une comédie d'action (*Taxi*) qui allie une recette comique traditionnelle de la comédie française – le couple de héros masculins, psychologiquement et sociologiquement contrastés, comme dans *La Grande Vadrouille* (Gérard Oury, 1966), *La Chèvre* (Francis Veber, 1981) ou *Les Visiteurs* (Jean-Marie Poiré, 1981) –, à un « visuel coup de poing », des scènes spectaculaires filmées à grand renfort de travellings avant en caméra subjective, typiques des films d'actions néo-hollywoodiens contemporains ;

- un thriller horrifique (*Les Rivières Pourpres*), qui acclimate la formule de *Seven* (David Fincher, 1995) – meurtres en série, iconographie ésotérique, usage frénétique du travelling, rythme « clipesque » – dans un univers diégétique caractérisé par son « prosaïsme », dans « la France des petites villes où l'on s'ennuie, et aussi la France des banlieues de *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995) qui reparait ici, avec la persona d'un Vincent Cassel »;⁴

- un film à costumes, *Le Pacte des Loups*, qui revisite la légende très nationale de la Bête du Gévaudan dans la France de l'époque pré-révolutionnaire et le film de cape et d'épée en y important l'arsenal technique des blockbusters américains – le *bullet time* popularisé par *The Matrix* (Harry et Andy Wachowski, 1999), les ralentis à la John Woo – et de nombreuses « scènes de genre » empruntées à un vaste réseau d'images hollywoodiennes ou mondialisées;⁵

- un biopic, *La Môme*, qui, nous le verrons, se sert de la structure du biopic musical hollywoodien contemporain pour raconter la vie de la chanteuse et icône nationale, Édith Piaf, et surtout impose la catégorie générique « biopic » dans le lexique français.

Il s'agira dans cet article de comprendre comment ces films et ces genres hybrides se mettent en place, et d'analyser comment s'y articulent « local » et « global ». Cela m'amènera notamment à contredire ou nuancer l'idée, communément admise, que ces films seraient uniquement l'expression d'une globalisation qui recouvre et emporte les spécificités nationales, qu'ils se contenteraient d'imiter un modèle hollywoodien devenue norme globale, et que les genres qu'ils contribuent à acclimater dans le cinéma français y seraient de pures importations.

Le cinéma français est-il un cinéma local ?

La question peut paraître provocatrice si l'on songe au rayonnement du cinéma français et à la politique de soutien au cinéma français qui permet la mise en production de films en quantité proportionnellement bien supérieure à ce qu'on observe avec les autres cinématographies nationales occidentales. Néanmoins, comme le remarque Fabrice Montebello :

...la perte de l'influence internationale du film français de qualité se double de l'incapacité française à produire des films à très forte audience qui soient des films de qualité. Paradoxalement, l'hégémonie nationale du film français est la preuve de sa faiblesse. Incapable de réaliser de grands succès en dehors de son territoire, le film français apparaît — à l'échelle de la planète — comme un produit provincial. Au mieux, ses meilleures réalisations sont considérées comme des produits artistiques importants, admirés cependant par une poignée de happy few internationaux. Son concurrent historique, le cinéma américain, possède très exactement les propriétés inverses. »⁶

Sans entrer dans les débats sur la notion de cinéma national et sur la pertinence à l'étudier comme tel,⁷ je m'en tiendrai donc ici, à la suite de Montebello, à souligner combien les cinémas nationaux, et donc le cinéma français, peuvent, à l'échelle mondiale, être considérés comme des cinémas locaux. Les notions de « local », « national », « régional », « international », « global » ne pouvant se définir que les unes par rapport aux autres, dans des contextes précis, il est certain que le local peut dans certains cas se définir par opposition et en résistance au national — le cinéma basque par rapport au cinéma espagnol, le cinéma québécois par rapport au cinéma canadien ou, plus régionalement, nord-américain. Mais

en posant la question du localisme du cinéma français, c'est-à-dire en interprétant le « national » comme du « local », je retiens une autre acception du terme : est local ce qui est situé dans le temps et l'espace, limité dans cet espace — et dans cette perspective le local peut autant être investi positivement (spécificité culturelle, diversité, résistance à la globalisation) que négativement (repli identitaire, limitation, non ouverture sur l'extérieur).

Le localisme du cinéma français est, tendanciellement, encore plus marqué, lors qu'il s'agit du cinéma populaire. La typologie proposée Alan Williams dans son introduction à *Film and Nationalism* reste d'actualité. Williams distingue en effet 3 types de cinéma, déterminés par 3 critères convergents : leur budget, leur public, et la manière dont ils articulent local, national et global.

Le premier ensemble, « the capital-intensive, increasingly faceless 'global' cinema », regroupe les blockbusters, souvent hollywoodiens, et correspond à ce que les chercheurs français appellent depuis la fin des années 1980 le « cinéma-monde »⁸ ou à ce que Toby Miller nomme « *Global Hollywood* ».⁹ Il se caractérise par une éradication du local, de l'identitaire, du national, avec éventuellement une injection ponctuelle d'éléments « glocalisants ».

La deuxième catégorie regroupe pour Williams des films à budgets moyens. Il s'agit en général de productions nationales, destinées à des publics nationaux et dont le succès, quand il est au rendez-vous, se limite, sinon à ces publics nationaux, du moins à un espace géographique limité, « régional » ou linguistique. De plus, ces films proposent des formes et des représentations culturellement très marquées et trop nationales pour connaître un véritable succès à l'exportation : on reconnaît aisément dans ce deuxième type les cinémas populaires nationaux.

Le troisième ensemble de cette typologie est constitué par les films à budget modeste, des films indépendants, d'auteur ou d'art et essai, un secteur auquel Williams réserve le qualificatif d'« international » : comme les films globaux, ces films peuvent être vus dans le monde entier, mais par un public assez limité. Contrairement aux films globaux, ils affichent une origine nationale qui est une des conditions de leur production et de leur promotion dans les festivals par exemple.¹⁰

Plus que le cinéma d'auteur, c'est donc, on l'aura compris, le cinéma français populaire dont la diffusion se voit limitée à un marché national, même lorsqu'un film rencontre un grand succès au box-office en France. Significativement, la comédie, qui est indéniablement le genre français populaire par excellence, par le nombre de comédies produites, par leur prédominance dans les succès du box-office¹¹, et par la variété de ses formes et de ses sous-genres, se révèle un genre quasiment inexportable. Le genre, qui est pourtant le seul genre national à battre son homologue américain sur le marché hexagonal – et ce de longue date – reste confiné à son marché local : la spécificité des types sociaux et régionaux qu'il met en scène, l'importance qui tiennent le langage, le comique verbal et les jeux avec la langue, la relation de connivence et de familiarité entre le public et les acteurs comiques sont autant de traits caractéristiques, très marqués dans le cas français, qui contribuent à expliquer la popularité hexagonale de la comédie et son ancrage presque strictement local.

Sortir le cinéma populaire français de son localisme : quelques stratégies

Dans ce contexte, proposer des films français « à l'américaine » et s'inspirer de genres globaux pour produire des films susceptibles de conquérir à la fois le marché national et le marché international apparaît donc comme l'une des stratégies possibles pour tenter de sortir de ces étroites frontières locales. Cette stratégie, mise en œuvre dès les années 1990 par Luc Besson et Europacorp, est à l'heure actuelle privilégiée pour produire des films français à grand spectacle, alors que dans les décennies 1980 et 1990 c'étaient plutôt des films à costumes, inspirés ou non d'œuvres littéraires, les films patrimoniaux (l'équivalent français des *Heritage films*), qui avaient mission de contrer Hollywood sur le terrain du spectaculaire¹². Les blockbusters produits et/ou réalisés par Luc Besson – *Jeanne d'Arc* (1999), la série des *Taxi, Wasabi* (Gérard Krawczyk, 2001) – ou les *Europuddings* comme *Astérix aux Jeux Olympiques* (Frédéric Forestier et Thomas Langmann, 2008) sont emblématiques de cette tendance, qui fait entrer une infime partie du cinéma populaire français dans le cinéma global (la première catégorie proposée par Alan Williams), avec plus ou moins de succès. Par exemple, la comédie d'action *Wasabi*, dont le casting unissait dans une rocambolesque intrigue policière entre Paris et Tokyo Jean Reno, l'une des rares stars françaises globales de l'époque, Michel Muller, un humoriste local très populaire en France mais inconnu hors des frontières, et Ryoko Hirose, une chanteuse et icône de la pop-culture japonaise, apparut comme un hybride incohérent à la fois aux yeux du public français, du public japonais, et, au-delà, sur la scène globale. *La Môme* participe aussi de cette volonté de produire un biopic sur le modèle hollywoodien, destiné à un public national et international, mais avec une valeur ajoutée française : Édith Piaf. En témoigne la différence de matériau promotionnel du film à l'échelle nationale et

à l'échelle internationale. L'affiche française montre Piaf de dos, les bras tendus vers le public d'une salle de spectacle, et reproduit les éléments iconiques de la chanteuse pour des spectateurs français : sa petite robe noire, sa gestuelle typique, sa communion avec le public. L'affiche américaine en revanche présente Piaf face à un microphone dans un cadrage un peu plus rapproché que sur l'affiche française, et le public n'est plus qu'un fond estompé à l'arrière plan qui est dominé par une imposante Tour Eiffel. Le monument, élément d'une iconographie globale de la France, a remplacé l'iconographie locale de la chanteuse. La légende qui entoure la production du film confirme cette volonté de produire un film hybride : le producteur Alain Goldman aurait donné son feu vert au film sur Piaf sur un simple texto envoyé par Dahan : « Un grand film d'amour, musical, populaire, tragique et romanesque. Un sujet français, un film international, un grand film sur Piaf »¹³. De fait, l'Oscar de la meilleure actrice décerné en 2008 Marion Cotillard consacre cette stratégie pour ce film : elle est la première et pour l'instant la seule interprète à avoir reçu cette récompense pour un film en langue française, tout en ayant remporté au niveau national la même année le César pour le même rôle.

La Môme est aussi révélateur d'une seconde stratégie : réduire, contourner ou annuler la barrière de la langue pour élargir l'audience d'un film français. Bien que l'immense majorité du dialogue et des chansons du film soient en français, *La Môme* commence par un concert donné par Piaf en anglais au Carnegie Hall où elle interprète, en anglais, « Heaven Have Mercy ». De plus, le film réserve une place privilégiée à la carrière internationale de la chanteuse, réduite ici aux seules tournées américaines alors que Piaf s'est produite dans le monde entier, ce qui donne lieu à plusieurs scènes en partie anglophones. Ce choix n'est qu'en partie justifié par l'importance que *La Môme* donne à la relation amoureuse

entre Édith Piaf et Marcel Cerdan et à la disparition tragique du boxeur en 1949 dans un accident d'avion alors qu'il regagnait New York pour rejoindre Piaf et tenter de regagner son titre de champion du monde des poids moyens. Aussi peut-on interpréter cet incipit anglophone comme un moyen de construire Piaf comme star globale, avant de raconter son ascension française (de fille de la rue à vedette du music-hall parisien d'avant-guerre). Le film introduit ainsi en douceur, par une chanson en anglais interprétée à New York, le spectateur global dans l'univers situé et spécifique, français et francophone, de la chanteuse. *La Marche de l'Empereur* (Luc Jacquet, 2005) et *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) contournent de manière bien plus radicale la barrière la langue. Le commentaire en voix-off du documentaire animalier peut aisément être remplacé par un commentaire dans une autre langue : la version anglophone de *La Marche de l'Empereur* devient même une forme de remake de la version française puisque le texte n'est pas seulement traduit, il est aussi entièrement restructuré et réécrit. *The Artist* quant à lui pastiche le cinéma muet hollywoodien pour raconter l'histoire mélodramatique de Georges Valentin, une vedette hollywoodienne du muet incapable de s'adapter aux talkies, et adopte, ce faisant, le point de vue du muet pour évoquer la transition vers le parlant. Non seulement ce film français rend hommage au cinéma hollywoodien et est un palimpseste de multiples films et images hollywoodiennes passées qui appartiennent à une mémoire autant globale qu'américaine, mais il retrouve aussi « l'universalité » du film muet – aux répliques finales près, qui sont en anglais. *La Marche de l'Empereur* et *The Artist* sont certes des cas extrêmes, par leur éradication de la langue comme par leur succès, mais ils peuvent amener à se poser les questions suivantes – et un peu inquiétantes en termes de diversité culturelle et linguistique : pour s'exporter, un film français doit-il être un film ne parlant pas français ? L'usage d'une *lingua franca* (l'anglais ou des images sans paroles prononcées)

n'est-elle pas la condition *sine qua non* de l'existence d'une cinématographie nationale sur un plan international ?

Une troisième stratégie consiste à faire appel à des formes ou des genres globaux pour séduire un public domestique plus jeune qui tourne le dos au cinéma français au profit de la médiaculture globale. Il peut s'agir alors, comme dans *Le Pacte des Loups*, de donner un second souffle au film à costumes national en y insérant des séquences et des personnages empruntés autant au western qu'au wu-xia-pan ou au film gore, ou en mobilisant des effets propres au cinéma d'action hollywoodien contemporain, parfois au risque de la boursoufflure. Cette stratégie mérite qu'on s'y arrête pour trois raisons : tout d'abord parce qu'elle nous rappelle que si le local et/ou le national sont des échelons « en-dessous » du global, le global fait aussi partie de la culture nationale qui se l'approprie, l'intègre et le digère ; ensuite parce que ce type de rajeunissement par des références globales entérine, et peut-être accentue, l'association du national au passé, et du global au présent ; enfin, parce que ces greffes et emprunts concernent aussi en grand nombre la comédie : ainsi les frères Altmayer, qui étaient au bord de la faillite à l'époque, ont-ils considéré après plusieurs échecs que les « grosses comédies françaises » ce n'était pas pour eux et décide de se lancer dans la production de comédies jouant sur le détournement, la parodie et le pastiche de référents hollywoodiens notamment, pour produire des films qui rajeunissent la comédie française : *Brice de Nice* (James Huth, 2005) et *OSS 117 : Le Caire, nid d'espions*.¹⁴

Hybridité culturelle et hybridité générique

On ne saurait toutefois expliquer les greffes, importations, emprunts qui articulent national et global uniquement par des stratégies de production, décorréées des espaces culturels, sociaux et cinématographiques où elles se produisent. Par exemple, l'incorporation d'autres langues dans les dialogues du cinéma français populaire, qui est une tendance réelle à l'époque contemporaine, ne procède pas uniquement d'une logique marchande, mais elle exprime aussi, de façon assez réaliste, une porosité linguistique de la francophonie à la langue anglaise, et, dans le cas des films multilingues, le caractère multiculturel et cosmopolite des sociétés contemporaines, à l'échelon local. De même, l'apparition de la comédie romantique dans le cinéma français depuis *Décalage horaire* (Danièle Thompson, 2001) jusqu'à *L'Arnacoeur*, en passant par *Les Émotifs anonymes* (Jean-Pierre Améris, 2010) et *De l'autre côté du lit* (Pascale Pouzadoux, 2008) ne peut se résumer à une importation de la romcom globale dans le répertoire comique national. Cela n'expliquerait en effet ni la persistance du goût du public pour des comédies romantiques françaises ni leur réalisation en série. Dans un cinéma français comique très androcentré, comme suffirent à le montrer les scénarios récurrents sur les mésaventures du masculin, l'indétrônable succès du duo masculin contrasté que l'on retrouve de *La Grande Vadrouille* à *Bienvenue chez les ch'tis* (Dany Boon, 2008) à *Intouchables* (Éric Toledano et Olivier Nakache, 2011), ou encore la pauvreté des rôles comiques pour les actrices, plus souvent matrones acariâtres ou fiancées qu'*unruly women*,¹⁵ l'irruption de la romcom est l'indice d'une « féminisation », toute relative, de la comédie : non que les scénarios développent majoritairement des histoires d'amour transgressives ou bousculent, dans le traitement de la romance, les assignations de genre, mais ils donnent au moins

une place à peu près égale au personnage féminin, qui devient aussi vecteur de l'émotion comique. De plus, les femmes réalisatrices, qui réalisent 14 à 19% des films, ont à leur actif un tiers des romcoms réalisées dans les années 2000.¹⁶ Il ne s'agit pas par cette remarque d'essentialiser une « propension féminine » à réaliser des comédies romantiques, dans la mesure où cet attrait s'explique aussi par le coût modéré de ces productions qui permet plus aisément aux femmes d'accéder à la réalisation, mais de souligner combien l'appropriation nationale de ce genre global n'est pas réductible à une invasion ou une uniformisation : elle s'explique aussi par des ressources et contraintes professionnelles spécifiques ainsi que par des mutations socio-culturelles. Au moment où la structure matrimoniale traditionnelle tend à être largement remplacée en France par d'autres modèles de couple, souvent plus instable, et où, pour reprendre les termes du sociologue François de Singly, être « libres ensemble » est la réponse des individus modernes à la double contrainte de l'individualisme et de la conjugalité,¹⁷ il n'est guère étonnant de constater, sans pour autant tomber dans le réflexionnisme, que la comédie s'empare du problème en proposant des intrigues qui sont autant de « leçons de vie ».

Enfin, sur un strict plan cinématographique, un petit détour par la théorie des genres cinématographiques permet de comprendre que les tensions local/global et la production par un cinéma national de cycles ou de genres de films empruntant ailleurs des traits qui lui sont exogènes participent d'un processus constant de modification, de dissémination et de consolidation des catégories et des productions, que Rick Altman nomme genrification. Un double principe, d'expansion puis de consolidation, gouverne ainsi un processus infini de production de genres qu'Altman décrit, à propos des studios hollywoodiens, en quatre étapes :

- En imitant leurs propres films à succès, les studios cherchent à initier un cycle de films a priori vendables et qui sera associé à son label propre. Ils peuvent pour cela ajouter des éléments nouveaux à un genre existant, dont ils renouvellent donc en partie la sémantique et la syntaxe. Un adjectif qualificatif, signalant la particularité des films du cycle, est souvent ajouté à l'appellation générique en vigueur à ce moment.
- Si ce cycle a du succès et si d'autres studios sont en mesure de réunir les ingrédients de la même recette, le cycle devient un genre.
- La détermination du cycle, qui était alors contenue dans l'adjectif, se substantifie et devient le nom du nouveau genre (les *western dramas* et les *western adventures* deviennent ainsi des *westerns*)
- Une fois le genre reconnu et partagé par l'ensemble des studios ou quand il est en quelque sorte saturé, il est plus rentable de l'abandonner ou de créer un nouveau cycle, à partir de ce genre, qui entame un nouveau processus de genrification.¹⁸

Les travaux d'Altman, qui envisagent les genres uniquement dans le cinéma hollywoodien, ne théorisent la genrification que dans un seul contexte, supposément autonome. Dans un contexte d'échange international ou global, qui n'est pas celui des studios, le concept de genrification permet de (mieux) penser « le mélange des genres » : le processus de genrification y opère aussi par expansion, mais en greffant à des genres existants, et souvent nationaux, des déterminations et des traits nouveaux étrangers, ou eux-mêmes dérivés d'un mélange d'éléments nationaux identitaires et d'éléments américains. Il n'y a donc pas imposition ou importation d'un genre global, mais dissémination, appropriation et acculturation d'un genre global, qui s'hybride avec d'autres formes

nationales existantes. Ces films hybrides, s'ils apparaissent du fait de la globalisation, n'en sont pour autant ni l'expression pure et simple, ni le cheval de Troie.

Le biopic : un genre « récemment importé » ?

La floraison sur les écrans des biopics français,¹⁹ qui jouissent d'une importante couverture médiatique et dont certains remportent un grand succès au box office (5, 2 millions de spectateurs pour *La Môme* ; 2,3 millions pour le premier volet de *Mesrine* et 1,5 millions pour le second ; 821 000 spectateurs pour *Séraphine*, ce qui est un score exceptionnel pour un film d'auteur réalisé avec un budget assez modeste), a attiré l'attention des critiques sur le genre, souvent pour stigmatiser « la déferlante des biopics » sur les écrans français. Ceux-ci, comme le montre la revue de presse de *La Môme*, commencent systématiquement à la sortie de ce film par rattacher le genre à une forme exclusivement hollywoodienne :

Ce genre dont Hollywood s'est fait la spécialité, qu'ils appellent « *biopics* » (pour bio picture), n'a guère réussi, par le passé, au cinéma français.²⁰

Il y a deux façons de traiter une vie filmée — un biopic, en langue hollywoodienne, donc internationale, pour biographic picture: rester dehors ou rentrer dedans. Suivre la chronologie ou choisir un moment symbolique.²¹

Comme le montrent ces commentaires, la nouveauté du « biopic français » est manifeste si l'on s'intéresse aux discours et à la terminologie employée pour caractériser ces films : le terme anglo-américain biopic est jusqu'alors très peu usité par la critique française et quasiment inconnu du grand public, au point que

les critiques se sentent obligés de le définir ou de le mettre entre guillemets. *La Môme* aurait-il donc importé le biopic hollywoodien ?

Il est permis d'en douter quand on considère que le film biographique existe bien de longue date dans le cinéma français, du *Napoléon d'Abel Gance* (1927) à *Camille Claudel 1915* (Bruno Dumont, 2013), en passant par *Il est minuit docteur Schweitzer* (André Haguët, 1952) et *L'Histoire d'Adèle H* (François Truffaut, 1975). Une observation attentive de la production et des résultats au box office depuis les années 1930 permet même de faire une histoire nationale du genre et de repérer quatre cycles, assez différents sur un plan esthétique, idéologique et culturel.²² En revanche, ce qui n'existait pas en France avant *La Môme*, c'est la catégorie générique « biopic », qui unifierait et rendrait visible ce genre, mineur dans la production, mais dans des proportions guère différentes de ce que Custen observe dans la production hollywoodienne.²³ Même la dénomination « film biographique », en usage en français, n'était utilisée jusqu'à une date récente que très sporadiquement, la critique lui préférant des catégories plus larges et plus communes, comme « film historique » ou « film à costumes », suivant le sérieux et la légitimité du film évalué. Si cela explique l'invisibilité du biopic français, c'est donc non le « genre biopic » entendu comme type de films présentant des caractéristiques communes que *La Môme* a importé, mais le « label générique biopic », qui s'impose dans le lexique critique et ordinaire à partir de 2007. De plus, l'essoufflement du film patrimonial au début du XXI^e siècle rend alors visible le genre : le biopic, jusque là fondu dans le genre patrimonial, vient lui donner un second souffle en déplaçant ses enjeux mémoriels, émotionnels et esthétiques du collectif sur un individu. Le biopic s'autonomise, il se modifie certes, mais ne surgit pas *ex nihilo* dans le cinéma français au milieu des années

2000. Enfin, l'entrée de la France dans l'ère de l'individu et de la célébrité, impulsée par un modèle anglo-américain, n'est pas à proprement parler la cause de la fortune des biopics, mais le biopic contemporain, qui expose la vie publique et la vie privée du sujet biographié, est totalement en phase avec cette mise en spectacle de l'intimité. Certains films vont même jusqu'à mettre en abyme la culture de la célébrité : comme l'indique l'affiche de *Sans arme, ni haine, ni violence* (Jean-Paul Rouve, 2008), « Le 19 juillet 1976, Albert Spaggiari devient une vedette », suggérant implicitement que c'est le vedettariat qui justifie de faire de la vie de Spaggiari un biopic et que le passage de l'anonymat à la notoriété peut se faire soudainement pour quiconque. Pour schématiser, le biopic s'installe donc dans le paysage français parce qu'il était, même sous d'autres formes, en fait déjà présent, il poursuit la vague des films patrimoniaux des années 1980 et 1990, et ses emprunts à la culture globale sont médiatisés et non directs : le biopic reprend la culture de la célébrité, qui est globale, et est déjà acculturée en France.

Comment expliquer alors que la lexicalisation du terme d'origine américaine biopic s'opère avec *La Môme* ? Mon hypothèse est que, si *La Môme* n'a pas importé de l'extérieur le biopic hollywoodien dans le cinéma français, ce film a effectivement incorporé un certain nombre d'éléments propres au biopic hollywoodien, ce qui est visible lorsqu'on se place sur un plan textuel et non plus générique. Tout d'abord, il adopte de manière appuyée la formule narrative mélodramatique du *warts-and-all* biopic, qui associe les grandes réalisations du personnage à des souffrances ou à des failles : l'image d'Édith Piaf, prématurément vieillie, dépendante de la drogue et de l'alcool, est un leitmotiv dans *La Môme*. Le film alterne ses performances triomphales sur scène avec une série impressionnante de tragédies personnelles : l'abandon par ses parents, une cécité temporaire dans son enfance, la perte d'un enfant, le meurtre

de son premier protecteur, la mort de Cerdan dans un accident d'avion, de multiples malaises et maladies... Il est difficile de savoir si cette formule « ombre et lumière » trouve son origine dans la circulation répétée sur les écrans français de biopics hollywoodiens qui en adoptent le modèle dans les années 1990 ou si elle exprime la fin d'un « âge biographique héroïque » commune aux sociétés occidentales et à leurs cinémas. Toutefois l'alternance entre gloire et tragédie est un principe si structurant dans *La Môme* que le film rend littéralement explicite cet « accordéon biographique ». Ainsi, la séquence où Édith Piaf apprend la mort de Marcel Cerdan constitue à la fois un exemple saisissant de cette alternance et une métaphore éclatante de la porosité entre intimité et scène publique : à la fin de ce long morceau de bravoure, l'héroïne en sanglots titube dans le corridor de son appartement pendant que commence à retentir « L'Hymne à l'amour ». Lorsqu'elle arrive à la hauteur d'une tenture, la caméra pivote de 180° et nous voyons alors Piaf, de dos, franchir le rideau qui sépare les coulisses de la scène. Elle se retrouve, sans transition perceptible, face au public, dans un théâtre où elle interprète majestueusement cette même chanson.

Cette alternance est également en phase avec la structure éclatée de *La Môme*, qui rompt avec la linéarité biographique et où une chanson appelle un épisode de la vie de Piaf qui à son tour appelle une chanson, etc. Ce système d'écho entre vie et chanson rappelle certes les biopics musicaux américains contemporains, comme *Ray* (Taylor Hackford, 2004) et *Walk the Line* (James Mangold, 2005), où les performances musicales et les séquences chantées se prolongent dans la vie des protagonistes, et inversement. Mais cette progression en miroir permet aussi dans *La Môme* la synthèse entre la tradition musicale française de la chanson réaliste et la tradition hollywoodienne de la comédie musicale : dans la chanson réaliste, dont Piaf est la dernière et la plus célèbre incarnation, la

chanteuse met en scène dans ses performances sa propre existence – plus souvent ses souffrances, sa misère passée et ses tourments que ses bonheurs – et « revit » intensément sur scène des épisodes de sa vie, connus du public ; dans la comédie musicale, les épisodes spectaculaires et chantés et les épisodes « vécus » se répendent en miroir. Ainsi, si ce procédé favorise le rapprochement entre *La Môme*, le biopic hollywoodien, et le film musical hollywoodien, il fait aussi du film de Dahan un film génériquement et culturellement hybride : la greffe hollywoodienne peut prendre dans *La Môme* parce que les performances, la vie, l'auto-mise en scène de Piaf chanteuse réaliste sont un réceptacle structurellement idéal.

Conclusion

Le cas de *La Môme* incite se pencher avec plus de complexité et de nuances sur les tensions et les accommodements entre local et global qui traversent le cinéma français populaire. Ils revêtent certes une dimension économique et l'appropriation de traits génériques hollywoodiens par certains films procède de la volonté d'exister à une échelle globale : les films français à gros budget sont indubitablement conçus pour attirer, sur le plan national, des spectateurs qui délaissent les films français et pour tenter de concurrencer les films hollywoodiens sur le marché international. De fait, si on considère l'ensemble des biopics réalisés depuis *La Môme*, leur touche américaine dépend beaucoup du public visé par le film : les biopics du cinéma populaire destinés au marché domestique (comme *Coluche*) tout comme les biopics du cinéma d'auteur (comme *Séraphine*), qui s'adressent majoritairement au public des salles d'art et essai, empruntent peu à leurs cousins d'Hollywood, si ce n'est une certaine forme mélodramatique qui s'est imposée comme norme biographique au cinéma, à Hollywood d'abord, dans le cinéma français ensuite ; mais les superproductions

spectaculaires, comme *La Môme* ou *Mesrine*, destinées à conquérir le grand public français et une audience internationale, affichent une hybridité culturelle et cinématographique, ainsi qu'une ambition nationale et internationale. Toutefois, et sans porter sur ces phénomènes un regard angélique, il convient de ne pas analyser systématiquement ces films comme des symptômes d'une globalisation uniformisatrice : d'une part parce que ces emprunts à des formes génériques globalisées s'inscrivent dans une dynamique d'échange, d'appropriation et de renouvellement ; d'autre part parce que certains films testent, avec plus ou moins de succès, des métissages entre local et global.

Les recombinaisons génériques, sur lesquelles j'ai mis l'accent dans cet article, ne sont pas les seuls processus qui sous-tendent et portent ses tentatives de conjuguer le local et le global : la parodie ou le pastiche des formes globales, que l'on retrouve de façon ponctuelle dans nombre de comédies romantiques françaises contemporaines ou, à l'échelle du film entier, dans *OSS 117* ou *The Artist*, est également un moyen de réduire les tensions entre global et local et de promouvoir une nouvelle identité, à la fois transnationale et nationale, qui mériterait une exploration approfondie.

Notes:

1. Par cinéma « populaire », j'entends le cinéma mainstream, grand public, de genre, par contraste avec le cinéma d'art et essai ou le cinéma d'auteur. La dichotomie entre ces deux ensembles, installée depuis la Nouvelle Vague et la politique des auteurs dans le cinéma français, quoique plus complexe en ce début de XXI^e siècle, reste culturellement structurante et intériorisée par les producteurs, par les créateurs comme par les publics.

2. Voir à ce sujet Thomas PILLARD, *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, Paris, Editions Joseph K, 2014, p. 214-245.

3. Entre 3 et 7 millions d'euros. Source : CNC.

4. Vincent OSTRIA, « Serial polar à la papa », *L'Humanité*, 27 septembre 2000.

5. Voir à ce sujet Raphaëlle MOINE, « Genre Hybridity, National Culture, Globalised Cinema », in Darren WALDRON et Isabelle VANDERSCHULDEN (dir.), *France at the Flicks. Trends in Contemporary French Cinema*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 36-50 et François-Xavier MOLIA, « 'Peut-on être à la fois hollywoodien et français ?' French Superproductions and the American Model », *ibid*, p. 51-62.

6. Fabrice MONTEBELLO, *Le Cinéma en France*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 133.

7. Voir par exemple à ce sujet Andrew HIGSON, « The Concept of National Cinema », *Screen*, vol 30, n° 4, 1989, p. 36-47 et Susan HAYWARD, *French National Cinema*, Londres et New York, Routledge, 2005.

8. Voir Charles-Albert MICHALET, *Le Drôle de drame du cinéma mondial*, Paris, La Découverte, 1987 ; Claude FOREST, *Économies contemporaines du cinéma en Europe. L'improbable industrie*, Paris, CNRS éditions, 2001.

9. Toby MILLER et al., *Global Hollywood*, London, BFI, 2001.

10. Alan WILLIAMS, « Introduction », in Alan WILLIAMS (dir.), *Film and Nationalism*, New Brunswick, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2002, p. 1-22.

11. En 2009 par exemple, sur les 20 films français qui atteignent le million de spectateurs, 12 sont des comédies. Par ordre décroissant : *Le Petit Nicolas* (Laurent Tirard, 2009), *LOL* (Laughing Out Loud) (Liza Azuelos, 2008), *Coco* (Gad Elmaleh, 2009), *Neuilly sa mère !* (Gabriel Julien-Laferrière, 2009), *OSS 117 : Rio ne répond plus* (Michel Hazanavicius, 2009), *Safari* (Olivier Baroux, 2009), *Lucky Luke* (James Huth, 2009), *De l'autre côté du lit* (Pascale Pouzadoux, 2008), *La Première Étoile* (Lucien Jean-Baptiste, 2009), *Le code a changé* (Danièle Thompson, 2009), *Micmacs à tire-larigot* (Jean-Pierre Jeunet, 2009), *Incognito* (Éric Lavaine, 2009). Source : CNC.

12. Voir à ce sujet Pierre BEYLOT et Raphaëlle MOINE (dir.), *Fictions patrimoniales : contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Bordeaux, Presses de l'Université de Bordeaux, 2009.

13. Didier PERON, « L'Olympiaf », *Libération*, 14 février 2011.
14. Jean-Pierre LACOMME, « Éric et Nicolas Almatayer, frères de la Côte », *Le Journal du Dimanche*, 10 avril 2011. Voir aussi Tim PALMER, *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2011, p. 95-104.
15. Kathlenn ROWE, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Austin, University of Texas Press, 1995
16. Mary HARROD, « The Réalisatrice and the Rom-Com in the 2000s », *Studies in French Cinema*, vol. 12, n° 3, 2012, p. 227-240.
17. François DE SINGLY, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, Paris, Nathan, 2000.
18. Rick ALTMAN, *Film/Genre*, Londres, BFI, 1999, p. 42-68.
19. Outre *La Môme*, on mentionnera, parmi d'autres : *Jean de la Fontaine, le défi* (Daniel Vigne, 2007), *Molière* (Laurent Tirard, 2007), *Sagan* (Diane Kurys, 2008), *Sans arme, ni haine, ni violence* (Jean-Paul Rouve, 2008), *Séraphine* (Martin Provost, 2008), *Coluche, l'histoire d'un mec* (Antoine De Caunes, 2008), *Mesrine* (Jean-François Richet, 2009), *Sœur Sourire* (Stijn Coninx, 2009), *Coco avant Chanel* (Anne Fontaine, 2009), *Coco Chanel & Igor Stravinsky* (Jan Kounen, 2009), *Gainsbourg (vie héroïque)* (Joann Sfar, 2010), *Carlos* (Olivier Assayas, 2010), *La Conquête* (Xavier Durringer, 2011), *Jeanne captive* (Philippe Ramos, 2011), *Cloclo* (Florent Émilio Siri, 2012), *Renoir* (Gilles Bourdos, 2012), *Camille Claudel, 1915* (Bruno Dumont, 2013), *Yves Saint-Laurent* (Jalil Lespert, 2014), *Saint-Laurent* (Bertrand Bonnelo, 2014)....

20. Pascal MÉRIGEAU, « Un beau film émouvant », *Le Nouvel Observateur*, 8 février 2007.
21. Eric LIBIOT, « Pas d'âme, pas d'âme », *L'Express*, 13 février 2007.
22. Raphaëlle MOINE, « Le biopic à la française: de l'ombre à la lumière », *Studies in French Cinema*, vol. 10, n° 3, 2010, p. 269-287
23. George F. CUSTEN, *Bio/Pics: How Hollywood Constructed History*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1992.

Guth Gafa

Local and global perspectives of a rural film festival

By Conall Ó Duibhir (University College Dublin)

The annual Guth Gafa International Documentary Film Festival takes place in a quiet rural setting in County Donegal, Ireland. Guth Gafa (meaning ‘captive voice’ in Irish Gaelic) originally started in 2006 in the small town of Gortahork, and in 2013 moved to the village of Malin, 110Km away. This essay is a case study of Guth Gafa 2013, which screened varied and challenging films that primarily focused on local and rural life.

The essay begins by looking at the background of the festival and its unique role in representing rural audiences on screen through local and global perspectives. The terms local and global are discussed to explore their layers of meanings in the context of this film festival. These concepts are explored, firstly in relation to the festival and how a festival can be understood as local and/or global and secondly by the local and global nature of the films in terms of their production, setting and content.

The barriers to accessing challenging documentary films in peripheral rural areas are identified. Guth Gafa’s varied programme of documentary films addresses many of these barriers. A brief outline of three films shown at Guth Gafa 2013 is presented to demonstrate the capacity of the films to engage and impact the audience. It is argued that the films screened at Guth Gafa have considerable ethnographic value in their portrayal of foreign and particular cultures that are both local and global at once.

The aim of Guth Gafa is to bring complex documentaries to an audience that would not otherwise get to see them. In many ways, this is reminiscent of the traveling picture shows of the early twentieth century. The traveling picture shows played an important role in influencing ideas and reinforcing values in society. Monsignor Albert Tessier, used this method as a way of promoting French Canadian Catholic values among the large rural population of Quebec by travelling to small towns and screening films that reflected these values (Helfield, 2006). During this period in Ireland, a similar practice has been reported. The Irish educationalist and revolutionary, Pádraig Pearse brought films, or perhaps more likely, Magic Lantern displays to a rural Irish language speaking community in the West of Ireland with a view to instilling values that would support nationalism and foster the Irish language (Connolly, 1934). In both these instances, the value of film was recognised for its ability to promote the culture of remote, local communities, while providing entertainment on a community level. Although the nature and technology of film has changed over the past century, Guth Gafa is very similar in principle to these early ventures of film exhibition, but differs in that it does not claim any religious or nationalist allegiance; albeit a steady commitment to the promotion of human rights and equality is evident through its collaboration with Amnesty International (Guth Gafa, 2013, 2014).

Guth Gafa is co-directed by David Rane and Neasa Ní Chianáin. Neasa and David work in the Irish film industry and have produced and directed a number of feature-length documentaries together. Their work challenges and questions important issues in contemporary society. The most notable documentary they produced and directed is *Fairytale of Katmandu* (Ireland, 2007). This film exposed the sexual exploitation of young men in Nepal by

the Irish-language poet Cathal Ó Searcaigh. The subject of the film was very divisive and raised much debate, which continues to this day, on the subjects of sexuality, national identity, representation and privilege. The ability of the film to raise many controversial questions and debates is characteristic of the films programmed and screened by Neasa and David in Guth Gafa.

This case study will evaluate the 7th edition of Guth Gafa, which took place for the first time in Malin in May 2013 (16th – 19th). Malin, with a population of just 106, is a remote village on the Inishowen Peninsula, which is the most northerly point on the Island of Ireland (CSO 2011). The festival program describes the peninsula as being “steeped in mythology and history” with “scenic mountain ranges” and a “rugged coastline” (Guth Gafa, 46, 2013). While Malin and the Inishowen Peninsula are very picturesque, this description creates an idyll-ised image of Malin as a rural place, which contrasts with the plural representations of rural places and lives in the variety of films shown at the festival. While the description of Malin is an effective marketing device to attract audience members to travel from urban areas for a film holiday, the everyday rural experience is very different for those living in Malin.

The festival opened on a Thursday evening and three full days of screenings followed. Malin has no cinema, so the staging of Guth Gafa saw five screens erected in the village. A screen was installed in the local hotel and the Cinemobile (an all-Ireland funded mobile cinema access programme that screens film in areas where local cinema access is limited or non-existent) came to town. These two screens showed the main programme. Three other smaller cinemas offered varied entertainment, arts and discourse. The unused village phone box was utilised to screen a short documentary called *Bye Bye Now* (Ireland, 2009). This film told the story of the decline

of public phone boxes in Ireland. The phone box in Malin where *Bye Bye Now* was screened featured in the film. An outdoor screen situated on the village green, screened music documentaries in the evenings to small crowds in the pouring rain. The village community hall also housed a small screen and provided space for public talks and digital screenings.

The Guth Gafa festival is not commercially viable without public and private funding. This funding allows ticket prices to be set at a cost affordable to local people, thus ensuring that price alone does not prohibit anyone from attending. The festival directors estimate that half of the audience who attend Guth Gafa are local to the village of Malin and its surrounding towns and hinterlands, while the remainder travel from further afield. The experience of people living in peripheral rural areas of Ireland is in marked contrast to their urban counterparts. Table 1 outlines demographic differences between the population of Malin and the capital city Dublin, highlighting variations in the make up of the different populations. For example, it is noticeable that educational attainment and social class based on wages are significantly lower and unemployment is higher in Malin. While Malin may be aesthetically idyllic, on a socio-economic level it is under-privileged in certain respects. From the point of view of film programming, demographic information needs due consideration, so that the chosen films can reflect the local audiences' experience. As the rural lived experience in Ireland differs notably from that of the urban lived experience, a truly local film festival ought to recognise, engage and cater to these differences.

Table 1
Employment, Educational Attainment and Social Class of Malin Village and Dublin City, 2011 (%)

	Malin Village Pop. 106	Dublin City Pop. 1,110,627
Unemployed persons	16.3	9.9
Highest educational achievement: Lower Secondary Level	56.0	27.9
Professional worker/ Managerial and technical	21.7	38.4
Semi-skilled/Unskilled	18.87	12.14

Source: CSO, 2011.

The themes of the films screened at Guth Gafa are topical and divisive and encourage debate and critical thinking on the part of the audience. Furthermore, the form of the feature-length documentary by its nature, allows for a much more detailed and personal analysis of the film's subject. It demands more of the audience's attention and subsequently can be a much more rewarding experience. The director of each film screened is invited to attend the festival and to participate in question and answer sessions. This facilitates increased engagement and discussion.

In the case of Guth Gafa, local and global perspectives have multiple meanings. A film festival that takes place in a small village is about as local as a film event can be; at least in the public sphere. Guth Gafa is therefore in stark contrast with major international film festivals such as the Toronto International Film Festival (TIFF)

or the Berlinale, which stretch across large cities with populations of 2.6m and 3.5m inhabitants respectively.

However, the films chosen for the 2013 Guth Gafa Festival are more difficult to locate in terms of the local and the global. The film *Bye Bye Now* is clearly local to this community, while also having a national dynamic. Indeed it could be argued that the issues that are raised reflect global developments. Of the 24 feature documentaries programmed, 29% were produced in Ireland or co-produced with Irish Filmmakers. (This compares to the Jameson Dublin International Film Festival the same year (JDIFF, 2013) that screened 18% Irish films) The remaining 71% of the films were made in USA, Germany, Sweden, Netherlands, Cambodia, Austria, Switzerland, South Africa, Israel, Poland, UK and Finland. Most of these are OECD countries so that the origins of the films are mainly located in the global north, the west or the developed world. The cultural, economic and diplomatic context of the films place them in a regional sphere, not entirely global, as many continents are under-represented. However, if the countries in which the documentaries are set are considered instead of the national classification of the production, the scope of the programmed films can be considered more diverse. The films screened focused on stories within India, North Korea, Greenland, Palestine, Ethiopia, Azerbaijan and Belarus. When the national setting is the determinant of the documentaries shown, Guth Gafa can be seen as global.

In the context of evaluating Guth Gafa 2013 through the lenses of the local and the global, I believe that the setting of each individual documentary is central to this assessment. It is the local geography of a film (the setting), rather than the proximity of the films location to the audience that primarily determines the

local /global appraisal of a film. The films programmed for Guth Gafa 2013 succeeded in tapping into local stories in a variety of global settings. For example, in Sarah Gavron's *Village at the End of the World* (UK, 2013) the daily life of a remote community in Greenland is portrayed, and the film focuses on Lars, the only teenager in the village. This portrayal is extremely local focusing as it does on the daily life of a few dozen people over a very small area. While the setting of the film is geographically far removed from Malin, the subject of the film is local. This is in contrast with documentaries such as *An Inconvenient Truth* (US, 2006) that display a smorgasbord of international locations to address global issues. The films shown in Guth Gafa 2013 mostly focused on a single or at most a few specific locations. Importantly, these locations are named and located in the title or within the text of the film. This is in contrast with ubiquitous locations more commonly found in television series, which favour (global) universalism over (local) particularism.

Aside from Guth Gafa, the people of Malin face challenges accessing films and in particular feature documentary films they may find interesting and relevant. Without a cinema, no public screening had taken place in the town for over fifty years prior to Guth Gafa's first screening there in 2013. The nearest cinema, "The Buncrana Cinema", is over 25km away and cannot be accessed by public transport. This cinema offers a limited selection of film, with just one screening per night.

Given that the combined population of the Republic of Ireland and Northern Ireland is 6.39 million (NISRA, 2011), Ireland is classed as a small nation in its capacity to produce film. McLoone (2007) argues that as English is the primary spoken language in Ireland, the Irish film industry is focused on a very global market of

Anglophone cinema. The films screened in Ireland primarily come from Hollywood or the United Kingdom. In effect foreign language films do not fair well in public exhibition outside of art-house cinemas in the major cities and small local film clubs. Typically The Buncrana Cinema screens fiction film with mainstream box-office appeal.

While streaming films from the Internet is an option for some people in peripheral-rural areas, the demographics outlined in Table 2 reveal considerably less broadband and computer access in Malin compared to the Capital City. Just half of Malin household have access to a personal computer and broadband, which could facilitate film streaming. Hence television viewing is the most likely means by which the population of Malin access documentary films and other audio-visual materials.

Table 2:
Computer and broadband access in Malin Village and Dublin City, 2011 (%)

	Malin Village Pop. 106	Dublin City Pop. 1,110,627
Households with Personal Computer	40.0	76.7
Households with Broadband	38.0	72.2

Source: CSO, 2011.

Ireland has four terrestrial television channels; three of which (RTE 1, RTE 2 & TV3) broadcast in the English language and one (TG4) which transmits mostly through the medium of the Irish language. TG4 broadcasts domestically produced programs, alongside international dramas and documentaries from both English and non-English speaking corners of the world. This is

the only Irish terrestrial channel where subtitles of non-English language content is seen on a daily basis. In addition, some feature documentaries from Ireland are screened on TG4 after their festival run has been completed. However, these are generally edited to 50 minutes to fit the confines of television programming and allow for commercial breaks. This means that by the time the documentaries are aired on TG4 where they will attract their largest audience in most instances, they have been edited significantly and spoken narration dominates the documentary. This inevitably compromises the feature documentary and the end product can seem more like a high quality current affairs piece. While audiences who do not have access to cinema documentaries are provided with a version of the original film, they miss out on the full impact of watching the feature length documentary uninterrupted by advertisements.

In offering a varied programme of documentary films, Guth Gafa 2013 addressed many of the barriers referred to above. Many of the films screened were slow-paced and required attentive concentration and commitment from the audience. This level of engagement could not be achieved or maintained to the same degree through the viewing of an abridged version on television.

The production of Irish films is limited by the fact that Ireland is a small nation. Although *Bye Bye Now* is a beautiful example of extremely local film exhibition, this is the exception. *Bye Bye Now* received funding of €15,000 from Bord Scannán na hÉireann/ Irish Film Board (BSÉ, 2008). However resources, capital and skills are scarce in Ireland, so direct local representation in industry standard documentary film is not possible in every town or local area in Ireland. Effectively this means that in order for plural representations of rural life in Ireland to be achieved, films from

beyond the boundaries of the local and the national need to be sought. Guth Gafa seeks to realise this.

The following three films, shown at Guth Gafa in 2013, are discussed to illustrate the potential for the local lived experience in particular parts of the world to resonate with the local audience in Malin.

Sons of the Land (France, 2012) is a documentary about suicide among French farmers. They find themselves trapped in debt and achieving low returns for their produce. The film is directed by Eduard Bergeon, whose own father, a farmer, who took his own life. In coming to terms with his own tragic past, the director follows a farmer, contemplating suicide in the present day. The themes of agriculture, labour relations, masculinity, suicide and family are dealt with in a personal and moving way.

Suicide rates in Ireland are especially high in rural areas among young men (Ní Laoire, 2001). Depression and suicide have a long history of being taboo subjects in Irish society, and this is only slowly beginning to change. There are several ways in which the subject of this film could influence any individual audience member in this setting. The film allows the issue of suicide to be viewed from a new perspective, but also at a safe distance. Arguably, if a film had been made locally (in terms of proximity to Malin) on the same subject, it might have been too uncomfortable and close to home, causing distress. The fact that the film is not indigenous to the locality of Malin allows for distance to be maintained, while the message of the film can still be powerful. It can be seen as a rewarding struggle that benefits the individual audience member and the wider community especially in the context of the silence that surrounds the subject.

Tobias Lindner's *Orania* (Germany, 2012) portrays an apartheid community in present-day post-apartheid South Africa. The film explores the boundaries between acceptance and exclusion within a community, dealing with race primarily, but also inter-generational divides and gender discrimination. This film explores some of the darker sides of community and the tensions between the maintenance of identity and exclusion. The programming of such a film demonstrates that Guth Gafa isn't complacent or sentimental in its representation of the rural community and is willing to engage critically with some of the greater challenges of rural community life. Based on census data, Malin's entire population is ethnically white. However, unlike the settlement of Orania, this is not the result of deliberate segregation, and has much more to do with its peripheral location and local economy. While *Orania* is not representative of life in Malin, it is none the less of significance, as it discusses topics that are taken-for-granted, but no less relevant.

The third film to note here is an Irish film called *Aughty* (Ireland, 2012) by Tom Flanagan and Megs Morley. Originally shot for gallery exhibition, *Aughty* is a slow burning portrait of the people and landscape of the Slieve Aughty area in the west of Ireland. This film, without any voice-over, is a meditative celebration of place. The documentary takes a non-narrative form and looks at rural life in a local area with the backdrop of the economic recession, which has affected Ireland since 2007. The themes of poverty, emigration, uninhabited housing and unemployment are explored with devastating subtlety. While the setting of the film is particular to Slieve Aughty, the subject matter is replicated in various forms across towns and rural communities throughout Ireland. Therefore the film is cogent to audiences in Malin.

The films in Guth Gafa are in stark contrast with much of the documentary material on television channels available in Ireland. Where Guth Gafa aims to challenge the viewer to think critically, television can be said to reinforce commonly held views that don't always serve society well. One example of popular documentary material produced for television is reality television. Wood and Skeggs (2011) argue that reality television reinforces class distinctions, favouring urban, and middle-class values, while demonising the working class and people living in rural areas. This is evident in *My Big Fat Gypsy Wedding* (Channel 4), which is perceived by many viewers to exploit and vilify the Irish and English Traveller Community in Britain. Another reality series, *Celebrity Farm* (RTÉ), saw contestants from urban areas live and work on a farm. Research carried out on the Slovenian version of this franchise illustrated that despite the premise of airing traditional rural values, the show became a metaphor of neo-liberal economic success among its audience, as contestants undermine rural life while promoting urban values (Volčič & Erjavec, 2011). While such shows are popular among audiences across demographics, they nonetheless undermine rural and working class life.

Nationwide (RTÉ) is another popular show on the national broadcaster. It is a reportage style show that focuses primarily on rural themes and usually covers non-controversial topics. An interviewer narrates and steers the programme, at times describing exactly what is shown on screen. This format demands only a very basic level of media literacy. While it is easily digestible and provides light entertainment, it can be argued that the content is superficial, does not challenge the viewer and is ultimately unrewarding.

At a screening that was organised for the local residents of Slieve Aughty upon completion of the film *Aughty*, discussed above, an elderly man approached the co-director, Megs Morley and expressed his enthusiasm ahead of watching the film. Megs warned the man not to expect too much, that it wasn't *Nationwide*, implying that it was not narrative driven and that it was less easily consumed than the television content many people living in rural areas watch. When the film finished the same audience member approached Megs again and said that he loved the film and could have watched it all day. He continued by saying "words would have ruined it." As Megs explained "It's a humble and touching reminder of how you cannot pre-determine your audience, or their very personal responses to your work" (Morley, 2014).

Unlike many large international festivals and medium sized festivals, where media and industry personnel frequently dominate any discussion around the films, at Guth Gafa there is little tangible distinction between industry and local audience members. Question and answer sessions are highly participatory and the tone is particularly non-elitist. The focus of these sessions in Guth Gafa is generally focused on the people and subjects of the films, rather than on the filmmaking process itself. This facilitates a very personal engagement between the audience and the directors. This may be attributable to the small scale and intimacy of Guth Gafa.

Commonly when film events are being programmed, there is a tendency to cater to the lowest common denominator, by screening popular films in the expectation of drawing large crowds. The Cinemobile, which facilitates many screenings at Guth Gafa, also screens films throughout the year for schoolchildren. Its manager, Noreen Collins, stated that regardless of the content being shown to school children, the event of attending a physical cinema in the

context of the school curriculum is a valuable experience in itself (Irish Film Institute 2013). This point should be emphasised in relation to all film events that promote access to public screenings to those who otherwise have limited access.

Bertolt Brecht warns against the misconception of ‘connoisseurs of art,’ who perceive that ‘ordinary’ people will not understand challenging work. He states:

I am speaking from experience when I say that one should not be afraid to produce daring and unusual things for the proletariat so long as they deal with its real situation.
(Brecht, 1938, 84)

In challenging this misconception, Brecht also serves to highlight what he terms the ‘real.’ In the case of Guth Gafa, the ‘real’ can be understood to refer to the relevance of the subjects and themes of the films to the audience. Brecht also argues that the so-called ‘ordinary people,’ are unperturbed by this false assumption and “come to a direct understanding with the artists” (ibid). While the dichotomy between the bourgeois class and the working class that Brecht describes, is over simplistic today, the argument still retains currency. Audiences who do not engage with documentary film in the cinema regularly, are capable and more importantly willing and eager to engage with content that is different. Therefore, while all cinema experiences are valuable events and create a shared experience, this does not mean that when the opportunity arises to screen films publically, that audiences shouldn’t be challenged intellectually too. This is illustrated by the directors conversation with the audience member at the preview screening of *Aughty*. While people in Malin are much further removed from the

art-houses of Dublin City, they were still highly engaged in thought provoking documentary and discussion in the case of Guth Gafa.

So far, this essay has established that Guth Gafa is a local film festival in its location and in the local stories it tells. The essay also argues that the content differs from what people living in isolated peripheral rural areas normally have access to. The final section of the essay examines the value of local perspectives in relation to the social and economic impacts of globalisation and draws on the social sciences to analyse local film within anthropology.

In an essay entitled “Localities, regions and social classes,” John Urry (1981) examines the relation between locality and class. He argues that while capital becomes more and more centralised and labour becomes more mobilised, this has a significant effect on localities. Urry argues that local structures of class are of greater importance given the changes in modes of capitalism, understood here as neo-liberalism. The concern therefore is that localities correlate with class and that peripheral localities are more and more detached from the centre. This, somewhat counter intuitively, means that a focus on “the local” at a peripheral-rural level is very important in order to minimise marginalization in such areas. By screening documentaries that deal with primarily local issues, Guth Gafa addresses this need for local level interaction and offers a variety of voices that have the potential to go some way towards addressing some of the issues experienced by people and communities in peripheral-rural areas. If the documentaries are seen with the function of enhancing the understanding of rural lived experiences by viewing the experiences of other people in rural localities, the films have an ethnographic value.

The definition of what can and cannot be classed as ethnographic film is a highly contested issue. The most famous celebrated early example of ethnographic film is the work of Robert Flaherty. Much of the ethnographic value of Flaherty's films such as *Nanook of the North* (1922) and *Man of Aran* (1934) comes from the representation of the daily life of the "exotic other" (Henley, 2013). While the narratives of the films were fictionally constructed, Flaherty collaborated with the native actors to ensure fair representation (ibid). While Flaherty was not a trained or practicing anthropologist, his ability to capture the lives of Inuit people and rural Irish islanders in *Nanook of the North* and *Man of Aran* respectively, was and is of huge interest to anthropologists. The anthropologist and filmmaker Jean Rouch described Flaherty as a "most gifted filmmaker" and "an anthropologist without knowing it" (Rouch, 1975, 315). This demonstrates the contribution of Flaherty work to anthropology, while the popularity of *Nanook of the North* and *Man of Aran* among film scholars and audiences today, illustrates the ability of ethnographic films to appeal outside of the field of anthropology.

Ruby (2000), however, differentiates between commercial films made by filmmakers who are not anthropologists and films made by anthropologists in the field. He argues that only films made by anthropologists should be classed as ethnographic film. This is highly credentialist, as it discounts any ethnographic value that films made by non-anthropologist have. While this is restrictive, the distinction is important in order to acknowledge the role of the discipline of anthropology. It is therefore best to speak of ethnography as a relative term in relation to the documentaries in Guth Gafa as they are not directed by anthropologists. However, given that they have an ethnographic value, the term lay-ethnographic film best describes the categorization of the

documentaries shown at Guth Gafa. While the films are not academic ethnography, they are informed by anthropology and in turn can also inform anthropology.

As it has been mentioned above, the films shown in Guth Gafa tend to be particular to their location. This means that there is a certain amount of interpretation to be done by the audience when the context is unfamiliar. The potential value of this is explained to some degree by the film critic Vernon Young (1969), who argues that what is most universal in films from other countries is their particularity. While Young's argument is based on national stereotypes, it is not without merit. In a culture of mass media and ubiquitous aesthetics, the particularism present in documentaries of various defined localities offers an anti-dote to the experience of globalisation and Anglo-Western cultural hegemony. Discussing the Canadian film *Unfinished Diary* (1983), Nichols (1994, 86) shares the following analysis:

They are scenes not from *a* marriage but *her* marriage, not from *a* life but *her* life. Their significance within a wider web of implication resides in their particularity, not their typicality, their phenomenological aura, not their conceptual essence. (Emphasis in original)

It could be argued that the particularity of the films shown in Guth Gafa, allow for interpretation, while avoiding any suggestion that the films are directly representative of the audience or people living in rural areas in general. The audience members, living in rural areas or not, can decide what is meaningful for themselves. In contrast, a film that purports to represent the rural as a singular universal identity is likely doomed to misrepresentation.

While Guth Gafa is both local and global in different respects, it is most salient to discuss it in terms of the local. It provides an alternative form of entertainment and culture, while providing an enhanced understanding of the lived experience for people in peripheral-rural areas. This offers people the platform to discuss local issues in a globalised world. The festival is a success precisely because it challenges audiences through the particular, instead of placating them with generalities. The particularities of the lives portrayed in the films possess ethnographic value that informs rural life, without falsely representing it.

Works cited:

- Bord Scannán na hÉireann/ Irish Film Board. Funding Decisions, 2012. Web. 10 Jan. 2015.
- Brecht, Bertolt. "Popularity and Realism." *Aesthetics and Politics*. 1938. Ed. Ronald Taylor. London & New York: Verso, 2007. 79-85. Print.
- Buncrana Cinema. *Featured Films*. Web. 10 Jan. 2015.
- Connolly, M. "A Voice from the West" *The Home Life of Pádraig Pearse*. 1934. Ed. Mary Brigid Pearse. Cork: The Mercier Press Ltd, 1979. 110-112. Print.
- CSO. *Central Statistics Office: Census Results, 2011*. Web. 1 Jan. 2015. 2015.
- Guth Gafa. *Guth Gafa International Documentary Film Festival* (Programme). 2013. Print.
- Helfield, Gillian. "Albert Tessier and the Rural Tradition in Québécois Cinema." *Representing the Rural: Space, Place and Identity in Films about the Land*. Ed. Catherine Fowler & Gillian Helfield. Detroit: Wayne State University Press, 2006. 48-64. Print.
- Henley, Paul. "Anthropology: The Evolution of Ethnographic Film." *The Documentary Film Book*. Ed. Brian Winston. London: Palgrave MacMillan, 2013. 309-319. Print.

- Irish Film Institute. *IFI Film Focus: New Directions in Film & Media Literacy*. Dublin: Irish Film Institute, 2013. Print.
- JDIFF. *Jameson Dublin International Film Festival* (Programme). 2013. Print.
- McLoone, Martin. "Ireland." *The Cinema of Small Nations*. Ed. Mette Hjort and Duncan Petrie. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 60-75. Print.
- Morley, Megs. "Re: *Aughty*." Personal Correspondance. 4 Jul. 2014. E-mail.
- Nichols, Bill. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994. Print.
- Ní Laoire, Caitriona. "A matter of Life and Death?: Men, masculinities and staying 'behind' in rural Ireland." *Sociologia Ruralis* 41.2(2001): 220-236. Print.
- NISRA. Northern Ireland Statistics and Research Agency. Web. 5 Jan. 2015.
- Ruby, Jay. *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000. Print.
- Urry, John. "Localities, Regions and Social Class." *International Journal of Urban and Regional Research* 5.4 (1981): 455-474. Print.

- Volčič, Zala and Karmen Erjavec. "Fame on the Farm: Class and Celebrity on Slovene Reality TV." *Reality Television and Class*. Eds. Helen Wood and Beverley Skeggs. London: Palgrave MacMillan, 2011. 73-87. Print.
- Wood, Helen and Beverley Skeggs (eds.) *Reality Television and Class*. London: Palgrave MacMillan, 2011. Print.
- Young, Vernon. "Movies and National Character." *Film and Filming* Feb. 1969. Print.

Le monde dans une coquille de noix : l'utopie et après

Emmanuel Siety (Université de Paris 3 – Sorbonne nouvelle)

Dans les années 1920, le montage cinématographique est apparu comme l'outil princeps pour abolir les distances géographiques et forger en image ce que les moyens de transport et de télécommunication commençaient déjà à accomplir, à savoir un espace interconnecté et instantané qui est le visage de l'époque mondialisée.

Mélodie du monde (Melodie der Welt, Walter Ruttmann, 1929) constitue l'une des premières tentatives pour faire tenir le monde dans la coquille de noix d'un simple film, pour en offrir la contraction visuelle. D'autres films ont suivi, définissant un paradigme auquel les quatre films qui retiennent ici notre attention – *Genèse d'un repas* (Luc Moullet, 1979), *Camera Eye* (Jean-Luc Godard, 1966), *News from Home* (Chantal Akerman, 1977) et *La Nostalgie de la lumière* (Patricio Guzmán, 2010) – opposent des formes alternatives. Ces films contractent les distances, articulent le proche et le lointain mais selon des modèles critiques liant le politique, l'économique et l'intime qui, en regard du paradigme fondé par Walter Ruttmann, les constituent nettement en une même famille de pensée cinématographique, malgré leurs identités bien différenciées.

L'entreprise de Ruttmann à l'échelle du monde est évidemment à rattacher à celle de Dziga Vertov à l'échelle de la vie urbaine dans *L'Homme à la caméra*, sorti la même année que *Mélodie du monde*. L'expansion des villes et le développement de grandes métropoles au cours du 19^e siècle en Europe a généré un spectacle

que Charles Baudelaire décrit dès 1862, dans *Le peintre de la vie moderne*, comme un « immense réservoir d'électricité ». Vitesse, fragmentation, dispersion le caractérisent. Il appartient précisément au peintre de la vie moderne d'en saisir les multiples éclats puis de ressaisir ces visions fugitives, à la façon d'un « kaléidoscope doué de conscience », en un tout artistiquement cohérent. Dziga Vertov ne dit pas autre chose, qui parle d'organiser, grâce au montage, le chaos de la vie urbaine.

L'Homme à la caméra combine plusieurs procédures de montage. Vertov, d'une part, simplifie en quelque sorte le chaos social en identifiant des couples de contraires et en organisant des effets de carambolage : naissances et enterrements, mariages et divorces, trajectoires de tramways coupées à angle droit. D'autre part, il procède à des mises en ordre par groupement thématique, avec par exemple un ensemble consacré aux activités sportives. Il procède aussi, continûment, à des associations formelles et rythmiques par contraste (conflits directionnels) ou par analogie (motif circulaire, motif du défilement rectiligne, cadences des hommes et des machines), par contiguïté ou à distance. Le thème de la vision et du constructivisme cinématographique (l'opérateur et la monteuse au travail, le ciné-œil au travail, figuré par la surimpression d'un œil et d'un objectif de caméra) cimente l'ensemble, tout comme celui des moyens de transport (avions, voitures, tramways) et de communication (radio, téléphone) qui connectent les individus entre eux, liant ainsi le geste de montage cinématographique avec le phénomène technologique et social de l'accélération et de la multiplication des mises en relation.

Godard partage avec Vertov l'idée que l'outil cinématographique (caméra, table de montage) supplée, au même titre que le télescope ou le microscope, aux limitations physiologiques du corps

humain, et qu'il est ainsi un instrument de connaissance et même un instrument de pensée. Ses films accordent une importance manifeste aux moyens techniques d'enregistrement et de communication (du courrier postal de Montparnasse-Levallois aux communications par satellite de Puissance de la parole). Pourtant les choses ne sont pas si simples : bien que Godard apparaisse dans *Camera Eye* en « homme à la caméra », l'œil contre le viseur d'une caméra Mitchell, sa voix nous informe en même temps que ce film qui parle du Vietnam a été tourné à Paris, qu'il n'est lui-même jamais allé au Vietnam, que l'autorisation ne lui en a pas été accordée par les autorités du Nord-Vietnam. Restent les images d'actualité, mais le commentaire nous signifie nettement que l'accès aux images prises sur place par d'autres opérateurs ne dispense pas d'avoir à penser l'écart entre « ici » et « là-bas », Paris et Hanoi, non pas d'ailleurs pour se résigner à leur éloignement, mais plutôt pour envisager d'autres façons de les mettre en relation, en dépit de cet éloignement. Malgré le titre vertovien de *Camera Eye*, la démarche critique de Godard, déployée dans le rapport dialectique de l'image et de la parole, complique donc singulièrement le topos de la puissance de connexion du cinéma. De même, la présence essentielle des télescopes, dans *La Nostalgie de la lumière*, ne constitue en aucune manière une reprise de l'utopie des années 1920 quant aux prothèses optiques fournies à l'homme par la technique. Car ces télescopes construits dans les montagnes qui dominent le désert d'Atacama, au Chili, braqués vers les étoiles en quête des origines de l'univers, ne voient rien des éclats d'ossements des victimes de la dictature enfouis dans le sol du désert, infimes et précieux vestiges de l'histoire politique du Chili. Et c'est donc, comme dans le film de Godard mais de tout autre façon, une mise en scène critique de l'utopie du regard assembleur, de la puissance optique de raccordement du proche et du lointain, de l'homme et du cosmos, que propose Guzmán. Nous y reviendrons.

Le paradigme universaliste : Mélodie du monde

Laurent Guido a remarquablement mis en évidence le déploiement cinématographique, au cours de l'entre-deux guerres, des « idéaux universalistes portés par les diverses utopies rythmiques qui font florès depuis le tournant du 20e siècle », dont *Melodie der Welt* est emblématique.¹ Eclairante est à cet égard une citation, proposée par Guido, d'Emile Vuillermoz dans sa critique du film parue en novembre 1929 :

Anéantissant d'un coup de ciseaux les plus formidables distances, le metteur en scène nous montre la troublante unité du destin et du caractère de l'animal humain. Il suit le cheminement obscur du même instinct en soulignant un geste qui s'amorce à Paris ou à Berlin pour se continuer dans l'Afrique centrale, se développer au Japon et s'achever en Océanie. Les hommes sont les mêmes partout, accomplissent sensiblement les mêmes rites, recherchent les mêmes émotions, arrivent aux mêmes solutions des grands problèmes qui les tourmentent. Cette ronde pathétique [...] nous permet de tenir notre planète dans le creux de notre main.²

Le film s'ouvre sur le départ d'un paquebot comme une invitation au voyage, et se poursuit en enchaînant les juxtapositions thématiques liant les communautés du monde entier. Chacun des trois actes qui composent le film débute en livrant une liste d'activités à caractère universel dont quelques échantillons vont ensuite se trouver associés. Le premier acte du film se clôt de façon funeste sur la vue de soldats en armes et de défilés militaires puis le champ de bataille (le fracas de la guerre, « Kriegslärm », annonce le carton d'ouverture) pour finir sur le silence d'un cimetière. Mais

le spectateur est ensuite gratifié d'un montage de valeurs positives conventionnellement incarnées par les femmes et les enfants, comme un geste de conjuration de la violence : partout dans le monde des femmes portent des enfants, les élèvent, et des enfants jouent, parfois dans un joyeux tumulte que le film associe à un pullulement de pigeons. Des jeux l'on en vient aux jeux d'eau, des jeux d'eau à la pêche, de la pêche à l'élevage, aux troupeaux et à l'agriculture. Débute un segment consacré aux compétitions sportives, aux jeux de lancer, au jeu de lutte, occasion d'assimiler l'affrontement d'homme à homme aux rivalités entre mâles dans le règne animal (le plan montrant le simulacre de lutte entre un homme et un ours procède de cette même logique d'assimilation des humains à l'ordre naturel). Partout dans le monde on se nourrit, on se repose, les femmes s'apprêtent pour se faire belles... Et pour finir, partout l'homme est au travail, il frappe, cloue, scie, martèle, rabote, abat, terrasse, façonne la nature dans une symphonie du labeur viril.

Comme l'écrit encore Laurent Guido, il s'agit pour Ruttmann de « dégager de l'apparente fragmentation du monde une profonde unité faite de correspondances rythmiques ».³ Cette création d'unité ne va pas sans contradiction ni paradoxe.

Contradiction : cette unité repose sur un strict cloisonnement normatif qui assigne à chaque sexe ses valeurs symboliques attendues. Tandis que les femmes sont vouées à l'enfantement, le motif de l'agôn reste fondamentalement une valeur virile positive, déclinée tragiquement en ouverture pour être ensuite restaurée sous une forme faussement pacifiée à travers le sport.

Paradoxe : comment fonder l'unité sur un principe de rivalité, de division, de compétition ? Un montage associe des tireurs à l'arc

japonais et des lanceurs de javelot en Afrique en les positionnant virtuellement face à face, les tirs des uns et des autres s'opposant directionnellement. A l'évidence ce montage n'exprime aucun affrontement entre les deux civilisations qu'il « monte l'une contre l'autre ». Celles-ci sont au service d'une conception de l'agôn comme principe esthétique, et c'est à ce titre que l'affrontement peut devenir un principe formel unificateur. Les sociétés humaines ne sont sollicitées dans le film qu'en tant que microcosmes. Elles sont closes sur elles-mêmes et ne sont susceptibles que d'une relation en miroir et à distance les unes avec les autres (d'où le vis-à-vis des tireurs à l'arc et des lanceurs de javelot) : séparées et ressemblantes. De fait, dans *Mélodie du monde*, le principe de ressemblance présuppose un principe de séparation. La mise en relation dans le film repose sur le déni des relations réelles entre les sociétés humaines. Dans ce film qui prétend montrer la proximité entre les peuples, leur appartenance commune à une même famille humaine au travers d'universaux tels que le travail, l'enfantement ou le jeu, les rapports de force politiques, économiques, culturels existant entre ces peuples et leur inscription historique sont systématiquement absents, systématiquement évités. En somme, disparaît ce qui viendrait détruire la fable d'une harmonie du monde que le film de Ruttmann s'emploie précisément à substituer aux rapports de pouvoir, de violence, aux inégalités fondamentales qui en constituent la réalité relationnelle.

Lors de son passage à Paris, *The Family of Man*, la grande exposition photographique conçue par Edward Steichen pour le MoMA de New York en 1955 suscite de la part de Roland Barthes une analyse critique du même ordre.

The Family of Man se compose de 503 photographies de 273 auteurs originaires de 68 pays. Sponsorisée par l'USIA (United

States Information Agency), elle circule dans 38 pays différents (dont l'URSS) de 1955 à 1962, totalisant plus de neuf millions de visiteurs à travers le monde. Conçue dans le contexte de l'après-guerre, de la guerre froide et de la peur croissante de la puissance nucléaire, elle se présente comme une utopie universaliste et pacifiste. Structurée en grands thèmes (naissance, mort, travail...) à la façon du film de Ruttmann, elle décontextualise délibérément les images pour encourager le sentiment d'une appartenance commune, universelle, par-delà les singularités. En ouverture de l'exposition figure ce texte de Carl Sandburg, écrivain deux fois couronné par le prix Pulitzer et beau-frère de Steichen :

There is only one man in the world
and his name is All Men
There is only one woman in the world
And her name is All Women
There is only one child in the world
And the child's name is All Children.⁴

En contrepoint de cette utopie figurait, vers la fin de l'exposition, une unique photographie en couleur : celle d'un essai atomique dans le Pacifique. Cette photographie fut la seule écartée dans l'adaptation de l'exposition en livre, altérant significativement la portée de l'ensemble.

Mais l'image du champignon atomique au-dessus du Pacifique est sans commune mesure avec l'image des victimes d'Hiroshima : elle constitue une icône, elle figure la menace générale que « l'humanité » fait peser sur elle-même plutôt qu'une référence historique précise. A ce titre, elle est politiquement plus bénigne. Lors de son passage à Paris sous le titre « La Grande Famille des Hommes », l'exposition n'évite donc pas la critique de Barthes :

Nous voici tout de suite renvoyés à ce mythe ambigu de la « communauté » humaine, dont l'alibi alimente toute une partie de notre humanisme.

Ce mythe fonctionne en deux temps : on affirme d'abord la différence des morphologies humaines, on surenchérit sur l'exotisme, on manifeste les infinies variations de l'espèce, la diversité des peaux, des crânes et des usages, on babelise à plaisir l'image du monde. Puis, de ce pluralisme, on tire magiquement une unité : l'homme naît, travaille, rit et meurt partout de la même façon ; et s'il subsiste encore dans ces actes quelque particularité ethnique, on laisse du moins entendre qu'il y a au fond de chacun d'eux une « nature » identique, que leur diversité n'est que formelle et ne dément pas l'existence d'une matrice commune.⁵

Pas plus tard qu'en 1965, l'Oscar du film court documentaire est décerné à un film de Francis Thompson et Alexander Hammid, *To Be Alive!*, signalant la pérennité de cette rassurante vision dépolitisée de la communauté humaine et de son instrumentalisation idéologique. Le film trace lui aussi un portrait de la famille humaine en montrant des enfants de toutes cultures, leur vie, leur jeu, leur intégration dans le monde, ceci en combinant des images filmées sur une période de dix-huit mois aux Etats-Unis, en Europe, en Asie et en Afrique. Produit par la société Johnson Wax, l'œuvre est originellement constituée de trois films de format 1,33 qui devaient être projetés simultanément, côte à côte, formant par instant une seule image panoramique, dans le pavillon de la société lors de la foire internationale de New York en 1964. Au montage diachronique du film de Ruttmann s'ajoutait donc le principe de juxtaposition de l'exposition de Steichen.

Coïncidence significative : à Moscou, en 1959, lors de l'American National Exhibition au cours de laquelle l'Amérique fit étalage de sa technologie domestique et de son confort moderne et où Nixon et Khrouchtchev débattirent devant une cuisine américaine (débat passé à la postérité sous le nom de kitchen debate), l'exposition de Steichen voisina avec la multi-projection sur sept écrans de *Glimpses of the USA*, de Charles et Ray Eames, lesquels, quatre ans plus tard, présentaient lors de la New York World's Fair de 1964-1965, cette fois en même temps qu'Hammid et Thompson mais dans le pavillon IBM, un dispositif encore plus ambitieux de multi-projection sur 15 écrans visant à figurer les processus de la pensée (*Think*) dans un bâtiment ovoïde évoquant un cerveau et bâti par les pionniers de l'intelligence artificielle. Où l'on voit nettement s'articuler utopie universaliste, fantasme de maîtrise assouvi par la puissance connexionniste et unificatrice du montage, et logique de conquête politique, économique et culturelle.

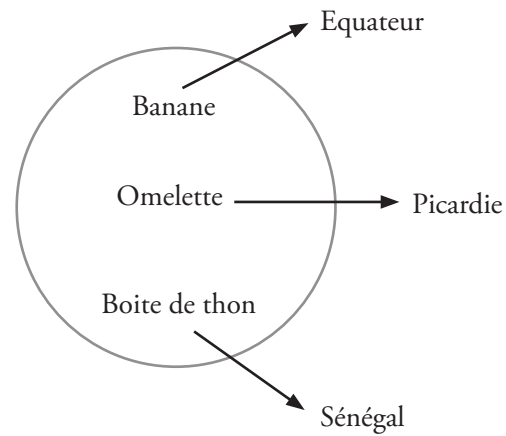
Alternatives

Genèse d'un repas

Le film de Ruttmann feint l'inexistence d'un « ici » et d'un « là-bas ». Dans la mosaïque de lieux, de corps, de gestes qu'il compose, ce qui trahit un « ici » c'est-à-dire un point de vue, c'est précisément la logique d'ensemble d'une fraternité universelle dont on ne sait si elle nous est proposée comme une utopie réalisée (donc aveugle à la réalité) ou comme un vœu (mais sans manifester le moindre intérêt pour ses conditions de possibilité concrètes).

Le film de Luc Moullet s'élance au contraire depuis un « ici » nettement affirmé en la personne du cinéaste et de sa compagne filmés à table, face caméra, devant leur assiette. C'est l'assiette,

Fig.1



avec le repas sommaire qu'elle va accueillir pour les besoins du film – une boîte de thon, une omelette, une banane – qui constitue le véritable centre à partir duquel le film va se projeter jusqu'au Sénégal, où sont fabriquées les boîtes de thon « Pêcheur de France », et en Equateur d'où proviennent les bananes (fig.1).

Le dépouillement du décor, l'austérité toute théorique du menu confèrent à ce plan d'ouverture le caractère saugrenu et par là comique d'une expérience de laboratoire sous-financée dont Moullet et sa compagne seraient les cobayes. Mais le spectateur ne peut être que d'autant plus frappé ensuite par l'amplitude géopolitique que prend en quelques minutes le film. Le spectateur se retrouve très vite au Sénégal et en Equateur : vous croyiez monter dans un vieux coucou et l'instant d'après vous voilà transporté au bout du monde.

Moullet remonte la chaîne de fabrication des produits depuis la pêche du thon au large du Sénégal ou les plantations de banane équatoriennes jusqu'à l'assiette française, en passant par le conditionnement, l'embarquement, le transport, le débarquement et la distribution. Le montage cinématographique lui permet de

remonter à la source mais aussi de parcourir la chaîne en tous sens et d'en réordonner au besoin les maillons pour confronter salaires, conditions de travail et conditions de vie.

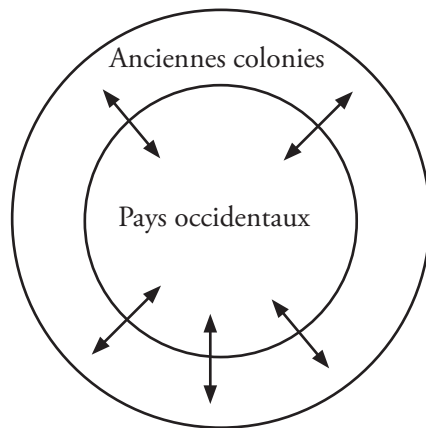
Le cinéaste excelle dans l'observation de détail. Il note par exemple que les ouvrières sénégalaises dans les usines dakaroises de conditionnement du thon ont le droit d'être assises et de parler pendant le conditionnement des boîtes de thon, ce qu'on interdit aux ouvrières de Dieppe pour éviter de ralentir les cadences – mais les premières n'ont droit ni aux bottes ni aux gants de protection. Plus d'un documentaire se serait borné à donner la seconde information, puisque la première ne saurait compenser le scandale de la seconde. Mais la première observation, qui pourrait être le « plaisant » cliché d'un laisser-vivre à l'africaine, indique plutôt en réalité que si l'on épargne aux ouvrières dakaroises le contrôle des corps auquel on astreint leurs consœurs françaises, c'est que les salaires de misère et l'absence de toute protection sociale suffisent largement à assurer leur rentabilité. La politique de contrôle des corps est le triste privilège des ouvriers mieux payés : la logique de rentabilité, qui prévaut partout, sait s'adapter aux situations locales.

Ailleurs, au lieu de procéder au rapprochement de ce qui est géographiquement éloigné, il disjoint par le montage ce qui était géographiquement proche. A Machala, en Equateur, deux plans successifs présentent deux maisons, l'une riche, l'autre misérable. Le cadre du second plan s'élargit : « Elles sont voisines », commente la voix, ce que confirme l'image. Pourquoi ne pas les montrer directement côte à côte ? C'est que la contiguïté par montage est une pensée tandis que la proximité spatiale est un fait. Ainsi les contrastes de richesse nous sont d'abord livrés comme un élément de discours qui, ensuite, est attesté en un seul plan de

façon bazinienne (« montage interdit »), cumulant ainsi la force rhétorique du montage avec la force de preuve du plan.

Genèse d'un repas met progressivement en lumière l'injustice sociale à tous ses niveaux, et plus globalement les rouages d'un système d'exploitation économique qui perpétue, en dépit des Indépendances, la logique antérieure de domination colonialiste. Ainsi au modèle centrifuge et personnalisé de l'assiette (fig. 1) vient se superposer un modèle occidental-centré à l'échelle planétaire (fig. 2).

Fig 2



Depuis 1979 ce scénario d'enquête nous est devenu familier et en ce sens le film de Moullet est le pionnier d'un genre auquel un film comme *Le Cauchemar de Darwin* (Hubert Sauper, 2003), par exemple, appartiendrait. Mais il constitue en même temps un cas de figure tout à fait unique au sein de ce genre, par ce qu'on pourrait appeler son « esprit de sérieux burlesque » qui tient à une mise en scène de soi (le nez dans son assiette ; avec son cabas dans un rayon de magasin ; en petit blanc apeuré dans les rues de Dakar) et plus fondamentalement encore à une écriture (et une

diction) de la voix off dont les premières paroles du film peuvent donner une idée :

Après le thon, nous mangerons une omelette et des bananes. Vous les reconnaissez mais vous ne savez pas ce que c'est. Du thon, une omelette, des bananes. Et moi non plus je ne le sais pas. Pour l'apprendre, j'ai demandé quarante millions de centimes à un organisme, le Centre du cinéma. Il me les a donnés.

Paroles précises, concrètes, avec un sens du raccourci burlesque : on peut demander quarante millions de centimes à un organisme pour apprendre quelque chose, et il peut vous les donner.

Et aussitôt après, cette phrase, « J'avais acheté du thon excellent, du thon "Pêcheurs de France" » déconcertante et drôle par son recours au plus-que-parfait et à la première personne, qui l'apparente à la première phrase d'une nouvelle ou d'un roman,⁶ ainsi que pour cette appréciation, « du thon excellent », qui introduit une nuance de raffinement tout à fait saugrenue s'agissant d'une boîte de conserve vendue en supermarché.

Parti du cercle étroit d'une assiette, le film atteint une forme d'unité globale, celle d'une logique d'exploitation qui gouverne globalement les rapports entre « ici » et « là-bas » mais s'exerce aussi localement, « là-bas » comme « ici », générant inégalités, violence, gaspillage et absurdité. En même temps qu'il agrandit son champ de réflexion, la précision idiosyncrasique du film, « au sou près », permet ce développement en sens inverse du global au local en redécouvrant, à une échelle toujours plus petite, et comme armé cette fois d'un microscope, le même modèle d'inégalité qui fonde les échanges

planétaires : entre pays, puis à l'intérieur d'un même pays, puis à l'intérieur d'une même catégorie sociale entre hommes et femmes, chaque segment de la société s'avérant à son tour fracturé lui-même par des inégalités, dans une sorte de vertige fractal.

Camera Eye

De quoi va-t-il être question sur cet écran? De ce qui se passe à l'autre bout du monde? D'événements terribles auxquels nous ne pouvons rien? Non! Il va s'agir de nous. De notre attitude face à ces événements, bien sûr, mais surtout de notre attitude face au monde dans lequel nous vivons notre vie quotidienne. Au Vietnam s'affrontent deux puissances que nous connaissons bien aussi : les riches et les pauvres, la force et la justice, la loi de l'argent et l'espoir d'un monde nouveau.⁷

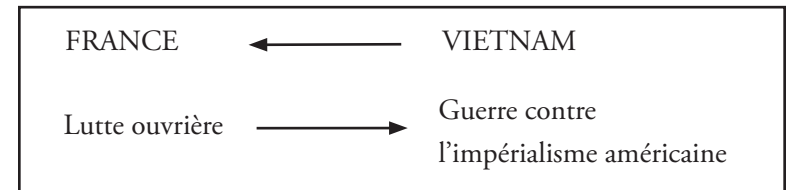
C'est en ces termes qu'un ouvrier de la Rhodiacéta, Georges Maurivard, présente le film collectif *Loin du Vietnam* à Besançon, dans le Centre culturel populaire de Palente-Orchamps (CPPO), le 18 octobre 1967. Les artisans du film *Loin du Vietnam*, film collectif auquel Chris Marker a donné l'impulsion première et auquel participe Jean-Luc Godard avec *Camera Eye*, ont réservé la première projection publique de leur film aux ouvriers de la Rhodiacéta,⁸ dont la grève du 25 février au 24 mars 1967. A cette occasion Chris Marker a déjà réalisé un film sur place, *A bientôt, j'espère*.

Cette venue manifeste la volonté d'établir une relation entre la lutte syndicale que peuvent mener « ici » des ouvriers en France, et le combat du Nord-Vietnam contre les troupes américaines, « là-bas ». C'est cette relation que souligne la présentation de Georges Morivard, et c'est le sujet explicite de la contribution de Godard au film.

Comme on l'a vu plus haut, Godard n'a pas pu tourner au Vietnam. De cette impossibilité il tire l'idée que ce qu'il peut faire de mieux pour le Vietnam, « plutôt que d'essayer d'envahir le Vietnam par une sorte de générosité qui force les choses, c'est au contraire laisser le Vietnam nous envahir et se rendre compte quelle place il occupe dans notre vie de tous les jours, partout. »

Cela veut dire, explique Godard, prendre fait et cause pour les Noirs si l'on est à Chicago,⁹ se battre contre le colon portugais si l'on est en Guinée, trouver à parler du Vietnam dans chacun de ses films si l'on est Jean-Luc Godard ou encore, si l'on est ouvrier de la Rhodiacéta, se mettre en grève comme le firent effectivement les ouvriers cette année-là (fig. 3).

fig. 3



Mais ce retour sur soi, qui prend appui sur l'interdiction d'aller « là-bas » opposée par les autorités nord-vietnamiennes, conduit aussi Godard à constater la difficulté de lutter, « ici » même, contre une autre forme de cloisonnement, celle qui le sépare des ouvriers dont il veut partager la lutte : « Le public ouvrier ne va pas voir mes films. Entre moi et lui il y a la même coupure qu'entre moi et le Vietnam. (...) Nous ne nous connaissons pas parce que nous sommes, moi dans une sorte de prison culturelle, les ouvriers de la Rhodiacéta dans une sorte de prison économique »

Ainsi, comme dans le film de Moullet, si « ici » et « là-bas » peuvent se rencontrer, c'est sur la base non d'un consensus mais au contraire sur la base d'un dissensus universel qui fait que chaque partie du monde se trouvant le théâtre de divisions et de luttes, peut devenir l'image en miroir, ou le modèle à distance d'une autre partie du monde.

Par ailleurs, la position de Godard dans *Camera Eye* fait transition en direction du film de Chantal Akerman par ce qu'elle indique d'un choix non seulement politique mais aussi d'une forme de dédoublement intime de la conscience (on verra dans un instant pourquoi il en est ainsi dans *News from Home*). Godard a toujours souligné l'importance à ses yeux d'un travail dialectique qui peut être opéré par deux images, ou par l'image et le son, ou par lui-même et Anne-Marie Miéville et plus largement le masculin et le féminin, mais qui aussi bien le traverse lui-même. Cela se voit tout particulièrement dans un film comme *Ici et Ailleurs*, dans lequel, bien que cette fois Godard ait pu partir « là-bas » avec Jean-Pierre Gorin (filmer en Jordanie des combattants palestiniens de l'OLP pour un film qui devait s'intituler « Jusqu'à la victoire »), c'est encore d'« ici », avec Anne-Marie Miéville, quelques années plus tard et alors que la plupart de ceux qu'il a filmés sont morts lors d'opérations menées par les forces jordaniennes connues sous le nom de « Septembre noir » et que la rupture avec Gorin est consommée, qu'il complète son film en portant un regard critique sévère et amer sur ce qu'il a filmé là-bas. La réflexion de *Camera Eye* n'est donc pas tant le fait de circonstances fortuites (l'impossibilité de se rendre sur place) que l'indice d'une détermination à penser dans un état de division intime, de conflit intérieur projeté dialectiquement dans ses films.

News from Home

Cette division intime travaille le film de Chantal Akerman à partir d'un principe très simple. Durant sept mois, en 1972 et 1973, la cinéaste est à New York. Sa mère lui écrit de Belgique. De retour à New York en 1976, elle film la ville avec l'opératrice Babette Mangolte. *News from Home* résulte de l'association de ces images avec la lecture par la réalisatrice elle-même de fragments des lettres de sa mère. Akerman articule donc « là-bas » et « ici ». ¹⁰ Mais qu'est-ce qui est « ici », qu'est-ce qui est « là-bas » ? Du point de vue des images, les lettres de la mère parlent de « là-bas », de ce qui se passe dans la famille en Belgique, loin des rues et des avenues new-yorkaises que nous avons sous les yeux. Mais du point de vue des lettres dont le film nous donne lecture, c'est New York qui est cet espace lointain où la mère envoie ses lettres dans l'incertitude d'une réponse. Ainsi nous regardons aussi les rues de New York comme ce vaste territoire où s'abîment les lettres de la mère, comme un « là-bas » auquel pourtant nous aurions accès visuellement.

Mais que voit-on au juste à New York ? Si d'un côté les lettres lues parlent du quotidien de la famille à Bruxelles (mais un quotidien dont les noms de personnes, cousins et proches, nous demeurent étrangers) et surtout se désolent du peu de nouvelles que donne la fille, ce qu'Akerman filme ne dévoile rien de plus au spectateur de ses activités à New York. Nous ne voyons que l'espace public urbain traversé de figures aussi anonymes que possibles. L'image, qui de prime abord semblait pouvoir représenter l'« ici » de la cinéaste, ne nous permet pas d'atteindre davantage que la mère l'intimité de la fille, tout à fait absente des images et du film sauf pour prêter sa voix aux paroles de la mère. Elle se présente au spectateur comme la manifestation en creux de ce silence dont s'attriste la mère.

L'absence de la fille, énoncée par les lettres de « là-bas », vient donc s'inscrire au cœur de l'« ici » new-yorkais.

Le film cumule donc plusieurs principes de division et de fusion entre le son et l'image, entre le texte et la voix, où la fille ne trouve le moyen d'être présente qu'en déclarant son absence et son mutisme, au nom de la mère, et où l'image ne supplée en réalité jamais au manque institué par la voix. De sorte que ce film, si simple dans son principe, si posé dans ses gestes de cadrage et la durée de ses plans, tremble à chaque instant de cette réversibilité d'ici et là-bas, de la présence et de l'absence.¹¹

La Nostalgie de la lumière

Dans cet inventaire de quatre variations sur le proche et le lointain, le local et le global, constituant autant d'alternatives au modèle universaliste présenté en début de texte, Il nous reste à examiner la forme imaginée par le cinéaste chilien Patricio Guzmán dans *La Nostalgie de la lumière*.

Ce qui est remarquable en effet dans le film de Guzmán, c'est qu'il puisse réunir le proche et le lointain, le local et le global, passé proche et passé immémorial de l'homme dans un même lieu, un unique lieu qui porterait en lui d'innombrables dimensions de l'espace et du temps. Un lieu dont Guzmán aurait eu l'intelligence de détecter l'incroyable sédimentation temporelle, et celle de trouver ensuite la forme cinématographique appropriée pour en faire une poignante métaphore poétique et politique.

Dans le désert d'Atacama au Chili, le ciel est d'une si exceptionnelle pureté que des observatoires ont été construits dans ses hauteurs. Des astronomes du monde entier viennent observer les confins de

l'univers d'où nous parvient une lumière qui, ayant mis tant d'années à nous parvenir, appartient au passé. « Pendant ce temps », au pied des montagnes, si près des observatoires qu'un même cadrage peut les faire tenir ensemble dans le film, des archéologues étudient des dessins tracés sur des rochers par des bergers précolombiens, plus de mille ans auparavant. Dans ce même désert encore, au même moment, une poignée de femmes obstinées recherchent sans fléchir les restes d'ossements d'opposants assassinés durant la dictature du général Pinochet. Les morts avaient alors été dissimulés dans le désert, puis déplacés à la pelleuse pour éviter qu'ils soient découverts, de telle sorte qu'on ne trouve parfois rien de plus en fouillant le sol du désert, que de minuscules éclats d'ossements que l'œil malheureusement expert de ces femmes parvient sans difficulté à identifier comme des restes humains.

Né en 1941 au Chili, Patricio Guzmán étudiait le cinéma en Espagne lorsque Salvador Allende fut élu président du Chili. Il retourne aussitôt dans son pays natal pour y filmer la révolution en marche, vivre au plus près des espoirs soulevés par cette élection et en conserver la trace cinématographique. Mais *La Bataille du Chili* témoignera de ce moment d'espoir depuis un temps, 1973, qui est celui du coup d'état de Pinochet et du suicide d'Allende assiégé dans le palais présidentiel. C'est donc une chronique de l'espoir assassiné. Comme de nombreux intellectuels chiliens, Guzmán connaîtra ensuite l'exil, en Espagne et en France.

Une quarantaine d'années plus tard, en 2010, Guzmán filme *La Nostalgie de la lumière* dans un pays redevenu démocratique mais toujours frappé d'amnésie quant à son histoire, toujours mutilé de son expérience passée. Or, nous dit Guzmán, il est impossible de construire le présent sans une représentation de son passé. Et l'un des scientifiques qu'il interroge dans son film observe ceci : le présent n'existe pas, car tout ce que nous pouvons percevoir nous parvient avec un temps de

retard, de sorte que lorsqu'un phénomène accède à notre conscience il appartient déjà au passé, serait-ce de façon infinitésimale.

Le désert d'Atacama apparaît comme un incroyable conservatoire de tous les passés, un espace de survivances du temps : dessins précolombiens ; corps d'Indiens et de mineurs conservés intacts depuis le 19^e siècle ; vestiges de Chacabuco, le plus grand camp de concentration de la dictature chilienne ; fosses communes. Les deux polarités que retient surtout Guzmán pour structurer son film sont d'une part le passé refoulé de la société chilienne exhumé sous la forme de débris d'ossements, un passé à la fois proche et terriblement ténu, et d'autre part le passé de l'univers vers lequel les astronomes braquent leurs lunettes. Si loin, si proches l'un de l'autre non seulement parce que certains des scientifiques du film font aussi partie de la société chilienne et portent en eux, souvent lucidement, le trauma de la dictature, mais aussi parce que, lorsqu'ils analysent la composition d'une étoile, ils savent y trouver le calcium qui, disent-ils, est le même que celui qu'on trouve dans nos os. Ainsi, lorsque l'une des femmes à la recherche d'ossements forme le vœu que les télescopes d'Atacama, au lieu d'être braqués vers le ciel, se tournent sur la terre et que toute cette puissance optique soit un jour employée à débusquer le passé en miettes du Chili, elle ne croit pas si bien dire car, de fait, les suppliciés de la dictature sont faits de poussière d'étoiles.

Dans ses dernières minutes, *La Nostalgie de la lumière* renoue avec une utopie depuis longtemps perdue. Les Invisibles du désert d'Atacama sont accueillies dans l'Observatoire. Le ciel est proche, les étoiles sont à portée de main. Une parenthèse dans la réalité, un rêve mélancolique créé de toutes pièces par Guzmán pour ces femmes et pour lui-même. S'il existe une mécanique céleste, elle ne saurait être radieuse mais tout au plus nous aider à faire le deuil.

Notes:

1. Laurent GUIDO, « Le film comme “symphonie du monde” » : l'universalité des gestes rythmiques dans *Melodie der Welt* et sa réception française », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* n°16, 2010, p. 105-128.
2. Émile VUILLERMOZ, « Chronique Cinématographique. La Mélodie du Monde », *Le Temps*, 16 novembre 1929, p. 5. Cité par Laurent GUIDO, op. cit., p. 110-111.
3. Laurent GUIDO, op. cit., p. 124.
4. Les informations factuelles concernant cette exposition sont tirées de : James C. CURTIS, *Wintherthur Porfolio*, vol. 31, N°2/3 (summer-autumn, 1996), p. 181-183, revue de l'ouvrage d'Eric J. SANDEEN, *Picturing an Exhibition : The Family of Man and 1950s America*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995. Pour d'autres développements passionnants sur cette exposition, voir aussi Sarah E. JAMES, « A Post-fascist Family of man ? Cold War Humanism, Democracy and Photography in Germany », *Oxford Art Journal*, 35.3.2012, p. 315-336.
5. Roland BARTHES, « La grande famille des hommes », *Mythologies* (1957), coll. « Points Essais », Seuil, p. 174.
6. Dans cette veine, on pense à la voix off de Jean-Pierre Léaud dans *Le père Noël a les yeux bleus* (Jean Eustache, 1966) : « Les duffle-coats étaient à la mode. Cachant nos vieux vêtements, ils nous auraient rendu présentables pour l'hiver. Le manteau que je portais m'avait été donné par une voisine des années auparavant. »

7. Voir Laurent VÉRAY, “*Loin du Vietnam*,” *Les Cahiers de ParisExperimental*, 2004 – auquel j’emprunte les données factuelles concernant le film dans mon présent article.
8. Leader en France dans le domaine du fil synthétique, la Rhodiacéta comptait 3000 employés. Elle était le premier employeur de Besançon.
9. Laurent VÉRAY note que cette position est voisine de celle de Martin Luther King aux Etats-Unis qui dénonçait au même moment l’intervention au Vietnam, pour elle-même mais aussi en établissant un lien avec sa propre lutte contre la politique raciste du gouvernement américain sur son propre sol. *ibid.*
10. *Là-bas* est le titre d’un film de Chantal Akerman de 2006, tourné à Tel Aviv.
11. La réalisatrice signale un autre là-bas, plus intime, moins détectable pour la plupart des spectateurs : selon Akerman, bien que sa mère, juive originaire de Pologne, s’exprime en français, sa syntaxe porte l’empreinte du yiddish et du polonais.

Towards a Minor Vérité

Jerry White (Dalhousie University)

I want to talk here about the rise of cinéma vérité. Part of this will be a discussion of aesthetics, but part of it is also about the rise of vérité as an ethic of filmmaking. In doing that I want to focus on two countries where it evolved in fairly different ways, by way of teasing out some of the complexities of the form. I believe that these complexities are inherent to vérité, and part of what leads me to that position is that they are clearly visible across multiple national contexts from the very beginning of the form’s history. Quebec’s contribution to vérité is fairly well-known, and I want to present it here in a fairly deliberate way, a way that I think will lead more logically to a connection with Ireland, where the technology as well as the social context that enable the rise of vérité is actually very different. What seems to me remarkable is what these enunciations share at the level of ideology, despite the presence of what are, as we will see, fairly radical disjuncture at the level of form and technology. Even when there are significant differences on the screen, the arguments that are being made about cinema’s connection to the everyday and its role in social change are quite similar. What these differences finally show, the, is that vérité really is an ethic rather than just an aesthetic. It’s not just about bumpy cameras or synch sound; it’s about redefining the relationship between cinema and the world, an attempt at redefinition connected strongly to shifts in both nationalism and internationalism in both Quebec and Ireland, during the 1960s.

Background

Although he has fallen out of favour over the last several decades because of a perceived technocratic and, for Canadians, colonialist bias, the work of John Grierson is undoubtedly important to the rise of *vérité* and the social mission that I am claiming for it here (works by Brian Winston, Peter Morris and Joyce Nelson are the central entries in this debate). Grierson (1898-1972) had a famously internationalist career, one that has been ably surveyed recently by Zoë Durick and Deane Williams' 2015 anthology *The Grierson Effect*. His film career ostensibly begins at the UK's Empire Marketing Board, where he ran the film unit from 1926-1933. It was there that he oversaw the production of films whose status of documentary masterpieces is now uncontroversial, Basil Wright's *Song of Ceylon* (not released until 1934) being the seminal example. In 1933 Grierson moved over to the General Post Office, where he oversaw work that has become comparably canonical, most famous of which is probably Wright and Harry Watt's *Night Mail* (1937). From the GPO he went overseas, and his first such post is for my purposes here the most important; he became the first Commissioner of the National Film Board of Canada in 1938, a post he stayed at until 1945. From there he went to UNESCO, where he worked from 1946-48, and following that returned to the UK, although he continued to work internationally. This included, towards the end of his life, a stint as a kind of *éminence gris* at McGill University, and Anglophone bastion in the Francophone-majority city of Montreal, the same city that the NFB had relocated to (from Ottawa) in 1956.

Tracing Grierson's influence in Quebec cinema is thus a bit tricky. By the late 1960s and early 70s Grierson would have been widely recognised as the godfather of the "Canadian approach" to

documentary, one that emphasised the form's potential to serve as a kind of public service. This was strongly linked to Grierson's oft-repeated sense of himself as a "civil servant in the Whitehall model." This sense of him as a stern kind of British parent figure has obvious problems in the context of Quebec in the 1960s and 70s, where a more modern form of nationalism that was both less ethnically exclusive and more seriously separatist was emerging, and where a revitalised cinema, much of it based out of the NFB, was playing a big role in that emergence. For Quebec's cineastes, most of whom would have identified as one kind of nationalist or another, Grierson seemed a very convenient figure against whom to rebel. And yet, the reason that this revitalised cinema was playing such a role in Quebec's nationalist renewal was an overall sense that cinema was more than just entertainment, a sense that cinema had an important role to play in fostering social cohesion, in helping people achieve collective goals, in letting a nation's audience see in new and closer way the rapidly changing world around them. Those who know Grierson's thinking about cinema will recognise those terms immediately. This is why I think of Quebec's documentarians of the 1960s and 70s as "reluctant Griersonians."

The situation is comparable in Ireland. The 1930s and 40s would have been a growth-period in Irish nationalism, different in terms of its modernity from that of Quebec in the 1960s, but probably more ambitious in terms of state building; this is the period of Éamon de Valera's 1937 constitution, a strongly nationalist document, as well as the *Republic of Ireland Act* of 1948, wherein Ireland formally announced itself as a republic as left the Commonwealth. This would have also been the height of Grierson's internationalist aspirations; as I mention above, he left the NFB for UNESCO in 1945, and he was at UNESCO until 1948. It was that year of the governmental declaration of the Republic of Ireland

that he visited the country, giving a speech in called “A Film Policy for Ireland.” This was deliberately modelled after the document he had written in 1944 called “A Film Policy for Canada,” which was the most formal enunciation he had made of his sense that Canada was better off adopting a distinctively non-commercial approach in terms of its filmmaking efforts. He argued something very similar about what Ireland should do in terms of its attempts to build what we would now call a national cinema, although he did so using an internationalist language that is nowhere to be found in “A Film Policy for Canada.” In “A Film Policy for Ireland,” he writes that:

...Ireland is not isolated, but belongs to an internationale. It belongs to the great and powerful internationale of the Catholic church; it belongs to the green internationale of rural countries developing progressive rural cultures; it has common interests on a dozen and one fronts. All this should be considered as Ireland makes its film plans. It means power to exchange films; it means power to produce films co-operatively with other nations; it means power to create, from the films of small nations with similar interests, a common film front to the larger world. (286)

The truth of the situation here is that, as in Quebec, Grierson would have attracted relatively few followers of this vision, owing in part to his persona as a stern Brit. What is a little bit different from the situation in Quebec, though, is that (1) Ireland had no equivalent of the NFB, that is to say an institution explicitly founded on Griersonian principles that counter-intuitively nurtured a group of dissidents, and (2) Quebec cinema had pretty well only what I have called reluctant Griersonians, whereas in Irish cinema we find people who are very happy to embrace his mandate as part of their status as dissidents: namely the Irish-language filmmakers

Bob Quinn and Louis Marcus. It is in this Irish-language subgroup, a small corner of a small national cinema, that we see the most full-bodied emergence of a vérité aesthetic, and moreover along the Griersonian lines.

Quebec

In some ways, vérité emerges in Quebec as part of its slow spread throughout the Francophone world. Quebec filmmakers, though, play a special role in this. The key text in both the internationally-known version of how vérité begins and the narrative of Quebec's place in that emergence is Jean Rouch and Edgar Morin's film *Chronique d'un été* (1960).

Jean Rouch is widely considered the godfather of both vérité and of modern ethnographic filmmaking, an ethnographic filmmaking that redeems the original sin of Robert Flaherty's manipulation of his subjects in films such as 1922's *Nanook of the North* (actually shot in in the region of Northern Quebec known as Ungava) and 1934's *Man of Aran* (shot, of course, on the Aran islands, off the western coast of Ireland). Rouch began as an engineer but in the 1950s was making films about traditional village life in West Africa, films that were often highly self-aware of often performative in startling, critical-of-colonialism kinds of ways; the signature text there is *Les maîtres fous*, a 30-minute film from 1955 which features images of Africans donning European dress and ingesting hallucinogens which put them into a kind of “trance state” as they mocked the colonial administrators who were, in the area Rouch was filming (near the border with Niger and Nigeria), British. The film's sound is not synchronous but the camera is always in motion and there is a sense of spontaneity that would become the visual backbone of the vérité sensibility. Because of the emergence of this

sensibility in a complex and playful interplay of fact and fiction that is marshalled as a critique of colonialism, it would be very easy to read the form as a reaction against the Griersonian documentary: spontaneous not staged; searching not didactic; eccentric not governmental. To which I can only say: perhaps, but the full emergence of the sensibility is largely a matter of technology, and there matters are more complex.

The film where we see this sensibility emerge fully is *Chronique d'un été* (1960). This is a portrait of a series of Parisians during the summer of 1960, an attempt to record them in their natural surroundings, going about their everyday life. For Rouch it was an extension of the kind of ethnography he had been doing in the 1950s in West Africa. Indeed, it was his friend Edgar Morin's invocation of this experience that led them to work as collaborators on this film. Here's how Rouch recalled this to Lucien Castaing-Taylor in 1990:

[Edgar Morin] said I should turn my gaze onto the Parisians and do anthropological research about my own tribe. In fact I really didn't know much about France at this time, as I had spent almost all my time since the war either in Africa or hard at work at the museum. I saw that Michel Brault and the National Film Board of Canada were working on a similar subject and asked them to come over. Together, we built the first adapted Éclair camera. We made a film at the same time we made the camera. (136)

Brault and Rouch had met at the Flaherty Seminar in 1959. In the 1950s these were intense meetings of filmmakers, sponsored by Flaherty's widow Frances Flaherty and held at the family's farm in Vermont, and still held today as something closer to a cross between

academic conference, film festival and summer camp. Brault had brought with him his 1958 film *Les raquetteurs*, a short portrait of a snowshoe race in the Eastern Townships of Quebec, and which was much more spontaneous and hand-held than most documentary films of that period. Brault was already working on his sound gear at the NFB, trying to make it run more reliably and more quietly, and ultimately in a way that would render it more genuinely portable. In recalling the shift in perspective that Brault's shift, Morin invokes the made-up terms of "pédovision" vs. "commensality." That is to say, before Brault arrived, he and Rouch were shooting people around tables in circumstances where it was possible to control the sound levels and where recording with unreliable and heavy gear was just generally easier. Once he arrived, though, with his small, omnidirectional microphones and his more portable recorders, they were able to move to something closer to "pédovision," or a kind of visuality based in walking around. They were able to get out onto the streets and record people in their natural environments.

Part of the difference between these two kinds of vision is obviously aesthetic (i.e. boring dinner parties vs. the life of a bustling metropolis like Paris), but a bigger part is ethical. Brault was, in essence, helping Rouch and Morin shift from images that were confined to images that were in constant motion, that were in the world, of the world, dripping with local texture and political history. Brault certainly saw this shift as having as having quasi-political and internationalist dimensions. In a 1982 interview (which was part of a special issue of the French journal *CinémAction* titled "Jean Rouch, un griot gaulois") he told Gilbert Maggi that:

Aujourd'hui, l'ONF ne serait sans doute pas réfractaire à de telles expériences avec l'étranger. Mais à cette époque, « ils » n'acceptaient pas facilement qu'un de leurs membres s'enfui

à Paris, pour participer à quelque chose dont on ignorait que ce serait le début de la transformation des techniques du cinéma.... Je crois qu'on me percevait à l'ONF, peut-être pas comme un révolutionnaire, mais comme un caméraman pas très orthodoxe. Rien que le fait de porter la caméra à la main à l'époque était considéré comme de la gaminerie et était réprimandé ! (119)

This belief of vérité is something that challenged orthodoxy, that seemed a bit revolutionary, is the real foundation of the approach. Vérité from the beginning was not simply conceived as a technical game or something that would allow for more precise recording of details. It emerges as a way to get out of artificially constituted gatherings and meet people where they are in action.

Ireland

Although details differ, this is basically the story in the Anglophone world too, at least in terms of technology: recorders get lighter, more reliable; cameras get smaller. But this isn't the case at all in Ireland, and really, it's the opposite: cinéma vérité approaches emerge because of big cameras. And moreover, these approaches initially emerge through drama, not through documentary. The key text here is television show *The Riordans*, which was on Ireland's state-owned broadcaster RTÉ from 1965-to 1979. It was a drama set in a farming community in Co. Kilkenny, not far from Dublin, and at one point featured a very young Gabriel Byrne in a minor role. Luke Gibbons has recalled how that it was originally supposed to be a didactic drama, essentially a way for RTÉ to inform a broad public about farm modernisation. Here's how he describes the vérité revolution's influences on the show:

It was this recurrent need for authentic outdoor farm locations which led to the introduction of what was then a completely new concept in television drama, the use of an Outside Broadcast Unit for fictional purposes. This equipment, normally used for televising sporting fixtures and other live events, was unwieldy and cumbersome in the extreme, but by bringing the action out into the open, it dispensed with the convention whereby television drama was incarcerated within a claustrophobic studio setting. (58)

Arguably, the gesture here is an entirely aesthetic one. That is to say, the Outside Broadcast Unit was significant here for no other reason than it allowed the directors to get out of "a claustrophobic studio setting." But there is more to it than that. While *The Riordans* did abandon the strictly didactic emphasis that it had originally, a certain documentary ethos remained as part of the show inasmuch as it derived its melodramatic power from depictions of everyday life in rural areas. That is to say: the show tended to be fairly slow. This is not to equate documentary generally and vérité specifically with slowness, exactly, but to indicate the degree to which vérité represented a move away from the imperative for narrative or even for linearity. In this way it actually quite natural that it emerge in the context of an open-ended serial, which would, by virtue of never knowing how long it was going to last, tend to cultivate a series of basically elliptical narratives rather than a large linear story unfolding across many seasons. Indeed, given the open-ended nature of serial television and its resistance to macro-level narratives (something that has changed only very recently), it's remarkable that it is not more part of the story of forms like vérité. Ireland's experience with the form certainly helps us to see it in a different way.

That being said, *vérité* can also be seen as emerging in Ireland as the result of a more traditional form of documentary, the short- and feature-length documentary. The important example there is the Irish-language advocacy group Gael Linn. This was founded in 1953 to promote the nationwide use of the Irish language, and in short order began to invest serious efforts into taking advantage of modern media. In those terms it is probably best-known for its traditional music label, which has been notable not only for preserving older musical forms but also for promoting a dialogue between traditional and contemporary musicians, on which more very shortly. In the 1950s and 60s, though, the operation was also well-known for its efforts in filmmaking. This began with its newsreel series, *Amharc Éireann*, which was around from 1955–64. This was the real beginning of a *vérité* consciousness in Ireland; the newsreels lacked synch sound (all of their films had voiceover narration in Irish), but handheld camerawork predominated and images of everyday life were the order of the day; it was not the actions of politicians or world leaders that provided the subject matter for these newsreels, but issues such as electrification in Connemara. That was very much in contrast to the two films for which Gael-Linn is today best remembered, George Morrison's films *Mise Éire* (1959) and *Saoirse?* (1960). These were assemblages of historical documentary footage (taken from archives all over Europe) that told the story of the Irish fight for independence (*Mise Éire* starts in the 1890s and goes up to 1918; *Saoirse?* goes up to the end of the War of Independence; a projected third film about the Civil War never materialised). *Amharc Éireann* was much closer to the spirit of *The Riordains*, and like that quite close to the original spirit of *Chronique d'un été*: it was part of a global movement of filmmakers using the cinema to talk about "their own tribe."

Texts

What I've been discussing here is most clearly borne out, of course, by the analysis of specific films. Two works that illustrate these points especially clearly are *La Lutte* (Michel Brault, 1961), *Pobal* (Louis Marcus, 1968).

La Lutte, which is about professional wrestling at the Montreal forum, was a kind of "sequel" to the aforementioned *Les raquetteurs* (1958), the film that Brault brought to the 1959 Flaherty Seminar. Both *La Lutte* and *Les raquetteurs* are derived from Roland Barthes' classic text *Mythologies*, which had been first published in 1957 and was widely read in Quebec intellectual circles. Indeed, Barthes' influence only became stronger in Quebec, as in January 1961 he spent two weeks at the NFB in Montreal to write the text for the film *Le Sport et les hommes*, a compilation film closely based on *Mythologies* and directed by the filmmaker and novelist Hubert Aquin (for more details see Scott MacKenzie's indispensable article on the topic, a preface to his translation of Barthes' text that was published more than a decade before Yale University Press' short book reprinting and same text in a different translation). *La Lutte* and *Les raquetteurs*, though, can clearly be read as "ciné-mythologies," which is to say short, punchy portrayals of collective rituals, explained in a way that makes their semi-mythological functions clear. Barthes famously has a "mythology" about wrestling, and after seeing *Les raquetteurs* it starts to seem odd that he doesn't have one about snowshoeing as well. *La Lutte* is something of an advance over *Les raquetteurs* inasmuch as it is explicitly engaging with the notion of "truth" of an emerging *vérité* idea by having at its centre the least truthful of all sports, pro wrestling. This foregrounding of fakery forces the viewer, in essence,

to seek the truth elsewhere, in more symbolic and collective places. The film is very much not a chronicle of a specific sporting event, then, but a portrait of the crowd of the forum. What we are seeing here, really, is a portrait of le peuple québécois, but one that is shot in the light of both Roland Barthes and Jean Rouch. It is this an attempt to understand le peuple through an internationalist lens, to integrate an emerging modernity-oriented nationalism with a more global sensibility. We see something very similar in the Irish work that would emerge just a few years later.

The clearest example of this combination that I know of anywhere (and not just in Irish cinema) is Louis Marcus' short film *Pobal* (1969). Marcus is probably the most Griersonian of Irish filmmakers. He spent some time in Israel in the late 50s, connecting with his Jewish identity as well as studying the film industry and the efforts to revive the Hebrew language, efforts that he thought had a lot to teach supporters of the Irish language. He concluded from that experience, Grierson-style, that small countries were best off focussing on documentary. When he returned to Ireland he began working for Gael Linn, serving as an assistant editor on both *Mise Éire* and *Saoirse?*, working on the *Amharc Éireann* films, and directing a 40-minute commemoration of the 50th anniversary of the Easter Rising called *An Tine Bheo* (1966). He was, then, very much a product of the Gael Linn "system," much in the manner of a Canadian filmmaker working her way up through the NFB. Early on, Marcus became especially interested in the role of music, which had been an important part of *Mise Éire* and *Saoirse?* Both films had soundtracks written for them by Seán Ó Riada, a composer whose became the de facto "house musician" for Gael Linn, writing scores for all of the films they produced except for the newsreels. Ó Riada is important in Irish musical circles because of the way that he integrated orchestral

and traditional musical forms, all in the context of a forward-looking nationalism; he has the same kind of reputation in Ireland that Aaron Copeland has in the United States. He had been an important part of the Gael Linn project of a technology-embracing approach to revived traditions, and Mairéad Ní Chinnéide's recently published history of the movement, *Scéal Ghael-Linn*, points out that "Bhí breac-aithne curtha ag Riobard Mac Góráin [bunaitheoir Ghael Linn] air ar an ollscoil i gCorcaigh, agus d'fhoilsigh sé roinnt aistí dá chuid ar cheol san iris *Comhar*" (172). Ó Riada was thus at the heart of intellectual and cultural debates about the future of the Irish language, and Ó Riada's music is at the heart of Louis Marcus' films, most especially *Pobal*. The key sequence in that film is the famous "ascent of Croagh Patrick" scene, where Marcus films pilgrims climbing Ireland's "Holy Mountain" on the traditional feast day of the last Sunday in July (known as "Reek Sunday"). The camera work here is classic vérité, hand-held and shaky, a shakiness that emphasises the looseness of the rocks along the path that people are climbing up. The camera is also generally close; there is a stunning extreme long shot of the trail of pilgrims along the mountain (which recalls the "Chilkoot Pass" shot of Colin Low's classic NFB film *City of Gold*), but for the most part Marcus is shooting medium long shots and medium shots. The soundtrack, though, stops being the Irish-language voiceover that has so far dominated, and shifts into a version of Ó Riada's composition "Réir Dé," which is from his *Ceol an Aifrin*. This is definitely Ó Riada's most famous musical work, a contemporary version of a sung mass (which is to this day performed by his son Peadar at the church in Cúil Aodha, the church he wrote it for).

What has been leading up to this, though, is a series of vignettes that illustrate the diversity of the diversity of the Irish experience. Most important for our purposes here are sequences that precede

and follow the ascent of the mountain: a montage that emphasises the importance of Dublin's Protestant cathedral – named, like Croagh Patrick, for Saint Patrick – in the life of the nation, and the sequence on the Aran Islands which emphasises the presence of modernity in the form of the big ships that come to collect the livestock for market. These three sequences both emphasise the diversity of Irishness (Protestants and big ships coexist alongside catholic pilgrims and tiny currachs) without abandoning the idea that Irish culture is definable. Marcus is able to locate Irish culture; it is not simply reducible to a series of infinite individual experiences. At the same time, the film is working hard to emphasise distinctiveness, via landscape, language, and music. What the film puts me in mind of most clearly is the Quebec sociologist Gérard Bouchard's notion of interculturalism, which he defined most precisely in his 2012 book *L'Interculturalisme: Un point de vue québécois*. There he defines the interculturalism as:

...l'impératif de l'intégration, la recherche d'une voie médiane entre l'assimilation et la fragmentation (ou « mosaïque »), la nécessité des interactions et des échanges intercommunautaires, le développement d'une culture (publique) commune et d'une appartenance québécois, la participation de tous les citoyens à la vie civique et politique, le principe de réciprocité dans les processus d'intégration des immigrants... (47–48)

What Marcus is trying to do in *Pobal* is indeed move between assimilation and fragmentation but without abandoning the idea of “une culture (publique).” To adopt the terms of my discussion of *La Lutte*, what we see in *Pobal* is, for sure, a vision of an pobal Éireannach. But it is shot in the light of Riobard Mac Góráin and Seán Ó Tuama. It

is an attempt to understand an pobal through an intercultural lens, to combine an emerging modernity-oriented nationalism with humanism. All of this seems quite consistent with the vision of vérité both as an aesthetic and an ethical approach that we can emerge at roughly the same time in Quebec.

Conclusion

The overall point of this paper has been to advocate for this as a means to understand vérité's overall importance in film history. The story of vérité's emergence has tended to centre on the importance of American filmmakers like Frederick Wiseman and French filmmakers like Jean Rouch. Nothing wrong with that: Wiseman is a bone-fide great artist, and I hope that I have made my admiration for the Rouchian corpus clear. We could consider this a kind of “great powers” vérité, and as a citizen of a great power myself, I don't have any problem with that kind of history in and of itself. But in trying to sketch out the broad points of what we might call “minor vérité,” a variant of the form based in the experiences of small countries, I think we can get a different sense of its importance. We see through the experiences of both Quebec and Ireland that the vérité idea is not only about the presence or absence of synch sound, but also about a dialogue between global and local imperatives, conducted via a medium that is itself heavily invested in the project of modernity. These issues are hard to miss for any serious viewer of *La Lutte* or *Pobal*, and I think they are sometimes obscured in *Chronique d'un été* and basically absent from a film like *Titicut Follies* (1967), which is contemporary to all of this work. Vérité is a complex phenomenon, and to get a sense of its complexity, we must return to its sources, even as we branch out further than has often been the case in documentary histories.

Works cited:

Bouchard, Gérard. *L'Interculturalisme: Un point de vue québécois*. Montreal: Boréal, 2012.

Castaing-Taylor, Lucien. "A Life on the Edge of Film and Anthropology." In Steven Field, ed., *Jean Rouch: Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. 129-146.

Druick, Zoë and Deane Williams, eds. *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*. London: British Film Institute, 2015.

Gibbons, Luke. *Transformations in Irish Culture*. Cork: Cork University Press, 1996.

Grierson, John. "A Film Policy for Ireland." *Studies*, September 1948: 283-91.

MacKenzie, Scott. "The Missing Mythology: Barthes in Québec." *Canadian Journal of Film Studies* 6.2 (1997): 65-74.

Maggi, Gilbert. "Entretien avec Michel Brault." *CinémAction* 17 (« Jean Rouch, un griot gaulois ») (1982): 119-121.

Morris, Peter. "Re-thinking Grierson: The Ideology of John Grierson." In Pierre Véronneau, Michael Dorland and Seth Feldman, eds., *Dialogue: Cinéma canadienne et québécois / Canadian and Quebec Cinema*. Montreal: Médiatexte, 1985. 21-56.

Nelson, Joyce. *The Colonized Eye: Rethinking the Grierson Legend*. Toronto: Between the Lines, 1988.

Ní Chinnéide, Mairéad. *Scéal Ghael-Linn*. Indreabhán: Cló Iar-Chonnachta, 2013.

Winston, Brian. *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: British Film Institute, 1995.

Being Canadian Online: *Space Janitors* and the creation of local web series for global distribution

Jessica Bay (University of Lethbridge)

The Canadian web series, *Space Janitors* (2012–present), represents a move toward promotion of English Canadian productions to a broader audience. *Space Janitors* is a web series created by Davin T. Lengyel and Geoff Lapaire that follows the adventures of two janitors and their friends on a space station. The series parodies classic science-fiction/fantasy media products such as *Star Wars*, and *Star Trek* while focusing on the lives of the lowest level employees. *Space Janitors* is hosted most prominently on the American-based Geek and Sundry channel of the globally available YouTube website and speaks to a broader audience of sciencefiction/ fantasy fans while maintaining elements of Canadian-ness. The series has recently won a Canadian Comedy Award for Best Comedy Series and effectively represents many elements of Canadian identification, including a form of self-victimization, most notable in the show's tagline: "For every Dark Lord there's [sic] 10,000 minions that need working toilets" ("Space Janitors").

This combination of global projection of local material reflects a changing view of dissemination of Canadian content. Where Canadian content regulations and tax incentives have failed to increase the amount of Canadian productions actually viewed by most Canadians, web series production and global dissemination is ensuring Canadian productions are seen. Likewise, while Canadian television and film is overrun by American productions, the internet is providing increased access to Canadian genre

storytelling. *Space Janitors* and other Canadian-made web series show that Canadians are continuing to not only produce content, but also continuing to innovate in the screen arts.

Works Cited

“Space Janitors.” *Wip: Canadian Web Series*. <<http://ipf.ca/webseries/space-janitors/>>. Web. 28 March 2014.

21st Century Estonian Animation in a Global Context

Shannon Brownlee (Dalhousie University)

This seminar will investigate current Estonian animated film against a global backdrop. It will explore “Estonia” as an imagined community which shapes the labour and artistic production of a set of artists and studios. Since Moscow stopped funding Estonian animation studios in 1991, the two studios, Nukufilm and Joonisfilm, have relied on smaller grants from the Estonian government and have been required to carve out a place in the global marketplace; for this, international marketing has often emphasized the characteristic absurdity and humour of Estonian animated film. This seminar, aimed at participants who are unfamiliar with Estonian animation, will investigate how the national character of these films is constructed in primary and auxiliary texts. It will investigate the tension amongst national idiosyncrasy, trends towards international coproduction, and a notion of “global” or “international” taste.

Économie politique du cinéma français : compétitivité vs diversité culturelle ?

Laurent Creton (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Dans un contexte international marqué par l'intensification de la concurrence et, en dépit d'un certain épuisement, le maintien de la position dominante des productions de type hollywoodien, la politique française du cinéma est une référence. Elle fut et reste très emblématique d'un dispositif sous-tendu par des ambitions culturelles et artistiques, mais qui dans le même temps ne perd pas de vue les enjeux de performance économique. Aux avances sélectives – telle « l'avance sur recettes » que l'on évoque souvent – décidées à partir de critères relatifs à la nature de l'oeuvre, sa créativité, son caractère original ou son auteurité, s'ajoutent pour une part importante des aides automatiques fondées sur les résultats passés, qui constituent une prime au succès. Même si bien des débats polémiques se structurent autour de l'opposition rituelle entre art et industrie, cinéphilie ombrageuse et grand public, la pertinence de la conduite de cette politique peut s'apprécier dans la capacité à conjuguer les deux polarités, à élaborer des dialogiques qui respectent la constitution fondamentalement hybride du cinéma. L'une des vertus de cette politique résulte également d'un dispositif de soutien et de régulation qui concerne tous les stades de la filière : production, distribution et exploitation, sans oublier les industries techniques et le destinataire de tout ce système : le public.

Dans cette communication, il s'agira, en examinant les fluctuations des parts de marché du cinéma français en France entre 1945 et 2012, également l'évolution de ses capacités exportatrices,

d'analyser sa dynamique de compétitivité. La diversité culturelle étant l'un des objectifs déclarés de la politique française du cinéma, l'étude de l'évolution de la concentration des entrées sur un petit nombre de titres au sommet du box-office sera mise en regard afin de saisir comment se conjuguent et/ou se confrontent ces deux logiques, avec une focalisation sur les deux dernières décennies correspondant au regain de la fréquentation cinématographique en France qui a progressé de 87 % depuis son point bas de 1992.

Alain Resnais's *Providence*: Linguistic Ambiguity and Formal Experimentation in a Local/Global Context

Celia Nicholls (University of Warwick)

This paper will examine, broadly, French auteur Alain Resnais's cinema adaptations of modern British drama. In keeping with the projected "Local/Global" theme of the Institute, I explore the ways in which Resnais's creative sensibility, when applied to the evident English cultural specificity of his chosen material, produced through this meeting between his native and a "foreign" (British) culture a cycle of films with a uniquely fluid pan-European character that has yet to be examined in any depth. Though Resnais frequently adapted or took inspiration from English plays—most notably those of the bankable West End playwright Alan Ayckbourn—I focus on Resnais's only English language feature, *Providence* (Action Films/Citel Films/SFP/FR3, France, 1977), written by the British television dramatist David Mercer, which both predates and informs his later Ayckbourn cycle. Although a recent monograph on the film (Regazzi, 2010) argues for its novelistic qualities, as a French (conceived, produced and directed) film in English (language and idiom), I believe *Providence* presents what I argue are unique linguistic and, indeed, formal responses to the negotiation of the complex Anglo- French cultural divide—previously examined by, amongst others, Leila Wimmer (2009), and Lucy Mazdon and Catherine Wheatley (2010; 2013)—encountered in the collaboration between a writer and a director of such contrasting cultural backgrounds.

Thus I take a close reading of the formal qualities of the film as an opportunity to rethink how we define “Frenchness” and “Englishness” in cinematic terms, to consider more generally what these concepts could mean outside the clearly defined context of their respective national cinemas, and to investigate how the unique interplay of these cultures in Resnais’s cinematic work might suggest a new method for approaching the question of a cinematic national identity that is more sensitive to questions of the content, form, and style of language.

Altered “Soundscapes”: Toronto’s Transition to Digital Audio Workstations

Katherine Quanz (Wilfred Laurier University)

In recent years, scholarship has explored the impact of digital technology on the soundtrack in terms of aesthetics (Mark Kerins, William Whittington, and Ben Wright) and economics (Wright and Paul Grainge). These studies, however, have focused on the general adoption of the technology while overlooking the impact on local industries. This paper builds on previous studies by examining an alternative mode of adoption through a case study of the Toronto post-production sound industry. Drawing upon archival sources, such as *Playback Magazine*, the Canadian trade paper, and the film files available at the Toronto Film Reference Library, this paper traces the shift in the landscape of the Toronto post-production industry that occurred in the 2000s with the proliferation of the Digital Audio Workstations (DAWs) and the internet as a means for sharing files.

The introduction of DAWs had three primary implications for Toronto post-production sound community: first, DAWs devalued the labour of Toronto sound editors which caused them to accept a 10 to 23% pay decrease; second, the reduction in prices for audio equipment led to an increase in boutique post-production facilities which began to compete with the established multi-national post-production houses, Deluxe and Technicolor; and third, the combination of a common platform (ProTools), the internet, and an increase in co-productions led to an increase in transnational collaborations in postproduction sound. I argue that the industry

wide adoption of DAWs led to a reconfiguration of the Toronto post-production sound industry through the alteration of local union agreements for sound editors and by facilitating global partnerships for soundtrack creation.

Two Canadian Metatexts That Think Through Television's Local/Global Tensions

Jennifer VanderBurgh (Saint Mary's University)

Metatexts (texts about textuality) offer commentary about how texts are produced and engaged with. They can therefore be considered artifacts that record located ideas about the nature of textuality and its effects on everyday life. This lecture session will focus on the close reading of two such artifacts, both Canadian television metatexts, made 30 years apart. *Open Grave* (Ron Kelly, 1964) and *Twitch City* (Don McKellar and Bruce McDonald, 1998-2000) are television dramas that articulate perspectives on how global/local tensions relate to the production and reception of television texts. While both of these shows are set in Toronto and made for Canada's national broadcaster (CBC), their meta-discourse on television reflects two distinctive historical/media contexts, which also presents a challenge to the stability of "locatedness." In considering the insights offered by these texts on the global/local interplay of the television text, this lecture session will introduce students to key theoretical ideas in the fields of film and TV studies: specifically, local/global tensions related to narrative; visual language/representation; and how film and television (media and text) are thought to facilitate citizenship.

