

« TOI, MOI, ET LA GUERRE QUI VIENDRA »



Accompagné de cris d'enfants ravis, un hélicoptère apparaît dans le cadre et vrombit quelques instants dans le ciel avant de s'éloigner, sans doute vers les territoires palestiniens; plan suivant: dans le salon d'un foyer israélien, un autre hélicoptère s'élève dans les airs. Son vol est moins habile: son pilote, âgé de huit ans, n'est pas à bord, mais à quelques mètres de là. Muni d'une manette, il apprend à diriger son jouet télécommandé grâce aux conseils de son père.

La continuité symbolique entre l'univers guerrier et l'univers domestique constitue le fil rouge de *Trêve*. Ce qui pourrait ressembler à un film de famille (la réalisatrice va de ses frères à sa tante, en passant par son père et ses neveux) ou au journal d'une relation amoureuse (elle filme régulièrement son compagnon,

enregistre ou met en scène les moments de leur vie partagée) est avant tout – c'est le titre d'un des films précédents de Carmit Harash – «film de guerre».

Tout le travail de la réalisatrice auprès des gens qu'elle interroge consiste à essayer de décanter, dans la vie quotidienne de ses proches, la civilisation guerrière qui la détermine: remettre en question ce qui va de soi, faire voir d'un oeil neuf ce qui paraissait la norme. Comme si, à chacune de ses questions résonnait la maxime de Brecht: «Ne dites jamais "c'est naturel" pour que rien ne passe jamais pour immuable.»

Le film ne construit pas tant une critique de la politique expansionniste d'Israël (à laquelle, on le comprend vite, la réalisatrice s'oppose résolument) que celle de la résignation des citoyens

devant cet état de fait. D'où le pessimisme concernant un engagement militant qui n'en apparaît pas moins nécessaire: le compagnon de la réalisatrice, s'adressant à la caméra, déclare abandonner le statut de réserviste et vouloir participer aux manifestations de gauche. Un plan très court, d'un humour grinçant, montre ensuite le tenant une pancarte «Stop à l'occupation». Seul dans un paysage aride, il incarne littéralement l'expression «prêcher dans le désert».

Trêve
de Carmit Harash

EXPÉRIENCES DU REGARD
Lun - 21h00 - Salle 2
Mar - 10h30 - Salle 4

En novembre 2012, en réponse à des tirs de roquettes menés depuis la bande de Gaza, le gouvernement de Benjamin Netanhyaou lance l'opération «Colonne de nuées», qui durera une semaine. Cette actualité, à propos de laquelle la réalisatrice questionne ses proches, ne provoque aucune rupture dans l'ordinaire des citoyens israéliens. Avant que la guerre soit officiellement décrétée par Netanhyaou, elle était déjà là. À travers le quotidien de la famille de la réalisatrice, elle fait signe de partout : dans une vieille photo qui montre ses deux frères, alors enfants, habillés en treillis, à laquelle succède une autre photo avec les mêmes, maintenant adultes, mais toujours en uniforme ; dans les médicaments que doit prendre son père, vétéran de la guerre du Kippour, ou encore dans les problèmes de dentition d'un de ses frères, dus à une blessure reçue en mission. Omniprésente, la guerre apparaît, dans les propos tenus, comme une fatalité. Un des frères de la réalisatrice, Eldad,

compare la blessure reçue par son père durant la guerre du Kippour en 1973 à un accident. La réalisatrice lui rappelle aussitôt que la guerre n'a rien d'un phénomène naturel, mais résulte d'une décision politique.

Tout en donnant à son film une forme polyphonique, en prenant le temps d'entendre ce que chacun a à dire, Carmit Harash use, dans ses entretiens, d'une maïeutique implacable : énoncer les implications de ce que viennent de dire ses interlocuteurs, les mettre face à leurs incohérences ou leurs contradictions, remonter la chaîne des présupposés qui s'ignoraient comme tels, et questionner en amont ce qui restait impensé.

La colère qu'on devine derrière la caméra s'approprie différentes durées, différents supports. Elle est là dans l'ironie féroce contre cette télévision aux voix martiales et aux couleurs criardes. Mais elle est là aussi, lancinante, dans les scènes avec son compagnon, en

super 8 noir et blanc, d'une tonalité presque élégiaque. Et, lorsque l'attendrissement semblait dominer le regard, elle ressurgit au détour d'une question, pour démontrer impitoyablement le caractère paradoxal des idées défendues. Avec ses proches, Carmit Harash est «arrabiata», «enragée», au sens que Pasolini donnait à ce mot, quand il disait qu'on proteste d'autant plus contre la régression et la dégradation qu'on aime ceux qui en sont les victimes. Cette colère, qui donne au film son énergie, ne se départit jamais d'un profond pessimisme : lorsque le film parle d'amour, c'est pour citer le poète Hanoch Levin, répétant que, n'importe quoi qu'on fasse, «on est trois, toi, moi, et la guerre qui viendra.».

Pierre Commault
Photo: Lou Schwartz

IMAGES EN ARMES

«Cinéma de combat» : l'expression résonnait encore il y a peu (quarante ans). Alors les oreilles savaient à quoi les yeux devaient s'en tenir, à quelles luttes ils se rivaient, comment devaient s'éveiller les consciences logées derrière les rétines : derniers soubresauts révolutionnaires où le spectateur interpellé assistait (et idéalement participait) aux solidarités en masse contre un Capital vénéneux. Puis l'hiver est venu, les luttes ont déperé. Aujourd'hui le soleil militant semble de retour : nouveau printemps, nouvelles moissons de colères et de formes. Et dans l'interlude le cinéma qui se bat n'a pas manqué de revoir ses armes. L'ancienne mode althussérienne faisait de l'école un pur et simple appareil idéologique d'Etat, berceau pour consciences asservies. Laurent Krief, professeur de mathématiques (il l'écrit d'entrée de jeu sur le tableau noir de son générique, préférant ce titre à celui de réalisateur), renverse la donne : l'école est le lieu d'*Instructions pour une prise d'arme*. Titre emprunté à Blanqui, à prendre dans son sens scolaire : le film consiste en une expérimentation

pédagogique. S'y mettent en scène d'autres pratiques d'apprentissage que l'éternel anônement auquel se plient d'habitude les jeunes esprits. D'où, déjà, un enseignant absent, très peu vu, jamais doctoral, qui ne transmet ni n'émet, mais simplement permet. Quoi ? Un éveil des corps et des langues, une danse, un délire, un réaménagement des espaces trop cadrés de la classe et du lycée. Reviennent tout du long les images d'élèves courant dans les couloirs et escaliers : ce qu'interdit la vieille discipline, comme elle interdit de se dévêtir (les élèves pourtant sont souvent torse nu, nimbés d'une lumière qui en glorifie les corps adolescents) ou de chahuter (parce que ça rime avec lutter). Beauté grecque de ces corps indociles, qui renvoie à l'aurore de l'initiation, quand elle était dialogue questionnant avant de se dévoyer en surveillance des connaissances : Socrate ne manque pas d'apparaître, revu par Badiou¹, en une scène où des récitants questionnent l'avenir d'une révolution toujours relancée malgré tous les échecs. Tout le problème est là : ce qu'on apprend à l'école, ce sont

surtout des textes ; reste à inventer un mode de la parole qui fasse sortir la récitation de son rôle de contrôle. Le film, leçon à l'envers, est tout entier tourné vers l'emprise de ces morceaux verbaux : puissance des mots qui frappent les images – nombre de scènes jouent sur l'échange entre voix-off nourrie de poèmes et images irriguées par leur sève ; puissance des ►

Instructions pour une prise d'arme de Laurent Krief

EXPÉRIENCES DU REGARD

Lun - 10h15 - Salle 3

Lun - 15h - Salle 1

Vers Madrid - The Burning Bright! de Sylvain George

EXPÉRIENCES DU REGARD

Mar - 10h15 - Salle 3

Mar - 21h30 - Salle 4

textes s'emparant des corps (et vice-versa): parmi les plus beaux moments, des élèves slamant le «Mauvais sang» rimbaldien, en une parfaite adéquation de la prose et de la pose: la récitation comme récit de soi. Pédagogie sortie de ses gonds dont Rimbaud, l'écolier fou, est l'exemple idéal. En cela tient le projet du film: non pas disqualifier le vieil édifice républicain, ni même le subvertir – ce sont là les schèmes d'une critique surannée – mais se réapproprier le lieu, déployer ses possibles. Nouvelle tâche de la critique: excaver l'utopie couvée dans les lieux que l'ancienne critique ne s'employait qu'à démolir.

Que le documentaire s'attache de plus en plus aux virtualités contenues dans le triste état des choses, voilà ce qui ne cesse de s'affirmer. Filmer le monde non tel qu'il est, mais tel qu'il devrait être, tel que, au détour d'une révolte, il semble être sur le point de devenir. Sylvain George, familier des écrans lussassois, y revient avec un film qui dessine une tangente dans son œuvre. Celle-ci auparavant tournait autour de l'âpre vie des migrants de Calais, vies s'évanouissant à l'image parce que trop de visibilité pour elles se révélait meurtrière (les films jouaient l'ombre salvatrice contre les projecteurs policiers). *Vers Madrid* oriente le regard du cinéaste vers un lieu au contraire en manque d'apparaître: la place publique quand elle se remplit de vies se manifestant avec éclat, peuple grondant d'indignation dont la caméra s'acharne

à rendre l'inventivité et la vivacité, la joie mêlée à la colère. Alors ce n'est plus la danse des silhouettes disparaissant dans le lointain, mais une chorégraphie de la présence insistante. Telle est la nouveauté des Indignés ou de Tahrir dans nos équations politiques: jusqu'alors, les soulèvements se dirigeaient vers les centres du pouvoir; sur les places, on passait, on ne restait que peu. À Madrid, la place devint lieu d'habitation; s'y inventèrent de nouvelles manières de vivre, une communauté plus pérenne que celles des éphémères émeutes, parce que ce qui s'y exigeait dépassait un simple corpus de revendications: pas de demandes limitées, mais l'affirmation pleine et entière d'un peuple. Sylvain George a filmé ce bouillon de résistances, en a ramené les images qui manquaient à nos médias: longs débats et interventions, envois d'une parole qui s'échange et relie; soirées endiablées où les corps se libèrent dans la danse et la transe, refusant de se plier à la pesanteur d'une austérité qui ne sait pas valser; innombrables scènes de carnaval où le Capital endosse les habits du fou, où le besoin de justice a recours à la fabulation; et puis ces images que personne n'a montrées, ou si peu, le bras du pouvoir qui tombe et blesse, parce que sa seule raison est celle du nettoyage. George dit avoir eu en tête les *newsreels* de Kramer, informations contrant la contre-information des

gouvernements. Mais il n'y a pas qu'à donner à voir: ces images suppléent, mais supplémentent aussi, ajoutent au réel une pincée de magnificence, restaurent une dignité faisant défaut aux froides images télé: noir et blanc chatoyant, lumière qui redore les chairs, jeux de vis-à-vis avec les statues, êtres de pierre communiquant un peu de leur gloire aux manifestants, et puis ce montage mi-dialectique mi-lyrique, qui fait palpiter la révolte et confère à ces luttes l'aspect héroïque qui leur revient en droit. L'image ne fait pas que cueillir, elle sème aussi la grandeur. Et le documentaire alors, au titre de ce que le virtuel n'est pas moins réel que ce qui simplement, tristement existe, filme cette latence du monde et, ce faisant, ensemence le temps. Combat en ce sens ne se dit plus tant du cinéma qui se contente de recenser la misère que de celui qui fait affleurer les utopies tapies en elle, car face à une rationalité de l'expertise qui n'a pour argument que la nécessité de l'état de fait il importe d'attester des possibles qui dérogent à cette loi nécessaire: cinéma aux abois, poursuivant des peut-être.

¹ C'est-à-dire la traduction (très) libre que Badiou a faite de *La République* de Platon.

Gabriel Bortzmeyer
Photo: Lawrence OP



FELICITÀ



Viellard hilare, toujours un peu essoufflé et perpétuellement secoué de petits rires communicatifs, le peintre Bahman Mohasses se fâche et exulte sous les auspices de son tableau fétiche, qu'il a peint et qui ne l'a jamais quitté depuis 1964: *Fifi hurle de joie*. Le titre ambigu de cette toile est également celui du truculent portrait filmé que lui consacre Mitra Farahani. Révélant l'ironie de son titre, le peintre explique: «C'est exactement ce hurlement qu'on fait en disant: «Je meurs de joie», alors que c'est un mensonge». Arborant un pull rouge identique à celui de son tableau, Mohasses offre dans le film ses traits à Fifi, figure de cri sans visage. Misanthrope un brin quichottesque, Bahman Mohasses se bat contre la terre entière, contre tout et contre n'importe quoi, du loin de la solitude d'une chambre d'hôtel romaine. Peintre improductif, animé par un nihilisme joyeux, il a prolongé minutieusement l'entreprise de destruction de son travail par les régimes iraniens successifs, en déchirant l'écrasante majorité de ses oeuvres. L'artiste n'a plus rien à offrir au

monde que du dégoût et quelques railleries. Il a «fait le ménage», suggère le montage d'un de ses récits sur des plans d'une femme de chambre époussetant quelques statues rescapées du massacre. La réalisatrice donne le poulx énergétique de cette entreprise de liquidation – à grand renfort de piano staccato, de montage jump cut et d'un effet Méliès impromptu – et brosse le portrait énergétique d'une figure vitaliste de la colère et de la destruction.

Le film ne vise pas à préserver le souvenir de cette oeuvre en grande partie détruite, dont Mitra Farahani agglomère rapidement les images issues de catalogues. Il ne sera pas non plus le portrait attendu de l'artiste au travail (comme *L'oeil qui entend* de Ahmad Faroughi, dont nous verrons plusieurs archives, le faisait au sujet de Mohasses en 1967). La réalisatrice élude les raisons qui animaient initialement son projet (en recouvrant sa voix d'un trait de violoncelle quand la question lui est posée) et laisse finalement la vie prendre la main sur la forme du film. *Fifi hurle de joie*

naît, on le sait par ailleurs, de la rencontre d'une cinéaste-peintre et d'un peintre-metteur en scène (elle a fait les Arts déco; il a traduit et mis en scène Pirandello et Ionesco). En donnant le même titre à son film qu'à une toile de Mohasses, Mitra Farahani entreprend un joyeux quatre mains avec son peintre, qui tente maintes fois d'intervenir dans l'écriture du film. Il a pensé à tout, jusqu'au mot de la fin, et passe régulièrement commande. Donnant à entendre ses injonctions diverses, la réalisatrice s'exécute toujours sagement, bien que finissant le geste à sa manière (rajoutant du piano, un zoom ou un peu de durée). L'autoportrait du peintre, cette ultime toile qu'il ne peindra jamais, trouve ainsi élégamment sa place au coeur du film. Mais Mitra Farahani pratique l'irrévérence, cachée sous des airs d'enfant obéissant. La mise en scène procède d'une admiration sans soumission. À l'image de Felicità, chanson pop italienne qui fait le pied de nez au Requiem de Mozart dans les musiques possibles du film, *Fifi hurle de joie* retrace également le souvenir de ces moments joyeux et quotidiens de tournage, où l'on se piquait des clopes, où l'on mangeait des glaces et où l'on rêvait ensemble d'une peinture à faire. Performatif, le film avait redonné goût à la vie et à l'art.

Mitra Farahani emprunte au théâtre la construction en acte: à

Fifi hurle de joie
de Mitra Farahani

SÉANCES SPÉCIALES
Mar – 10h15 – Salle 5
Jeu – 16h45 – Salle 1

chaque partie, le rideau de la chambre d'hôtel s'ouvre sur la scène offerte au peintre, ravi de se donner en spectacle, et un peu inquiet, tout de même, du rôle qu'on entend lui faire jouer. Le film donnera finalement au peintre une scène pour sa sortie, le couperet de la mort déviant brutalement le cours du récit. La mort qu'on tentait de déjouer arrive presque incidemment, bien que pressentie par la captation concomitante d'une image symbolique: une ombre se détachant progressivement d'une des statues de l'artiste. Libérant le peintre du poids d'une dernière oeuvre impossible, la mort est l'ultime performance de Mohasses: «Je suis convaincu que

l'acte le plus élevé est d'en finir au bon moment», déclarait-il en 1967. Mitra Farahani lui concède la généalogie illustre de grands artistes morts comme ils avaient vécu (Dali ou Picasso) et de héros romanesques décadents. Elle lui construit un tombeau littéraire peu orthodoxe – jusqu'à lui apporter sur un plateau d'argent deux chacals doubaïotes qui, telles deux jeunes filles idolâtres, sont prêts à le déposséder du restant de son oeuvre: avec pour seul rapport à l'art quelques milliers de dollars, ils donneront corps à ce qui fut l'hymne de Mohasses, une réplique du *Guépard* de Visconti: «Nous fûmes les guépards et les lions. À notre place

viendront les chacals et les hyènes.» Le troisième acte du film s'ouvre sur un rideau qui se ferme. Le tableau que Mohasses devait peindre pour ses commanditaires est resté blanc. Fifi disparaît du mur: «ce que vous voyez, c'est la place laissée vide par un cavalier qui a traversé le désert.» Mais sur la toile laissée blanche par Mohasses, Mitra Farahani a fait jaillir, d'un trait féroce et drôle, la tâche colorée de son film, comme ultime preuve que cette vie a été.

Bénédicte Hazé
Photo: Paolo Barzman

SUR-LE-CHAMP : LA RÉGIE COPIE

L'équipe de la régie copie travaille depuis trois mois à Lussas. En amont des projections, Pascal Cathelan, Souliman Schelfout, et Catherine Konaté sont chargés de se procurer les copies des films programmés durant le festival et de s'assurer de leur bon fonctionnement. Ils rassemblent également les informations qui apparaissent dans le catalogue.

Comment obtenez-vous les copies ?

Cela dépend. Beaucoup de films viennent d'institutions comme les cinémathèques. Pour *Expériences du regard*, ce sont le plus souvent les réalisateurs eux-mêmes ou leurs maisons de production qui nous fournissent les copies. Pour les films distribués en salle, on traite avec des distributeurs. Parfois on peut rencontrer des difficultés: cette année il ne restait que deux copies 35 mm d'*Ainsi s'en va la fleur maigre* de Paul Meyer, «sanctuarisées» à la Cinémathèque française et à la Cinémathèque de Belgique. Ils ne voulaient pas les sortir, et on ne disposait que d'une VHS de mauvaise qualité. On a découvert que la veuve du cinéaste en possédait une, dont elle nous a transmis une version DVD.

Sur quels supports recevez-vous les copies ?

On récupère beaucoup de fichiers HD, un peu de 35 mm, pas mal de 16 mm, et toute une déclinaison de formats sur cassettes HDcam, Betanum. Il y a parfois plusieurs supports pour un même film, qu'on essaye durant les tests avec les réalisateurs, qui ont tous des desiderata spécifiques. Lorsqu'il ne s'agit pas d'un fichier numérique, l'acheminement des copies peut s'avérer problématique. À l'occasion d'une programmation autour de la Russie, on a dû garantir aux douaniers qu'il ne s'agissait bien que de films. Ou alors les transporteurs perdent les colis. L'an dernier, à la veille d'une projection, en regardant le numéro de suivi du colis de la copie, je me suis rendu compte qu'il a été envoyé en



Italie. Finalement le fichier a été transmis par internet et la projection a pu avoir lieu à temps.

Quelles ont été les transformations dans la manière de gérer les copies ?

Les fichiers numériques remplacent de plus en plus les cassettes. La masse de travail augmente, mais on gagne en souplesse: on peut intervenir sur un fichier, pas sur une Beta.

Comment négociez-vous les droits ?

Parfois, celui qui prête ou loue la copie n'est pas celui qui possède les droits. Cette année pour *Histoire de doc* il fallait qu'on négocie d'abord avec la cinémathèque les frais de location, ensuite avec les ayants droit de chaque film. Souvent, on essaie de faire comprendre à ces derniers que c'est une chance pour le film d'avoir une seconde vie. L'an dernier pour la rétrospective pays baltes le personnel des archives locales nous communiquait leurs numéros, et certains ignoraient complètement qu'ils étaient ayants droit. On les appelait au téléphone: «Vous pouvez vérifier dans votre cave si vous n'avez pas une bobine?» Souvent ce n'était pas le cas, et on devait revenir vers les archives qui nous répondaient que finalement ils possédaient bien un fichier mp4. Ça se résout souvent comme ça: des détours sinueux pour revenir au point de départ.

Propos recueillis par Gabrielle Pinto et Pierre Commault
Photo: Hélène Motteau

« UN CERTAIN LYRISME »

Histoire de doc se penche cette année sur la Belgique à travers plusieurs grandes séances thématiques introduisant aux nombreux genres et tendances qui dessinent, par leur diversité, la singularité de ce cinéma documentaire. Kees Bakker et Serge Meurant reviennent avec nous sur cette programmation à deux mains.

La première chose que met en lumière votre sélection, ce sont les accointances de l'avant-garde documentaire avec les autres arts. Est-ce une spécificité belge ?

Kees Bakker – Non, cela a eu lieu partout. En 1930 a lieu à Bruxelles le deuxième congrès international de cinéastes indépendants, où l'on retrouve des grands noms de l'avant-garde: Joris Ivens, Jean Vigo, ainsi que des documentaristes belges (Storck, Dekeukeleire). On y parle explicitement de ce rapport entre l'avant-garde qui secoue la totalité des arts et le documentaire qui est alors entrain de naître. Il y a une volonté de liberté, celle de se dissocier des systèmes de financement du cinéma avec acteurs, qui pousse paradoxalement les cinéastes à adopter des démarches plus proches de celles de la musique, de la photographie, ou de la peinture, que de celles du cinéma de fiction.

C'est passionnant du point de vue de la naissance du documentaire: aujourd'hui, on aura tendance à assimiler le cinéma documentaire au journal télévisuel. Or à l'origine il y a d'abord le souci d'une interprétation artistique à travers un regard sur le réel, dont on discute abondamment durant ce congrès.

La proximité avec ces autres disciplines se manifeste par ce genre très spécifique qu'est le film sur l'art. Mais voit-on réellement une influence de l'art belge, notamment pictural, sur la forme des films ?

KB – On retrouve cela dans *Symphonie Paysanne* par exemple: un défilé de tableaux, une caméra très consciente de la façon dont il faut filmer les paysages et les personnes.

Serge Meurant – Ou, pour rester dans le cinéma de Storck, dans la manière dont ses films sur l'art vont explorer l'espace des tableaux, passant de l'un à l'autre sans jamais donner à voir le cadre, inventant un procédé cinématographique pour prolonger l'oeuvre.

Plus indirectement, l'influence de l'art se ressent dans la réduction du commentaire au minimum. On donne à voir, mais on ne donne pas de leçon, et la plupart des films contournent la voix-off. *Combattre pour nos droits* serait peut-être la seule véritable exception: c'est un film militant, qui s'affirme comme tel. Enfin, il faut tout de même préciser que l'école de peinture belge est plus qu'une influence, c'est une référence culturelle. S'il y a eu tellement de films d'art ou d'artistes en Belgique, c'est justement parce que c'est là qu'on trouvait des commanditaires.

Les commanditaires d'œuvres d'art sont devenus des commanditaires pour les films ?

SM – Oui. C'est un point dans la programmation qui me semble important: jusqu'à la création de commissions d'avance sur recettes, c'est à dire la création de deux communautés, francophone et néerlandophone, les cinéastes devaient travailler à la commande.

Parmi ces films de commande, les films coloniaux remettent sur la table les questions que soulevait le cinéma de propagande lors des précédentes éditions.

SM – Idéologiquement, les commentaires de ces films me font hurler. Mais à partir de quel moment peut-on considérer qu'un film de commande est un documentaire, tel que nous le concevons aujourd'hui, c'est à dire avec un regard d'auteur? C'est une vraie problématique: dans ces films, malgré tout, il y a à certains moments un vrai regard de cinéaste (chez Dekeukeleire par exemple). Et de ce cinéma colonial sont aussi issus des cinéastes ethnologues, comme De Heusch.

À travers la programmation, on est surpris de l'influence modérée du cinéma direct sur le documentaire belge.

KB – Peut-être justement parce qu'il était moins dogmatique que certains films du cinéma direct! Ces films existent cependant, mais je ne les ai pas retenus, car ils étaient moins intéressants. Quand est réalisé ce film fondamental qu'est *Déjà s'envole la fleur maigre*, qui détourne la commande qui lui a été faite, on est en 1960, en plein cinéma direct. Et c'est pourtant une oeuvre qui reste totalement debout face aux nouvelles technologies permettant le cinéma direct, et qui ont envahi le documentaire. Cela lui donne un certain lyrisme.

SM – Un certain lyrisme, oui. Le cinéma direct existe autrement: la RTBF a joué un rôle formidable dans les années 60 avec de grand reportages qu'on n'a pas montrés ici, sur le Chili, sur toutes sortes de sujets. Ce sont des films qui tenaient en partie du reportage, mais faits avec une grande honnêteté, une grande probité. Un cinéma d'intellectuels, dirais-je. Mais le cinéma direct n'existe pas qu'à la télévision: à partir du moment où on a eu des formes cinématographiques qui relèvent du journal intime, comme chez Lehman, c'est du cinéma direct. Et la vidéo, à son apparition, en prend en quelque sorte le relais...

Une autre tendance du documentaire belge, c'est ce cinéma social et ouvrier, militant parfois, qui est le théâtre d'évolutions complexes.

KB – C'est la filiation la plus claire qu'on peut retracer à travers l'histoire du documentaire ►

belge: des films de Storck à *Déjà s'envole la fleur maigre*, jusqu'aux films de Michel et des Dardenne.

SM – Les films sur la grande grève de 1960 sont pourtant peu nombreux. Voici un événement qui aurait dû susciter beaucoup plus de films et qui, jusqu'aux livres d'Histoire, est quasiment passé sous silence. Plusieurs raisons à ça: c'est un conflit qui n'a pas abouti, qui a tourné vers le régionalisme wallon... Le cinéma documentaire l'a donc surtout exploré à rebours, en s'interrogeant sur ce qu'on peut déduire de ces événements pour le présent. En mettant côte à côte le film de Buyens (1962) et celui des Dardenne (1979), on retrace ainsi une chronologie qui aboutit à la dissolution de la classe ouvrière, qui isole les individus, et aux fictions des frères Dardenne, où les personnages sont seuls.

KB – La résistance collective est devenue une résistance individuelle.

SM – En passant à la fiction, les thématiques des Dardenne perdurent, mais la forme de leurs films change radicalement, et ce changement est celui d'un rapport différent à la mémoire: à un moment, ils ont décidé de ne plus commémorer. De ne plus ramener à chaque fois des éléments de la mémoire, mais de parler du présent et du futur.

Votre programmation donne une place importante à Storck, qui traverse presque toutes les tendances ayant marqué l'Histoire du documentaire belge.

KB – Nous voulions surtout donner à voir le lien entre Storck et les autres cinéastes: c'est le socle à partir duquel nous avons construit le programme. Parce qu'il est le pionnier de chacun des différents types de documentaire belge, mais aussi à cause de son approche propre: le regard qu'il a pour les gestes, le petit détail, les éléments, cette façon de donner un rendu du réel, de le rendre palpable.

Étant donné la diversité de ses films, il est difficile de saisir ce qui pourrait caractériser son style.

SM – Son style, c'est son acharnement à filmer, toute sa vie, même durant l'occupation. Et, par là-même, sa souplesse d'adaptation à son sujet. Évidemment, lorsqu'on met côte à côte *Maisons de la misère* (un documentaire social) et *Symphonie paysanne* (une glorification du monde paysan réalisée pendant la guerre), on sent bien que quelque chose ne va pas, et que ce désir de filmer envers et contre tout pose problème... Dans *Symphonie paysanne*, il manque un hors champ.

KB – Ce n'est pas une continuité de style qu'on peut trouver dans ses films, mais justement une diversité de styles qu'il a déployée, plus ou moins par contrainte, mais aussi en raison d'une richesse qu'il avait en lui. C'est intéressant, à travers cette programmation, de tracer des passerelles pour montrer qu'il y a beaucoup

de graines du siècle documentaire qui ont été semées à la fin des années vingt, liées seulement à deux ou trois cinéastes (Storck et Dekeukeleire, surtout).

Les films de la programmation abordent peu le sujet des tensions entre Wallons et Flamands, et les films flamands sont d'ailleurs rares. Est-ce une réalité de la production?

SM – C'est une question qui est apparue après les grèves de 60 avec l'apparition d'un régionalisme wallon. Si on avait choisi des films flamands, on aurait peut-être davantage rencontré le sujet.

KB – Et n'oublions pas que Storck est flamand! Les films flamands existent, on ne peut pas vraiment parler de déséquilibre: il y a des pôles de production en Flandres qui sont très actifs, même si c'est plus récent. Mais ça ne pouvait pas être un critère de sélection, et même si nous avons remarqué ce déséquilibre au final (ce n'est pas le seul: il n'y a pas de réalisatrices, par exemple), nous avons préféré rester sur nos choix.

Comment pourrait-on définir la spécificité du documentaire belge aujourd'hui, au terme de cette Histoire? Par la diversité de sa production par exemple?

KB – Il y a certes une prolifération du documentaire à présent en Belgique, on en voit d'ailleurs beaucoup à Lussas. Mais c'est dangereux de vouloir en définir les caractéristiques, car on verse très vite dans les généralisations.

SM – On peut tout de même dire que cette identité tient à l'existence des ateliers. Ils apparaissent dans les années 70, et favorisent la production de films à petit budget, la production de premières œuvres, et les films échappant au formatage de la télévision. Notre sélection couvre avant tout la période qui précède la création des commissions d'aide, dont l'apparition amène un changement: ce qui disparaît avec elle, c'est le phénomène du film de commande. Avec ses pires inconvénients (les films coloniaux), mais aussi la débrouillardise ayant amené des formes aussi singulières que le film sur l'art, le film ethnographique, la vision du détail, l'absence de voix-off, et ce goût des structures poétiques.

Propos recueillis par Tom Brauner

HISTOIRE DE DOC: BELGIQUE

Mar – 10h00 – Salle 1

Mar – 14h45 – Salle 3

Mar – 21h00 – Salle 1

« Je voulais faire un film sur les gens qui se perdent »

Dans *Dormir, dormir dans les pierres*, Alexe Poukine (ancienne du Master documentaire de Lussas) évoque son oncle Alain, dont elle ne savait rien ou presque jusqu'à ce qu'elle apprenne sa mort dans la rue il y a quelques années. Sur ses traces, elle a rencontré Joe et Bart, qui survivent au présent sur le pavé, et les a filmés pendant trois ans.

Votre film entremêle deux matériaux distincts, issus de deux tournages différents : l'histoire de votre oncle, Alain, mort dans la rue, retracée par la parole de plusieurs membres de votre famille, et celle, au présent, de Joe et Bart. Par quoi avez-vous commencé ?

Alexe Poukine - Par tourner Joe et Bart. Clairement. Parce que c'était plus simple. Le moins douloureux je suppose, le moins complexe. J'ai mis un an à les trouver. Je voulais deux hommes qui vivent ensemble, et qui puissent verbaliser. Je voulais qu'on puisse entendre la réalité de leur vie, même si le film est beaucoup plus doux que la vérité. J'ai donc cherché deux personnes qu'on puisse écouter. J'ai sillonné Paris, en long, en large et en travers, j'ai fait du bénévolat, bu du vin avec des SDF... Pour finalement trouver Joe qui habitait à trois rues de chez moi. Je les filmais beaucoup, j'allais aussi les voir sans caméra. Le tournage a duré trois ans. Sur 80 heures de rushes, je crois que j'ai 65 heures avec Joe et Bart. J'ai été un peu happée par eux sur le tournage. Le fait qu'ils soient vivants, en chair et en os, a aspiré le film.

Pourtant, le départ du film, c'était mon oncle. Mais pour moi, c'était compliqué de demander à ma famille de parler, ils sont plutôt taiseux et l'histoire d'Alain était taboue. Ma grand-mère a commencé par refuser le projet, mon père m'évitait. Je ne voulais pas simplement faire un film de famille, mais aussi un film sur la réalité de la rue, sans expliquer par A+B comment on tombe dans la rue, parce que si on le savait, personne ne tomberait. Je voulais avoir le portrait en creux de quelqu'un qui est déjà mort, et le portrait de deux personnes qui essaient de ne pas mourir. C'était l'idée de départ.

Le passé de votre oncle et le présent des deux hommes dans la rue, c'est quelque chose que vous aviez écrit ?

Oui, je voulais que le présent des uns résonne avec le passé de mon oncle. Que par le montage, on puisse se dire que Joe et Bart sont forcément les frères, ou les fils, ou les pères de quelqu'un. Et aussi, que grâce à leur vie à eux, on puisse se dire que leur quotidien



aurait pu être le destin d'Alain. Je suis allée là où Alain a vécu, et j'ai rencontré un bénévole du Secours catholique qui l'a connu : il m'a raconté que tous les matins il lisait *Le Monde*, en disant qu'il voulait avoir des nouvelles du monde. J'espère que sa vie a ressemblé à celle de Joe et Bart, qui sont très cultivés. D'une certaine façon, Joe et Bart répondent à mes questions, quant à toute la partie que je ne connais pas et que je ne connaîtrai jamais de la vie d'Alain, toute la vie qu'il a eu après nous (la famille). Je ne sais pas si c'est une forme de recueillement, mais c'est une façon de faire un deuil, pour moi. Et c'est aussi pour ça que ma famille a accepté d'être filmée : pour qu'ils sortent de la douleur et de la culpabilité.

Certaines séquences sont déconnectées des personnages, témoignent d'une réalité plus large...

Il y avait le film d'origine, qui était un film sur ce qu'on fait de nos vies, un film sur les gens qui se perdent. Mais le côté ethnographique m'intéressait également, en raison de mes études : le bus, le métro, les centres d'hébergement d'urgence (où il est très compliqué de tourner), les trucs de tous les jours, les réseaux, les astuces. Je voulais qu'on voit la confrontation entre le monde « normal » et ces gens, en se disant que nous pourrions être à leur place.

Certaines choses sont difficilement filmables, le milieu est très violent. Mais je ne voulais pas créer du rejet. Politiquement, mon film est donc un peu compliqué, parce qu'il est resté assez doux. Par exemple, au Centre d'hébergement de Nanterre, je n'ai presque rien filmé. Je montre juste un écran de surveillance. ►

► Parce que tu ne peux pas filmer: les cafards, le sang, et 250 personnes hurlant.

On sent que Joe et Bart ont envie de vous introduire aux petits trucs de la rue, une envie de jouer presque, comme dans ce plan où Joe lance à Bart: «Vas t'en travailler, clochard de merde!»

Ce n'était pas joué du tout! Le monteur et moi, on a mis ce plan parce que Joe est quelqu'un de très drôle, qui adorait raconter des histoires, on voulait montrer sa personnalité. Mais je pense en effet que Joe avait envie également de nous laisser quelque chose. Parfois, j'arrivais sans la caméra, et je sentais qu'il avait envie que je la prenne. Je pense que le film, c'était aussi une certaine façon pour lui de laisser une trace. C'est ce qu'il dit dans le film: moi, quand je mourrai, il y aura plus personne, en deux semaines, je serai complètement oublié, ce sera comme si je n'avais pas vécu. Certaines personnes à qui j'ai fait voir le film en cours de montage m'ont dit que je ne pouvais pas garder cet échange entre nous, mais pour moi, il raconte aussi quelque chose de ma place. De mon embarras. Parce que tu ne peux pas sauver quelqu'un. Et c'était la même chose pour ma famille vis-à-vis de mon oncle. Avec Bart, c'était autre chose, il y avait beaucoup d'esbroufe dans nos rapports. La caméra était un faire-valoir social pour lui, une manière de se démarquer des autres.

Le film va très loin dans la figuration de la mort. Pourquoi ?

La mort a toujours été très présente dans le film. Pour moi, il y avait une violence que je voulais affronter, je voulais refaire le chemin d'Alain. Et il y avait aussi une idée un peu théorique: dans la rue, tu n'as plus de place, plus d'identité, tu n'es plus personne. Une fois

que tu es mort, on te réattribue une place, on cherche ton nom. C'est une réinsertion *post-mortem*. Le dernier moment de sociabilité de quelqu'un, c'est son enterrement. Pour moi, c'était une façon d'aller jusqu'au bout de l'histoire, de clore le film. Car l'enjeu même du film était de clore cet événement.

Le titre est énigmatique. Pouvez-vous nous en dire plus ?

J'ai eu longtemps l'idée d'un titre inspiré de Céline auquel j'ai dû renoncer. Un jour, Chantal Steinberg, la directrice de formation de Lussas, m'a fait découvrir un recueil de poèmes de Benjamin Perret qui s'appelle *Dormir, dormir dans les pierres*. J'avais mon titre! Il y avait deux compréhensions possibles: être poussière, redevenir poussière, et en même temps l'inconfort, celui de la vie dans la rue. «Un titre à coucher dehors» a dit un spectateur de Lussas.

Propos recueillis par Antoine Rimbault.
Merci à Bénédicte Hazé.
Photo: Riccardo Romano

Dormir, dormir dans les pierres
d'Alexe Poukine

Mar - 18h - Salle 4

17h30 - Blue Bar
Présentation de
l'École documentaire
par Chantal Steinberg

19h - Blue Bar
Présentation de la
ligne éditoriale de
Lyon Capitale avec
Perrine Robert

19h - Green Bar
Apéro-concert
Collectif Musiques
Radicales



Mercredi et vendredi - de 15h à 18h
Séance Jeune Public (8-12 ans) -
Inscription à l'accueil public - 3€

Départ de la navette
pour Vals: 0h00

VOTE À LA CRIÉE

Toujours pressé, le regard fixe, les gestes nerveux, alternant silences butés et flot de paroles véhémentes, Gaylor est un *atalaku*, un crieur. Pasteur au début du film, il change d'activité à l'occasion de l'élection présidentielle de novembre 2011 en République Démocratique du Congo. Muni d'un mégaphone, il fait, moyennant salaire, la promotion d'hommes politiques.

Atalaku de Dieudo Hamadi navigue entre trois groupes concernés par l'élection de différentes manières. Gaylor fait campagne pour plusieurs candidats en parallèle. Le «staff S. Black», groupe de musiciens et leur leader Président Souris, est employé par le crieur pour amener la foule aux meetings de l'un des candidats. L'association Nouvelle Société Civile Congolaise (NSCC) tente d'assurer le déroulement serein du vote.

À travers ces personnages, c'est l'impact de cette élection au sein de la société congolaise qui intéresse Hamadi; les candidats ne sont que des figures lointaines. Le réalisateur peut filmer, à travers les rangées de leurs supporters ou sur une estrade, quelques petits candidats venus se faire acclamer dans les rues de Kinshassa. Mais les nombreux autres, notamment les deux favoris, Joseph Kabila et Étienne Tshisekedi, n'apparaissent que sur des affiches, plus ou moins grandes, plus ou moins sophistiquées selon les moyens financiers.

Dans les rues et les marchés encombrés de la capitale, chacun fait de la propagande: pour quelqu'un d'autre ou pour soi-même, pour Dieu, pour ses talents de musiciens ou pour un candidat à l'élection. Et de réclamer les deniers du culte, le cachet adapté à une si belle prestation ou les votes d'un candidat. La politique n'apparaît que comme la partie d'un *business* généralisé, où personne – conséquence de cette inflation langagière où les hyperboles succèdent aux superlatifs – ne semble vraiment croire à ce qu'il dit.



Souvent en plan-séquence, passant rapidement d'un visage à l'autre, Hamadi enregistre ces échanges tendus. La violence finit parfois par exploser. Après une confuse dispute nocturne filmée en infra-rouge où les musiciens du «staff» se menacent au couteau, une série de gros plans montre leurs visages recouverts de pansements et des plaies hâtivement recousues.

Cette violence populaire semblait destinée à rester sans enjeu politique véritable, jusqu'à ce qu'une scène impressionnante vienne démentir cette impression. Devant un bureau de vote, plusieurs hommes en colère interpellent une observatrice du NSCC; un employé aurait été pris en flagrant délit de fraude. L'élection, qui semblait jusqu'alors une occasion de se faire un peu d'argent, devient une institution à défendre rageusement. Très vite, ce n'est plus à l'observatrice que les personnes en colère s'adressent, mais à la caméra elle-même, lui désignant ce qu'elle doit filmer. «Ne reste pas là, viens filmer! Viens filmer pour nous ce voleur et on pourra l'arrêter et le mettre en prison». Un homme cessant temporairement de menacer le fraudeur se tourne vers la caméra, et déclare, comme si à travers elle il s'adressait directement à Kabila ou aux télévisions étrangères: «Que les gens du pouvoir fassent attention, ou ils vont mourir ou devoir fuir. Nous voulons le changement, nous ne voulons plus d'eux.» Dans cette séquence où la colère menace à tout moment de tourner au lynchage, c'est la foule qui investit explicitement la caméra de

la mission de témoignage que celle-ci portait en creux avec elle.

Gaylor a repris le poste de pasteur qu'il occupait initialement. Dans une scène digne d'un film comique, scrutant craintivement les alentours, il dissimule rapidement derrière sa porte une affiche à la gloire d'un des multiples candidats pour lesquels il «criait». Le collectif S. Black végète sans son leader, arrêté lors des émeutes qui ont suivi l'élection contestée de Kabila à la présidence. Les membres de NSCC, désabusés, parlent de la nécessité de désacraliser la fonction présidentielle. À part un peu d'argent empoché au passage, l'élection n'a semble-t-il rien changé au quotidien de chacun. Sur des images de sépultures, deux voix graves répètent en écho les mêmes mots: «Moi, élu président de la République Démocratique du Congo...». Seul le nom change: Kabila dans un cas, Tshisekedi dans l'autre: les deux candidats affirment tous les deux avoir remporté les élections. Ne reste de cette dépense de paroles, d'argent et d'énergie déployés dans le film que quelques pierres tombales.

Pierre Commault

Atalaku
Dieudo Hamadi

AFRIQUE
Mar – 12h10 – Salle 4

Les photographies du festival, d'Hélène Motteau, sont exposées toute la semaine dans les halls des salles 1 et 3 et au Blue Bar.

LA PART SOURDE

Une forêt de bras se soulève en cadence devant le halo orangé d'un projecteur, tandis que résonne un *beat* étouffé dont seules les basses fréquences parviennent à nos oreilles. Dans la foule, les éclats de la scène se reflètent sur le visage d'une jeune fille aux traits concentrés. Puis, ailleurs, elle plonge son regard dans un petit cube de plexiglas où sont sculptés les contours d'une oreille. Moulage à usage médical ou œuvre d'art contemporain ? On retrouve ensuite la jeune fille dans une boutique baignée de lumière, les doigts fouillant un bac de vinyles, puis écoutant, absorbée, un disque au casque. Rien dans ces brefs premiers plans, surgis comme des images mentales, ne permet encore de distinguer son existence de l'ordinaire de la jeunesse urbaine et branchée.

Louisa, comme l'indique son titre, est un portrait. Programme modeste en apparence, mais qui requiert pourtant une infinie délicatesse. Comment faire un portrait en cinéma ? Katharina Pethke scrute longuement les traits de son modèle, pendant qu'il patiente derrière la vitre d'un laboratoire : la jeune fille blonde gonfle ses joues, fait la moue. Puis tandis que des mots prononcés par une voix masculine sont répercutés à ses oreilles, un froncement de sourcil vient barrer son visage d'une ligne contrariée : « J'ai compris qu'il y avait une voix, par les vibrations », dit-elle à la responsable du test. Peu après, la jeune fille lit pour nous, assise sur son lit, des extraits de son dossier médical : elle est atteinte d'une perte progressive de l'audition, qui n'a pas empêché chez elle le développement du langage, mais qui l'a contrainte à recourir aux services d'un orthophoniste dès l'âge d'un an et demi.

Mais ce n'est pas suffisant : « On dirait un rapport sur un cobaye » commente, amère, Louisa après sa lecture. De même qu'il ne s'embarrasse pas de sous-titre, le portrait de Louisa ne se contente pas d'explications médicales ou biographiques (qu'il faudra glaner de-ci de-là). S'attachant aux pas de la jeune fille, il nous plonge avec elle dans une suite de situations précises, dont chacune complète et déjoue la précédente ; se dessinent ainsi, peu à peu, les coordonnées d'un problème qui déborde de beaucoup le « sujet sourd ». Cela tient à la place particulière occupée par Louisa, que son parfait maniement de l'allemand, à peine altéré par une

élocution engourdie, et sa maîtrise de la lecture labiale rendent apte à évoluer dans le monde des valides avec une aisance souvent confondante. Ainsi la voit-on (entre les deux moments médicaux précédemment décrits) assister à l'enregistrement d'un groupe de rap, puis peu après collaborer avec lui aux paroles d'un morceau. Sous le regard de la caméra (et peut-être soutenue par lui), Louisa multiplie les rencontres. Un de leurs motifs prédominants – premier et beau paradoxe auquel le portrait nous conduit – est la musique.

Mi-signes, mi-chuchotements, une amie musicienne demande à Louisa :



«Comment ressent-on la musique quand on n'entend pas? – Comme un moment lumineux, comme des cloches qui sonnent, comme la lumière à travers le bout des doigts», répond t-elle. Le monde de Louisa est celui de la proximité: il faut pouvoir lire les lèvres, toucher le dos du chanteur de rap, et la gorge de son amie chanteuse lyrique. Filmé la plupart du temps en longue focale, *Louisa* fait corps avec la jeune fille et ses sensations. Au plus près de la peau, comme sur le point de la toucher, la caméra se promène sur les visages, isole le mouvement indéchiffrable des lèvres, s'attarde sur les mains de Louisa qui écoutent, au contact de l'enceinte vibrante du studio. Parfois la pellicule se voile ou bruisse d'un grain argentique. La

Louisa
de Katharina Pethke

ROUTE DU DOC
Mer – 21h – Salle 2

bande son se peuple de légers bruits parasites, frottements réguliers évoquant la musique concrète, ou sifflements d'acouphènes.

Mieux qu'un vain mime de la surdité, le portrait fait montre, avec ces procédés, d'une véritable empathie pour son modèle. Au départ sous-tendu par une curiosité admirative un peu restreinte («comment fait-elle?»), notre regard, aiguillé par cette approche sensible, s'est rapidement lesté d'un autre souci, que relaie dans le film la parole des parents. La confrontation de Louisa à son père d'abord, puis à sa mère, donne lieu à deux belles scènes d'affection lardées de maladresses. Ils voient d'un œil légèrement interloqué leur fille, élevée comme une valide, rejeter l'image de normalité qu'ils lui ont toujours renvoyée et s'ouvrir à la culture sourde: Louisa commence à apprendre la langue des signes à l'université, milite pour le sous-titrage à la télévision, et refuse pour finir de se faire «réparer»; elle redoute, explique t-elle à une amie, que les implants cochléaires dénaturent sa perception

de la musique. Mais, dans l'habitable d'une voiture, tandis que l'image est devenue aveugle, seulement parcourue des taches de lumières de la circulation, Louisa confie à la réalisatrice (qui, on le sait par ailleurs, est sa sœur aînée) ses doutes quant à son choix et sa colère face au déni de la part d'elle-même dans lequel son éducation l'a entretenue. «Contre qui diriger cette colère», demande t-elle? Comment faire avec le regard des autres quand une part de nous-mêmes (la part sourde) est invisible? *Louisa* en dernier lieu est l'histoire d'un affranchissement. Éloquemment, lorsque peu avant la fin du film la jeune fille fait un exposé sur l'émancipation, son regard pointe dans notre direction. Le dernier plan la montre de nouveau derrière une vitre – mais cette fois il s'agit de celle que Louisa a délibérément interposée entre elle et notre regard.

Antoine Raimbault
Photo: Martina Rigoli

FILMER, AGIR

Ils sont sept clandestins, arrivés ensemble d'Iran ou d'Arménie, réfugiés depuis sept mois dans la «Pension d'Amir», une buanderie transformée en appartement dans un sous-sol d'Athènes. Ils vivent là, confinés, excédés par la proximité, empêchés de tous côtés. Ils se heurtent chaque jour aux grilles de l'Europe. Il y a, tout d'abord, les barreaux des fenêtres de l'appartement, où vit à l'abri des regards cette étrange famille recomposée; ceux de la prison d'où l'un revient et où il risque au moindre faux pas de retourner. Il y a les grilles qui s'érigent devant les bureaux de la police de l'immigration, sur lesquelles se ruent chaque jour des centaines de sans-papiers; celles rehaussées de barbelés du port que certains anonymes gravissent subrepticement sous nos yeux, pour embarquer clandestinement vers le nord; celles de l'Agence des Nations Unies pour les

Réfugiés, devant lesquelles deux clandestins s'affament, la bouche cousue par un fil. Ces grilles trouvent leur répondant dans les frontières dessinées sur une feuille de papier et le damier complexe tracé sur le passeport suisse du réalisateur. Kaveh Bakhtiari filme, à grands renforts de barbelés, de portes closes, de panneaux «sens interdit» et «interdiction de stationner», une Europe de l'exclusion et de la coercition, où ne se croisent que des policiers. Le cousin

L'Escale
de Kaveh Bakhtiari

EXPÉRIENCES DU REGARD
Mer – 10h15 – Salle 3

du réalisateur, Mohsen, au sourire tristement figé par une cicatrice de l'enfance, saisit l'essence de ce territoire: «rester ici ne mène nulle part.» La Grèce n'était qu'une escale, un passage obligé dans l'esprit des protagonistes, en route vers l'Europe du Nord: elle est le caveau de leurs illusions. Le titre anglais du film (*Stop-Over*) pourrait s'entendre: Stop. Over.

Kaveh Bakhtiari a partagé pendant une année de tournage, presque sans interruption, la vie de «la pension d'Amir». A la fois européen et iranien, réalisateur et «homme de la famille», il occupe une place singulière qui lui permet un cinéma d'immersion totale, au plus près de ses personnages et de la folie qui guette la condition d'homme reclus et traqué. Rassoul, Kamran, Farshad, Yasser, Jahan, Gayana et Mohsen nous sont présentés individuellement par Amir,



propriétaire de la pension et figure paternelle de transition. Nous les suivons au gré des échecs, des abandons et des succès. Comme Amir, nous les perdrons un à un. La plupart attendent depuis des mois, d'autres depuis des années, de récupérer un passeport doté d'une photographie suffisamment ressemblante pour tromper les douaniers. De la coiffure à la couleur des yeux, les protagonistes se transforment physiquement pour épouser ces nouvelles identités. Entièrement tendu vers la possibilité des départs, le récit a le souffle court des films d'évasion ou de survie, avec lesquels il

partage l'unité de lieu et d'action. C'est pourtant sans sacrifier au suspense que s'ouvre *L'Escale*. Au moment du montage, la destinée de Mohsen est scellée: «Il y a trois ans, mon cousin était bloqué en Europe avec d'autres migrants. A l'époque, il n'avait pas décidé d'abandonner et de retourner en Iran. A l'époque, il était encore vivant.» annonce un carton en ouverture du film.

Dans une intervention qu'il donnait récemment au Collège International de Philosophie, Emmanuel Burdeau s'interrogeait sur les nouveaux contours

de la morale au cinéma, question notamment liée à l'allègement des outils: «Il existe une vieille alternative, dans la pensée et dans l'éthique du cinéma, qui dit à peu près: filmer ou agir il faut choisir, on ne peut faire l'un et l'autre à la fois. Serge Daney l'a résumé d'une formule géniale: filmer, disait-il, c'est bien souvent «non-assister une personne en danger» (...) Que se passe-t-il lorsque, grâce à l'avènement du numérique, les caméras sont devenues assez légères et petites pour pouvoir filmer d'une main, et de l'autre parer au danger qui vous menace ou menace vos amis? De quelle manière se trouvent alors redéfinis les rapports du cinéma à ses limites, notamment morales?» *L'Escale* apporte de précieux matériaux à ce débat touchant à l'exposition du lien noué par la caméra entre filmeur et filmés. Agir ou filmer, sachant que l'un n'a pas sur l'autre le privilège de l'efficace, la caméra soutenant le moral des uns, quand le secours d'un autre commande l'abandon du tournage. Le film porte la trace de cette oscillation entre deux modes d'accompagnement, ouvrant peut-être la voie d'une nouvelle morale documentaire.

Bénédicte Hazé

Photo: Michael Bryan

17h30
BLUE BAR
Important
On numérise vos films !

Réalisateurs, producteurs, vous êtes conviés à rencontrer Alain Carou, du département Audiovisuel de la BNF, à l'invitation de la Maison du Doc pour mettre en place la politique d'archivage numérique de vos fonds.

Les photographies du festival, d'Hélène Motteau, sont exposées toute la semaine dans les halls des salles 1 et 3 et au Blue Bar.



« Mon seul espoir, c'est mon charbon »

À la frontière amazonienne du Pérou, pour survenir aux besoins de sa famille, une femme produit du charbon dans un contexte économique implacable. Bénédicte Liénard et Mary Jiménez filment son labeur quotidien.

Le film se déroule à Pucallpa, à la frontière de l'Amazonie péruvienne. Qu'est ce qui vous relie à ce lieu ?

Bénédicte Liénard – Nous avons rencontré Théolinda, la grand-mère, et sa fille Nancy, les protagonistes de *Sobre las Brasas*, pendant qu'on tournait un autre film, *D'Arbres et de Charbon*, un film autobiographique dans lequel il y avait l'idée d'un appel à la forêt. Nous étions parties dans la forêt amazonienne et sur les rives de Rio Ucayali nous avons croisé Théodolinda se tenant en équilibre sur des planches. Une conversation s'est engagée. C'était comme si on s'était reconnues, comme un appel profond, inconscient.

Comment avez-vous procédé pour installer la complicité dans le travail avec les protagonistes ?

B. L. – Nous avons travaillé en commun. On leur disait « On va filmer telle situation, telle conversation », on posait la caméra et ils reproduisaient leurs dialogues quotidiens tout en entrant dans une dimension de jeu qui ne les dénaturait pas pour autant. Bien sûr, il fallait s'adapter, raccourcir certaines scènes: ils comprenaient très bien ces besoins. Ce qui les pousse, en fin de compte, à développer une interprétation de leur propre vie. Il faut préciser que, malgré ces exigences, cette remise en scène minimale, tout s'inventait au moment même au gré des événements; et tout ne venait pas nécessairement de nous: par exemple, la grande scène de sudation, c'est Julio qui nous l'a proposée. Autre anecdote: un canard, un jour, est entré dans la maison, et on a décidé de l'inclure dans le film; heureusement, c'était un merveilleux acteur, et quand on l'a filmé, il a refait exactement son entrée du matin. Ça n'a demandé qu'une seule prise, un plan-séquence avec une traversée de la maison. Donc, pour résumer, tout les moments du film ont été, originellement, vécus, puis par la suite transformés cinématographiquement.

Mary Jiménez – On avait bien vu que pour leur donner toute la liberté nécessaire et en même temps, ne pas les distraire avec des problèmes de mise en place par rapport aux mouvements d'une caméra, c'était beaucoup mieux d'avoir un parti pris de plans fixes. Cela

permet d'avoir un minimum de problèmes techniques, assumés par une équipe elle-même minimale. Et à partir de là le film peut aller à l'essentiel, et tout montrer de la manière la plus simple qui soit.

B. L. – C'est en affirmant le cadre qu'on le libère. Les protagonistes, en reconnaissant le dispositif, sont plus libres de jouer avec.

Combien de temps a duré le tournage ?

M. J. – On les a vus une fois par an pendant trois ans, à chaque fois pour des périodes d'un mois et demi, deux mois. Le projet initial tournait autour de Théodolinda, cette grand-mère fabricante de charbon. C'est une véritable aventurière qui a été chercher de l'or, a côtoyé les terroristes et a eu des plantations de coca. Quand on est arrivées pour tourner le film, Théo avait les pieds brûlés et n'était pas au charbon. On ne savait pas qu'elle voulait quitter le village.

Donc vous avez changé d'héroïne en vous concentrant sur sa fille ?

M. J. – Oui. Pour les dossiers de financement, on doit préciser ce que l'on va faire. Mais ici, le film n'était pas écrit à l'avance, non programmé, et donc ouvert à tout ce qu'il y a de fluctuation dans le réel, l'aventure du tournage. Le véritable travail consiste, de toute façon, dans la rencontre, et la souplesse qu'elle appelle. La première fois qu'on a fait jouer Théo pendant les repérages, elle s'est exprimée comme dans les télénovelas parce que ce sont les seules références de jeu dont elle dispose. On lui a demandé du naturel, elle a compris, la relation a évolué. Un jour, elles nous ont demandé pourquoi on voulait filmer leur vie, on a dû leur expliquer qu'elles représentaient quelque chose d'inconnu en Occident, et même pour une large mesure en Amérique latine. On trouve de plus en plus d'images de peuples en lutte. Mais de ce type de labeur, il n'y en a aucune.

Vous montrez aussi une énorme solitude dans la lutte...

B. L. – L'argent est le sujet du film et la survie en est le thème. Dans le film Nancy dit « Mon seul espoir, c'est mon charbon. » Ces gens travaillent parfois trois jours sans manger, dans une chaleur écrasante. Ils sont écrasés par le capitalisme. Ce sont des fabricants de charbon de bois qui dépendent d'un grossiste, qui lui-même dépend du marché de Lima, qui est à son tour dicté par des instances économiques auxquelles eux ne comprennent rien; à cela s'ajoute le fait que ce marché périclité à grande vitesse. Nancy ne savait pas compter. Dès qu'elle gagnait de l'argent avec un sac de

Sur des braises

de Mary Jiménez et Bénédicte Liénard

LE PEUPLE À L'ÉCRAN ?

Mer - 10h00 - Salle 2

Mer - 21h30 - Salle 4



charbon, elle se précipitait au marché pour acheter de quoi manger. Mais un petit indépendant doit épargner pour acheter ses matières premières. Comment tenir si tu ne sais ni calculer, ni faire une addition ? La grande solitude de Nancy vient aussi d'un manque d'éducation. On lui a acheté un crayon, une calculatrice et un cahier. On lui a donné des cours de mathématiques tous les soirs pour qu'elle puisse faire sa colonne de dépenses. Et la seule fois où on l'a vue en larmes c'est quand elle a compris qu'en fait elle ne gagnait rien.

M.J. – Nous pensons que quand les gens sont dans un film, même un documentaire, il s'agit d'un travail qui dès lors mérite salaire. On voulait les payer de deux façons : pendant le tournage, on leur donnait exactement ce qu'ils gagnaient par jour dans leur travail. Puis à la fin du film, on a donné de quoi financer un nouveau mode de production, à plus grande échelle.

Votre protagoniste principale rappelle Sisyphe. Il y a une dimension mythologique dans votre film.

M.J. – Le mythe est omniprésent là-bas. Au début du film, on parle de la légende du paillet, le poulet au sein duquel on va trouver la pépite et qui nous rendra peut-être riche demain. Théo nous a raconté une histoire extraordinaire, qu'on pourrait utiliser comme métaphore du capitalisme. Les américains sont venus avec un poulpe et l'ont lancé dans la rivière. Ce poulpe a grandi et a eu sept têtes puis s'est installé devant Pucallpa. Il a rongé les rives pour anéantir le village,

mais les habitants l'ont dynamité.

B.L. – En fait il y a une érosion à Pucallpa. La ville, le port bougent, c'est vrai. Les américains ont essayé de faire un élevage de poulpes en eau douce dans le fleuve, c'est vrai. Mais pour elle, c'est le poulpe des américains qui mange la ville. Ces mythes sont des modes d'emploi, de lecture.

M.J. – Le film s'inscrit encore, malgré tout, dans le cadre de la pensée occidentale, il ne reflète pas encore la démesure de la pensée latino-américaine. Dans notre prochain film, nous allons aborder le mélange de nature, de chaleur et d'excentricité que l'on rencontre dans ce lieu.

Propos recueillis par Anita Jans
Photographie : Milena Vergara Santiago

LE CHANT DU SIGNE



«Le cinéma est une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication». De quelle nature est cette lumière dont parle Manoel de Oliveira, qui n'éclaire que lorsque le rideau du sens est tiré? Que deviennent les signes quand ils se contentent de nous faire signe, de capter l'attention du spectateur sans autre motif que

celui d'être regardés, pour eux-même, pour rien? Ils sont rendus, nous dit Oliveira, à leur magnificence. Comme la poésie symboliste mobilise les mots d'abord pour leur sonorité, les images du cinéma de Tait et Aurand exposent les choses d'abord pour les accidents de lumière qui les rendent visibles. Mais pas seulement: l'insensé est une surface lisse qui, offrant peu de prise à l'attention, l'autorise à flotter. Dès lors parmi les images de Tait et Aurand se glissent celles de nos rêveries. Aux jeux d'enfants, aux portraits de famille, aux voyages, aux contemplations bucoliques et urbaines des cinéastes, se mêlent nos souvenirs. Le cinéma cesse de «substituer à notre regard un monde qui s'accorde à notre

désir» mais accueille plutôt en son sein les fantaisies de ce désir, offre un pays à leur vagabondage.

Tait est un pays semillant et venteux, où règne un éternel été, où un ciel saturé de chants d'oiseaux rejoint les entêtants refrains de chansons populaires, où même l'évocation de la guerre d'Espagne, sur le pas réglé des anciens combattants, conserve une tonalité joyeuse. Les grands-mères s'y délectent de bonbons patiemment décollés de leur emballage, et d'étranges figures dessinées dansent en suivant les vibrations d'une voix-off qui les défait, au gré d'un poème, en simples traits qui s'agencent de nouveau pour former une nouvelle créature. C'est un pays où se préserve, sous les auspices d'une vie en famille, l'espièglerie enfantine, jusque dans les lettres en bois peint des génériques, mais où l'«innocence» des jeunes anglaises est également «incense», un encens capiteux, et où des cris d'enfants inquiètent les bonds désordonnés d'un marteau pilon. La caméra de Margaret Tait fragmente un monde domestique qu'elle semble indéfiniment redécouvrir au gré des changements de distance et de point de vue. Ses films piquent la part d'enfance du spectateur. On y renoue avec le goût des expériences, l'aventure guettée depuis le seuil et le coin de la rue, avec la curiosité mêlée d'effroi d'une vie jamais blasée.

Le pays d'Aurand, c'est celui de Tait parti en guerre. Sa musique court le long d'un tempo pressé, de rythmes syncopés. Auteur de journaux filmés elle mêle également les visages aux sourires familiers, les jardins calmes, les jeux d'enfants. Mais les portraits de ses parents ou de ses enfants sont malmenés par le bégaiement d'une image qui ne cesse de s'interrompre et de reprendre, par des raccords où les plans successifs se chevauchent en surimpression. Quelque chose de furieux et d'impatient habite son cinéma, qui la pousse vers d'autres horizons. Sa géographie n'est plus seulement, comme chez Tait, celle de l'intimité domestique, mais celle du nomadisme, de l'exploration de territoires lointains, l'Inde, le Japon, à la rencontre d'autres vies, à leur

FRAGMENTS D'UNE ŒUVRE:
Ute Aurand et Margaret Tait
Mer - 10h et 21h - Salle 1
Mer - 14h45 - Salle 5

tour filmées dans leur quotidien. Elle explore jusqu'à l'envers cauchemardesque de ses voyages: le cliché touristique épinglé en cartes postales stroboscopiques de la Place Rouge, de la Concorde, de Londres et Berlin, où des starlettes de magazine explorent toutes les manières de tourner en rond.

Tait et Aurand appartiennent à deux générations. L'une vivait dans le monde confiant des trente glorieuses où s'apaisait le souvenir des guerres. L'autre vit dans la déchirure d'un temps où la mégalomanie prospère sur la misère, et le tremblement de ses films est comme le symptôme d'une angoisse qui grandit. La même

attention est portée à la splendeur de l'insignifiant, mais Aurand arrache à leur quiétude les objets du monde pour les faire tourner dans son kaléidoscope qui les affole.

Antoine Garraud
Photo: Mickael Soyez

SUR-LE-CHAMP : LE SON

Collaborant aux Etats Généraux depuis 25 ans, Dominique Laperche assure cette année le bon déroulement de la diffusion des films dans la salle 3. Formateur en son au GRETA, il fournit aussi le festival en matériel de sonorisation. Quel est le travail nécessaire à une bonne diffusion du son dans les salles ?

Quel est votre travail pendant le festival ?

Dominique Laperche - Mon travail consiste à équiper une partie des salles en matériel de sonorisation, à préparer la diffusion des films - aussi bien en pellicule qu'en vidéo -, mais aussi à assurer l'enregistrement des débats, et si besoin la diffusion de la traduction simultanée.

Depuis 25 ans, les techniques ont beaucoup changé...

Oui, énormément. Avec la vidéo, il y a eu une période où on a vu arriver beaucoup de cartons VHS, ce qui était très encombrant. Maintenant, c'est le numérique. D'année en année, on voit malheureusement de plus en plus disparaître la pellicule.

Le son est-il meilleur en pellicule ?

Ça dépend ; en passant au numérique, il y a parfois des sons remasterisés qui ont perdu leur couleur. Je suis un nostalgique du son optique. Il s'agit un peu de la même différence qu'entre un disque vinyle et un CD: le son numérique est plus compressé.

Quel est le type d'installation présent dans les salles ?

Toutes les salles sont équipées en stéréo. Sauf la salle 1, qui est une salle de cinéma permanente et qui est équipée en 5.1 : le son de la copie est réparti entre six canaux différents, qui correspondent à autant de places pour les enceintes dans la salle. On ne reçoit que très peu de films dans ce format, rarement utilisé en documentaire. Si c'est le cas, ils sont programmés en salle 1.

Comment se passent les essais avec les réalisateurs ?

Normalement, il n'y a pas besoin de retouches particulières. Si la copie n'est pas finalisée, si on nous signale un problème, par exemple de saturation, on va repérer le passage avec le réalisateur et on prévoit d'agir pour intervenir à ce moment-là.

Le réalisateur nous indique aussi le niveau sonore qu'il désire. Il y a deux ans, Stefano Savona voulait par exemple que le volume des slogans dans son film *Tahrir* soit poussé au maximum supportable.

Une fois, pendant qu'on faisait des essais sur un film, un petit monsieur est venu s'asseoir dans la salle. Je lui ai dit qu'il devait revenir plus tard. Il a répondu que ça l'intéressait : c'était lui qui avait fait les captations ! Il s'agissait de Bruno Monsiegeon, un réalisateur de documentaires sur des musiciens classiques, notamment Glenn Gould. Il retrouvait dans la salle le son qu'il avait enregistré et était très content de la diffusion. De la part d'un réalisateur et grand musicien classique comme lui, ce compliment fait toujours plaisir !

Propos recueillis par Gabrielle Pinto et Pierre Commault
Photo: Hélène Motteau



LE RÉVEIL DU PETIT ZÉBU



Les sensations d'une enfance à la campagne, dans une maison ouverte aux quatre vents: des plans fixes qui explorent la texture et la couleur du lieu accompagnent une voix fraîche, posée, qui se mêle aux rires de la mère, aux anecdotes du frère. Un chemin de terre, des murs solides, une large lumière: des motifs rassurants, immédiatement évocateurs. Mais la réalisatrice, Perrine Michel, ne participe pas à cette remémoration. Elle ne se souvient pas; on comprend que ce que l'on voit est une image-écran, une façade. Et pour nous amener à voir derrière l'écran, à contourner la façade, sa voix se dédouble, l'une sonore, publique, acceptable, et l'autre chuchotée, troublée, libérant peu à peu les secrets et les doutes. Ce dédoublement du récit invite à être attentif à des détails qui depuis le début du film auraient dû nous alerter. Les vitres embuées arrêtent le regard. Les personnages – la narratrice elle-même, mais aussi sa mère et son frère – restent hors champ. Des motifs plus sombres surgissent: le vieux chêne, le puits, des insectes. Un montage fin et discret les fait apparaître puis disparaître,

comme une obsession. Les effets de lumière enlissent la narration dans un temps immobile. Des surcadres, des gros plans sur un mur ou un carrelage bouchent l'image. Sous la surface miroitante des souvenirs d'enfance, se glisse une réalité crue, de celles qui ne doivent pas se dire. Sa violence fait basculer le film. Mais parce qu'il est recouvert de silence, le traumatisme est redoublé. Refoulée, la colère va lentement se retourner contre la réalisatrice, en l'enfermant dans le fantasme d'un dispositif de complot. Les coupables, ce sont la droite réactionnaire, les sarkozystes, les porteurs de cravate. La radio la persécute, des micros sont installés partout, le regard des autres est insupportable. La société? Un groupe de comploters. L'hôpital? Des empoisonneurs.

Sa vérité, Perrine Michel la confronte sans complaisance à des regards qui écrivent avec la même matière un autre récit. Ceux de sa mère et de son frère évoquent avec plaisir les anecdotes de son enfance. Ceux des médecins psychiatres dissèquent les symptômes de sa "bouffée

délirante" pour les faire correspondre à leurs diagnostics. Comme elle passerait le doigt sur une cicatrice, elle explore la coupure entre sa vision et celle des autres, mais également la suture qui les rend indissociables. Cette polyphonie est organisée principalement par le son, par la superposition des voix: celles captées sur le vif, opposées à celle de la réalisatrice en voix off. Deux récits, envers et endroit, qui se contredisent souvent, mais s'éclairent parfois. Ainsi la petite comptine du début du film: "Fais dodo, petit zébu, tu cours trop, c'est défendu", que l'on accueille alors comme une tranquille berceuse, s'entend différemment lors du générique de fin. Cette circulation constante du sens relève d'une esthétique du collage: condensation de motifs hétérogènes par le biais du montage; surdétermination de chaque plan, qui accepte plusieurs niveaux d'interprétation; déplacement du sens d'un élément sur l'autre, grâce à la récurrence de motifs symboliques. Ce processus de composition va de pair avec une reconstruction de sa propre histoire. On retrouve ce collage lorsque surgissent, à la mi-temps du film, des petites scènes d'animation qui "cuisinent" – dans une caisse, une marmite, avec de la farine ou de la sauce tomate – des images publicitaires, des objets du quotidien, autant de hiéroglyphes ou de symboles enchevêtrés en

Lame de fond
de Perrine Michel

EXPÉRIENCES DU REGARD
Jeu – 10h00 – Salle 2
Jeu – 21h30 – Salle 4

de complexes rébus. Des collages papier enfin, couvrent les murs de son appartement. Ils affirment peu à peu un point de vue unifié, prenant le pas sur les discours médicaux. Pour faire ce film, Perrine Michel sort de l'hôpital: la démarche de réalisation devient thérapeutique.

Lame de fond effectue une prise de distance. L'œil de la réalisatrice, derrière l'objectif de la caméra, accuse

tout autant qu'il se protège. Dès les premiers plans du film, il nous entraîne avec elle lorsque, dans la maison familiale, nous l'entendons chuchoter, avec son frère, devant une vitre barbouillée de pluie. Elle nous rend témoin de ce dont personne n'a voulu être témoin: son traumatisme et son délire; la manière dont son délire s'enracine profondément dans son traumatisme. Mais elle est également attentive à s'en détacher. Elle ne sait

plus ce qui est vrai, car elle a oublié une grande partie de son enfance. Honnête vis-à-vis d'une mémoire lézardée, elle nous amène à douter de ce que l'on aura vu et entendu, et donc cru.

Gaëlle Riiliard

Photo: Nathalie Postic

RESTES

REGARDS ALLEMANDS - ÉPISODE 1

«Comment ça passe?», demande le cinéaste (allemand) au paysage (quelconque). Question qui se poursuit en un «comment montrer?»: qu'est-ce qui affleure ici ou là, de quoi l'image est-elle le carbone 14. Non pas «qu'est-ce qui se passe?» – problème de l'action, de la fiction ou des documentaires dramatiques – mais «qu'est-ce qui passe?». Question que partage, au fond, tout film, mais que certains des échantillons germains ici présentés posent avec plus d'insistance. Films d'ascètes plus que d'esthètes, scrutateurs sans emphase, attachés aux seules rémanences.

Le passé ne cesse de passer: Philip Scheffner en semble convaincu, lui qui, vingt ans après les faits, va filmer les lieux d'une sordide affaire de meurtre déguisé en accident. *Revision* est une contre-enquête, se voudrait même réparation à l'égard de Roumains victimes de toutes les avanies que l'ostacisme engendre. L'histoire, d'avoir été mille fois répétée, connaît plusieurs versions, et nombreux sont les témoins appelés à la barre de l'image: spectateurs ou acteurs, Allemands et Roumains; tous racontent, ou écoutent de précédents témoignages sur bande-sonore, dévoilent peu à peu les dessous du crime, la vie des morts. La majeure partie du film consiste en ces entretiens, mais son cœur est ailleurs, dans ce qu'il faudrait appeler une reconstitution *in absentia*: intermèdes obéissant à une autre grammaire, loin du style reportage qui

préside au reste, variations de plans fixes sur le décor du drame, champs de maïs et d'éoliennes, redécoupant à l'infini la scène alors qu'une voix-off énonce inlassablement les faits, et ce faisant dénonce (lois infâmes, mœurs coupables). Exercice stratigraphique qui tente par la redite et le revu de faire revenir ce passé qui continue d'irriguer ces champs: le cinéma ne semble pouvoir produire d'autres preuves que géologiques. C'est dans la même direction que s'avance *Une lettre d'Allemagne* de Sebastian Mez: trois lettres plutôt qu'une, de trois femmes séduites puis prostituées en terre allemande, qui, en trois chapitres – nostalgie, départ, résignation –, narrent les stations de ce calvaire. Et retraçant un parcours ces paroles drainent des images qui, plutôt que d'attester – qu'y a-t-il à prouver, sinon une douleur qu'images ni mots ne peuvent atteindre – désignent et l'effacement et la survivance: images de lieux gardant les traces de ce passage, et ne le pouvant faire que par le biais d'un évidement: plans fixes et dépeuplés sur des intérieurs délaissés, des chambres de passe où ne se laisse voir, au mieux, qu'un bout de jambe: manière d'accéder au réel par sa négation, pour laisser apparaître ce qui persiste après l'évanouissement. Le plan fixe découpe alors des blocs de temps.

Le panoramique alors s'attache à d'autres types de passages, s'effectuant dans l'espace plutôt que dans le

temps: formule trouvée par Gerhard Friedl, qui à la question «où passe l'argent?» répond, dans *Wolff von Amerongen est-t-il coupable de faille frauduleuse?* de manière littérale: il passe de main en main, d'un lieu à l'autre, bref, de p(r)oche en p(r)oche. Il y a eu malversation avec certains capitaux: Friedl retrace leur aventure depuis l'aurore du siècle dernier, leur circulation à travers personnes et institutions, périple narré par une voix-off claire, neutre, monotone, ininterrompue, flux d'informations isomorphes aux flux d'argent exposés. Les panoramiques miment cette migration. Ils panotent sur tous les types d'espaces économiques, CBD, bureaux, banques, installations industrielles ou militaires, les uns après les autres, s'enchaînant sans se suivre. Images déliées les unes des autres, raccordées par le seul arbitraire du montage, et défilant sur un autre plan que celui du discours: car si l'argent voyage et finit par tout contaminer, il passe par d'autres canaux que ceux de la contiguïté spatiale, et le premier souci du film est de figurer les connexions qui lui sont propres: passages qui, justement, ne peuvent apparaître que dans l'absence de raccords immédiats. Souci qui en fait naître un autre: comment faire apparaître l'argent, incarner à l'image ce Capital qui, Marx *dixit*, est l'abstraction par excellence. Souci que partage Kluge, qui l'affronte plus frontalement. Eisenstein eut un rêve resté en rade, adapter *Le Capital*. De ce souhait Kluge a repris la lettre morte,

les carnets laissés par le cinéaste, pour le réaliser en le déconstruisant : *Nouvelles de l'idéologie de l'antiquité – Marx / Eisenstein / Le Capital* adapte autant l'adaptation que le texte – source, comme il en appelle à d'autres références – Lucrèce, Schiller, Brecht, Enzensberger, tous convoqués pour résoudre le problème de la figuration de l'abstrait (le Capital comme argent et comme concept), de la théorie faite poésie. S'en suit un film hybride, aléatoire dans son déroulement, à l'esthétique plurielle, pastiche d'Eisenstein (nuées de cartons), variations techno, vrais et faux entretiens, film en abyme, prises de vue sur des images-fétiches, lectures de morceaux choisis du marxisme : film saturé de texte, et qui

semble n'avoir d'autre question que l'intrication du discours et de l'image, au profit de ce que pourrait être un cinéma théoricien, récupérant et les atouts conceptuels du texte et l'avantageuse évidence de l'image.

Schématisons : l'idée de critique s'entend, dans nos contrées, manière Voltaire ; l'Allemagne de ce point de vue aurait l'oreille kantienne, et son cinéma critique n'aurait rien du bat-tage ironique qui se fait sur nos écrans et cathodes, mais, plus rigoureusement, s'attacherait aux conditions de possibilité figurative : que peut montrer une image, qu'est-ce qui point dans ce qu'elle présente. Notre Godard national peine à ne pas

pindariser sur le mauvais sort fait au monde ; les cinéastes allemands de cet été ne sont pas moins critiques, mais le sont autrement : exit le pathos, les discours mordants et corrosifs, ne reste que l'observation détaillée des choses, et ce dans les limites autorisées par la raison cinématographique.

Gabriel Bortzmeyer

ROUTE DU DOC

Jeudi – Vendredi – Samedi

Salles 1, 2, 4, 5

DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE

Drahomíra Vihanová filme les gens dans leur intimité et au travail. L'Histoire de la Tchécoslovaquie n'est jamais abordée de manière frontale (la censure exerce ses droits), mais elle s'écrit de manière oblique et subtile. Sur le mode de la fugue, la cinéaste lie le destin de ses personnages grâce au retour de motifs analogues d'un film à l'autre, dessinant contre le peuple officiel l'image d'un peuple différent.

Composée de fictions et de documentaires, l'œuvre déploie une variété de personnages habités par la passion de leur métier. À l'image de la réalisatrice, ils sont des marginaux talentueux, passionnés, souvent hantés par le doute, qui questionnent la société tchèque et le sens de la vie. Qu'est-ce que la vocation ? L'accomplissement personnel ? En réponse l'œuvre établit des ponts d'un film à l'autre tout en jouant de contrastes et d'oppositions. Dans le premier film de Vihanová, *Fugue on the Black Key*, l'Africain Fati Farrari est venu étudier le piano en Tchécoslovaquie. Exultant de jeunesse et d'énergie, il arpente fièrement les rues de Prague, comme indifférent aux brimades racistes que les Tchèques lui infligent quotidiennement. Franz Eimann, dans *Daily I appear before your face*, le film le plus

récent de la cinéaste, est, lui, un vieil homme traumatisé par la Seconde Guerre Mondiale, puis par son exil forcé de Bohême pendant plus de dix ans et qui est enfin revenu chez lui. À vingt années de distance les destinées des deux hommes se répondent.

Vihanová filme des artistes : un réalisateur, des pianistes, une poétesse, une chanteuse de jazz aussi bien que les mineurs qui creusent les tunnels du métro de Prague, les employés du traiteur de Dukonavy, une scientifique. Leurs portraits successifs dépeignent les obsessions de la cinéaste pour le talent et la ferveur au travail pensés comme des éléments déterminants dans la trajectoire d'une vie. Le topos du destin est le refrain de son œuvre, évoqué dès le seuil de ses films. « Combien de doigts a le destin ? » demande le héros de *Fugue on the black Key*. Dans une tonalité opposée, le protagoniste de *A Wasted Sunday* énonce « Personne ne peut décider du jour de sa mort », ce qui le condamne aussitôt.

La réalisatrice s'attache à caractériser ces personnages exceptionnels en saisissant les rites de leur vie quotidienne – le lever, le coucher, la toilette, le maquillage, la préparation

des dîners. Parfois les décors de ces scènes sont identiques, comme dans *Fugue on the Black Key*, *Searching* et *Variation on the Theme* où les personnages découvrent la même scène de théâtre où ils vont donner un concert de piano. Le même escalier est filmé par deux fois dans *Fugue on the black key* et *Questions for Two Women*. Des objets apparaissent puis réapparaissent au sein d'un même film mais aussi ailleurs – des miroirs, des instruments de travail, contribuant à construire l'unité d'une œuvre.

L'ennui, le désœuvrement, construisent le contrepoint originel de son œuvre dans le film *Wasted Sunday* en 1968. Alors qu'elle vient d'achever ses études de cinéma, elle tourne ce premier long métrage de fiction (en avançant une lecture très critique du régime tchèque) qui raconte le dimanche tragique d'un jeune officier qui s'ennuie, désespéré par l'absurdité de la seule mission qu'on lui confie : interpellé deux jeunes Polonaises parce qu'elles bronzent seins nus dans un champ et les cuisiner pendant des heures. Le film, tourné pendant le Printemps de Prague, est interdit par la censure avant même sa projection. Dès lors, Vihanová n'est plus autorisée qu'à réaliser des documentaires

dans lesquels elle épouse le programme dicté par le «socialisme à visage humain». Elle s'y exécute avec malice, en poursuivant son propre chemin: pour faire plaisir au Parti, elle filme des travailleurs, mais pas seulement. Elle choisit surtout des personnages qui s'accomplissent grâce à leur métier, tout en disséminant, çà et là, des hiatus dans le dogme communiste: dans *Questions for Two Women*, par exemple, une poétesse, employée de gare écrit des poèmes à son poste de travail.

Explorant l'idée qu'une certaine manière d'exercer librement son métier rend meilleur, Vihanová admire le travail collectif et l'amitié dans *Conversations* où les ouvriers du métro doivent compter les uns sur les autres pour éviter le danger omniprésent et supporter la pénibilité du labeur. Puis, dans *Last of the Clan*, c'est le travail physique solitaire qui est filmé: František Kříž est le dernier bûcheron à travailler avec un cheval, qu'il n'échangerait pour rien au monde contre un tracteur. Il parcourt les sentiers raides des montagnes de l'Aigle accompagné de l'animal qu'il a dressé pendant des années et qui est, dit-il, l'être le plus cher à ses yeux. Les artistes et la musique sont au cœur de l'œuvre de Vihanová, elle-même pianiste. Des chansons fonctionnent

comme témoignages sensibles d'une époque, tel *Let's do the locomotion* qui résonne dans l'un des troquets où Fati aime rejoindre ses amis pour danser; le vieux Franz Eiman entonne un vieil air populaire, tandis que des chants sacrés rythment ses pas dans la montagne ou vers l'Eglise dans *Daily I appear before your face*.

Fonction référentielle, expressive ou choisie comme sujet même du film, la musique joue un rôle structurant dans l'écriture même, devenant pour la réalisatrice une métaphore de son travail. Dans *Searching*, en 1978, Vihanová filme le réalisateur Frantisek Vlacil alors qu'il tourne un film dont l'action débute après le retour de Dvorjak en Tchécoslovaquie. Vihanová établit des correspondances entre le réalisateur, musicien célèbre, et son double fictionnel, le pianiste, en les filmant en champs/contrechamps dans la posture du chef d'orchestre, celui qui conduit le groupe tout en mettant en valeur les qualités de chacun.

Les films eux-mêmes s'entendent comme des partitions musicales. La réalisatrice joue sur le rythme dans et entre les séquences, s'amusant du tempo créé par la répétition d'un même plan, en couleur, en noir et blanc, le tronquant puis le rappelant plus loin dans le film. Il faut ici

se souvenir que dès 1964, le film de fin d'étude de Vihanová, *Fugue on The Black Key*, s'inscrivait dans une esthétique proche de La Nouvelle Vague et de celle de Jacques Rozier dans *Adieu Philippine*: des lieux réels, un travelling morcelé suivant les déambulations du personnage filmé caméra au poing dans un élan rythmé par la musique, des plans qui hoquent, se dédoublent. Ce jeune héros africain qui découvre les aléas de la vie, et dont on entend indifféremment les paroles et les pensées en voix off serait-il le double tchèque du héros de *Moi un noir* de Jean Rouch?

Les films de Vihanová, nimbés par la musique, dessinent donc une œuvre proche de la fugue – des variations y accompagnent le retour du même, écrivant la musique du monde telle qu'elle se fit entendre dans la Tchécoslovaquie de 1964 à 1992.

Gabrielle Pinto

Rétrospective Drahomíra Vihanová

FRAGMENT D'UNE OEUVRE
Jeudi toute la journée - Salle 5



PROPOSITIONS DE PEUPLE

Qui voulait profiter du têtu soleil lussassien pour se dorer les neurones sous le ciel des Idées aurait pu, s'il ne l'a fait, se rendre au séminaire consacré à cette épineuse question: qu'en est-il du peuple projeté sur nos écrans? Soit: quel modelé le peuple admet-il au cinéma, de quels signes et traits est-il porteur? Interrogation à laquelle mille autres s'amarrent, puisque

l'enjeu est de taille, et qui trouva l'esquisse d'une première réponse grâce aux interventions et débats de trois penseurs qui, cheminant chacun selon sa voie propre sur les sentiers du concept, produisirent théorèmes et cas d'école: à savoir, Emmanuel Alloa, Georges Didi-Huberman et Marie-José Mondzain. Ces quelques mots pour, à défaut de reproduire la densité et les

méandres des raisonnements, en restituer l'intrigue, quand bien même une philosophie funambule se laisse mal réduire sous la forme du *pensum*.

«Peuple», notion polémique: l'expérience le montre, le terme ne renvoie à aucune évidence, mais à milles conceptions adossées les unes aux autres, s'entrechoquant au gré des discours.

Problème né des entrailles des deux Révolutions du XVIIIe, il n'a cessé de mettre les penseurs face au flou de son contenu. Qui est peuple, contre qui se dresse-t-il, de quoi est-il le fondement? Pelote conceptuelle indé-mêlable, dont Alloa a su malgré tout tirer quelques fils sous la forme d'une histoire orientée vers la progressive affirmation d'un Quart-Ordre, lie du Tiers-Etat, groupe qui, représentant du désordre, de ce qui ne se laisse pas intégrer dans une quelconque forme de gouvernement à prétention rationnelle, a constitué la bête noire des philosophes du XIXe. Ceux-là, a montré Alloa avec une grande richesse de sources, le convoquèrent pour mieux le congédier sous l'étiquette de *lumpenproletariat*: objet de l'anathème marxiste, résidu social et conceptuel, celui qu'Alloa dénomma le «sans feu ni lieu» a jusqu'à une époque récente formé le repoussoir de toute conception du «vrai peuple». Peuple négatif donc, peuple ne parlant pas, n'étant pas représenté, et sur lequel la pensée la plus récente semble avoir opéré un retour. En cela consistait le second moment de l'intervention du philosophe: exposer les termes d'un débat sur la représentation esthétique et politique – sachant que ces deux figurations ne se rejoignent que peu, que le peuple figuré dans l'oeuvre diffère de celui que prétendent représenter les élus. Ou comment représenter sans trahir ni fausser, à supposer que cela soit même possible.

Inquiétude qui perçait dans les trois interventions: on connaît les mises en scène d'Etat, les masses manipulées par la caméra, le dangereux brio d'une Riefenstahl. La Chine revint avec insistance dans les interrogations, parce qu'elle est tant le pays des films chantant d'un air faux l'union sacrée du peuple (le récent *The Founding of a Republic*, superproduction du PCC mythologisant l'origine) que celui abritant ceux des cinéastes contemporains qui ont le plus fait valoir les figures d'ostracisés, mendiants, plaignants, ermites ou migrants, contre la prétendue unité égalitaire dont continue de se targuer le pouvoir: Wang Bing fut le plus à l'honneur, accompagné de Zhao Liang (*Pétition*); dans une situation proche, celle des décombres de l'URSS, Arthur Aristakisian servit avec *Les Paumes de la mendicité* d'exemple récurrent de ce que pouvait être un cinéma chantant un peuple désœuvré,

riche en figures de la grâce. C'est autour de cette notion et de bien d'autres aussi, empruntées aux écrits patristiques, que tournait l'intervention de Marie-José Mondzain qui, pour atteindre le peuple, prit la voie d'un grand détour: fine connaisseuse des textes des Pères grecs, elle en exposa les principaux concepts et les articulations, le désert ou zone où allaient méditer les anachorètes, l'idiot (qui, insista-t-elle, n'est pas le contraire de l'intelligence, mais le signe d'un certain rapport à la pensée), l'esseulement, l'acédie: flambant développement par la suite appliqué au peuple, par-là renforcé par l'apport d'une pensée qui lui était restée étrangère: le peuple, dans l'argumentaire de Mondzain, prit la place dévolue à l'ermite, et trouva ses figures dans l'idiot errant et désœuvré, en proie au seul ennui: *L'homme sans nom* de Wang Bing, ou une héroïne sacrificielle de Ritwik Ghatak. Sur les braises de Jimenez et Liénard, présenté lors du séminaire, fit l'objet d'un débat collectif autour de ces motifs: où en sont aujourd'hui les figures du travail, dans quels drames s'inscrivent-elles, comment les filmer sans les tromper. Mondzain évoqua l'idée du documentaire comme accueil, pratique régie par les lois de l'hospitalité. Didi-Huberman tissa une pensée d'un peuple s'exposant dans l'exposé de ses griefs, cinéma où la plainte devient réclamation, la douleur doléance: l'oeuvre comme déposition pénale, dépôts d'émotions rendant sensible les chairs outragées. Le peuple se lève alors dans l'oeuvre.

Car là git le problème: le «peuple» n'est pas un donné, mais une construction; l'oeuvre, le figurant, le fait exister. Le dépli du concept de représentation par Alloa tournait autour de cette fonction fabulatrice de l'art, et il pouvait à ce compte convoquer le cinéma de Jorge Sanjinès qui par ses films permettait d'exister aux anciens peuples boliviens transformés en peuplades par le gouvernement, ou évoquer le *Tahrir* de Stefano Savona, qui donnait à la révolution égyptienne les visages qui manquaient à toutes les télévisions. Mondzain à ce propos parlait de «fiction constituante», produisant un peuple comme le fit l'Assemblée Constituante de notre aurore démocratique. Didi-Huberman allait, avec ses moyens propres – pour l'occasion, beaucoup de Deleuze, lui qui a légué à notre âge l'ambivalente

formule du «peuple qui manque», et un peu de Jean-Luc Nancy –, dans une même direction: comment faire comparaître le peuple à l'image, comment par telle ou telle figure produire du générique, du «singulier pluriel», c'est-à-dire un être qui, unique, n'en témoigne pas moins d'une collectivité: ainsi les mères en larme d'Eisenstein, visages pathétiques dont l'émoi appelle à une reconnaissance du peuple par lui-même, ou le jeune Du d'A l'Ouest des rails, déshérité qui dans sa solitude communique avec tous les autres humiliés. La question du peuple figuré, à l'écran ou ailleurs, semble vouée à se mouvoir dans cette antinomie: un «un» qui dit le «tous», un «tous» à travers l'«un», en se gardant toujours contre le dévoiement de ce tous-un en l'Un du totalitarisme. Celui-ci a fait du peuple une entité trop uniforme pour que la pensée ne s'attachât pas à travailler sur la différence qui persiste, pour qu'à l'image les agglomérations de figures indifférenciées ne soient pas entachées. Les trois invités s'accordaient sur ce constat d'une relative disparition des masses – relative parce qu'elles réapparaissent aujourd'hui, sous une nouvelle face, preuve en est le *Vers Madrid* de Sylvain George. Reste à recenser ces nouveaux visages qui, pour notre présent, font figure de peuple – étant acquis qu'il n'y aura jamais, derrière ces faces grimées, de vérité, de peuple réel et éternel, à l'identité non problématique: il n'existe pas, de ce point de vue, d'au-delà de l'image.

Ce qui veut dire, en dernier lieu, que la question posée demeure aporétique, et tire sa force de n'être pas résolue: notre actualité ne le montre que trop, les identités figées, les peuples étiquetés deviennent bien vite des armes de destruction massive. La question ne peut pas ne pas être posée, mais ne peut aussi qu'être relancée. Le cinéma, baptisé art du peuple à sa naissance, semble avoir reçu cette tâche pour fardeau: mettre à jour le peuple, cela dans le sens tant visuel qu'informatique.

Gabriel Bortzmeyer

Le peuple à l'écran ?
SÉMINAIRE 1

« EN DEHORS DE LA MAISON, IL Y A LE MONDE »

Depuis ses débuts, les États généraux du documentaire de Lussas ont été imaginés par des professionnels issus du cinéma documentaire. Aujourd'hui, le festival fait perdurer cette spécificité en confiant sa sélection « Expérience du regard » à des pairs. Pierre-Yves Vandeweerd, réalisateur, et Philippe Boucq, monteur, ont choisi soixante huit films issus de la production documentaire francophone de ces trois dernières années.

Comment est venue la proposition de programmation pour trois ans ?

Pierre-Yves Vanderweerd – Tous mes films ont été montrés à Lussas ! Lorsqu'un festival suit un auteur pendant tant d'années, un lien fort s'installe... Il y a trois ans, on m'a donc proposé de reprendre la programmation "Expériences du regard". C'était un moyen de prolonger cette expérience autrement.

Cette programmation se fait en binôme. Travailler à deux dans ce cadre, c'est presque comme co-réaliser un film : il faut partager plus qu'une même idée du cinéma ; or, il se trouve que Philippe a monté presque tous mes films. Nous sommes amis depuis longtemps, nous partageons un même ressenti, une même idée de ce que peut le cinéma. Je lui ai donc proposé de me rejoindre.

Quelle était la demande du festival par rapport à cette programmation ?

Philippe Boucq – Il faut qu'il y ait une part francophone dans la réalisation ou la production du film, et il y a cette idée que le maximum de réalisateurs soient présents ; mais sinon, le choix nous revient complètement.

PYV – À l'issue de la présélection, on reçoit trois cent, trois cent cinquante films par an. On se retrouve en mai et juin et on les regarde ensemble, on discute et on voit des lignes se dégager.

PB – C'était ma première expérience en tant que programmateur, et j'ai été assez étonné de la manière dont cela peut s'assimiler à une forme de montage : il y a un esprit d'ensemble à trouver, il faut agencer les films selon les séances pour voir quels films peuvent fonctionner ensemble.

Posez-vous des frontières claires à propos de ce que vous acceptez ou pas de sélectionner ? Je pense notamment à la production télévisuelle.

PB – On refuse les films qui s'apparentent au reportage, à un aspect plus didactique, explicatif. Mais à priori, on regarde le film pour ce qu'il est. Il se trouve que les films viennent rarement de productions télévisuelles, mais si cela arrive, tant mieux.

Quelles serait alors votre approche de la programmation ?

PYV – Ce n'est pas une sélection d'excellence. Dans les films offrant une vraie proposition de cinéma, le réalisateur va au plus loin de ce vers quoi il veut aller : il est en vacillement, comme un funambule sur un fil. Ce qui crée la puissance, la force d'une oeuvre, c'est ce

vacillement. Les oeuvres qui se présentent comme des rocs, qui se veulent inattaquables, et qui sont souvent les oeuvres les plus consensuelles, sont-elles les plus intéressantes ? Nombre de films que nous programmons sont des films imparfaits, parfois fragiles, qui ne pourront jamais faire l'unanimité, mais où chaque spectateur pourra aller puiser, car elles sont uniques, et qu'elles nous posent question.

Durant trois ans, vous avez eu un aperçu de l'état du documentaire francophone. Avez-vous observé des tendances générales, des motifs esthétiques ou thématiques ?

PYV – Attention, ce que nous recevons n'est qu'une partie de la production documentaire ! On y trouve un foisonnement, un désir de création chez les jeunes cinéastes. Mais on a parfois l'impression que certains documentaristes sont dans un repli frileux sur l'intime et la famille. C'est frustrant lorsque l'on sent par ailleurs qu'il y a une vraie capacité de réalisation. On a envie de dire : mais, en-dehors de votre maison, il y a le monde ! Beaucoup de gens, en revanche, préfèrent partir à l'autre bout du monde pour filmer le réel. Mais rares sont les films où les cinéastes prennent le risque de se questionner d'un point de vue politique aujourd'hui. Par ailleurs, pendant de nombreuses années, les enjeux du cinéma ont été définis par nos pères comme des enjeux éthiques, notamment la question de la juste distance. Bien entendu cette éthique est importante, mais il me semble intéressant, dans un film d'aujourd'hui, qu'un cinéaste soit prêt à transgresser cette distance, à se positionner d'une autre manière pour regarder l'intérieur des choses. Nous privilégions des objets cinématographiques où il y a une démarche, une pratique qui nous entraîne dans des zones d'inconfort en tant que spectateurs.

Cela pourrait aller de pair avec l'absence, malgré de nombreux sujets politiques et sociaux (l'immigration, par exemple) de réflexion sur ce qu'est la politique française et européenne, au sens de la politique : qu'est-ce qu'on fait, nous, ensemble ?

PYV – Les gens sont en attente d'un autre rapport au monde. Et en même temps, la plupart d'entre eux sont dans une position de passivité : ils peuvent tenir ce discours, et le reste du temps, continuer à servir le système. C'est, en substance, ce que disait La Boétie dans *Discours de la Servitude Volontaire* : « je ne vous demande pas de renverser le régime, je vous demande d'arrêter de servir. Qui est prêt, aujourd'hui, à refuser de servir ? »



On voudrait que ça change, et en même temps on n'est pas prêt à se défaire d'un certain confort. Nous avons déjà abordé cette problématique l'an dernier par le biais d'une réflexion sur l'engagement politique dans le cinéma documentaire, mais cette année cela nous est apparu de manière beaucoup plus évidente : est-ce qu'on peut être cinéaste du réel, sans être en prise avec l'état du monde ? On s'est dit : dans les films que nous recevons, quels sont ceux dans lesquels il y a une forme, une ouverture faite au spectateur pour se mouvoir au niveau du ressenti et de la pensée, mais aussi une capacité des cinéastes à sortir de leur réserve, à prendre des risques ? A partir de là, une réflexion esthétique et philosophique s'installe.

Dans la présentation de chacune de vos sélections, vous appelez de vos vœux une plus grande porosité entre le réel et l'imaginaire. Pourriez-vous nous dire pourquoi il vous semble important de franchir cette frontière entre le réel et l'imaginaire dans le cinéma documentaire ?

PB – L'imaginaire au cinéma, pour moi, renforce la réalité. L'émotion du spectateur, la sensibilité, le hors champ visuel et auditif permettent à chacun de projeter ses propres références, et de revenir avec plus de force au réel abordé. Par exemple, dans *Le Pendule de Costel*, l'alternance du noir et blanc et des images de la caméra vidéo du personnage participe de cette porosité. Qui énonce, qui reçoit ; avec quelle matière, avec quelle conscience ? Ce n'est aujourd'hui sans doute pas pour rien qu'on trouve une telle diversité de supports au sein d'un même film. Ce sont autant de réflexes intuitifs pour cerner quelque chose, ou en tout cas pour proposer des pistes de réflexion, et ne pas avoir une pensée qui serait dominante, mais justement susciter la réflexion et l'échange.

PYV – La question de l'imaginaire dans le cinéma du réel renvoie au final à la question de la vérité. Il n'y a pas une vérité : c'est la pluralité des vérités – celle du cinéaste, des personnes filmées, du spectateur – qui se retrouvent dissimulées derrière chaque vérité énoncée.

Vous êtes arrivés au festival à un moment où la production avait déjà basculé vers le numérique, avec les changements esthétiques profonds que cela provoque. Cela confère à l'utilisation de la pellicule, dans les quelques films concernés par vos sélections, une valeur nouvelle.

PYV – Inévitablement, dès lors que le cinéma en pellicule est devenu ultra-minoritaire, il peut donner l'impression qu'il réapparaît comme quelque chose de nouveau. La singularité des films tournés en pellicule tient moins à la rareté du support qu'à l'usage nouveau qu'on en fait. La manière dont les gens tournent en super 8 aujourd'hui n'a plus rien à voir avec la façon dont ils tournaient à la grande époque du super 8 (cinéma familial ou expérimental) et c'est ça qui est intéressant.

Vous avez vous-même vécu cette mutation dans votre travail. Comment définiriez-vous les implications esthétiques de ce changement, à titre personnel ?

PYV – J'ai vécu l'inverse : j'ai commencé à filmer en numérique, puis j'ai tourné en pellicule ! Comme tout un chacun en numérique, ça tournait, ça tournait, et je revenais avec trente ou quarante heures de rushes. Du moment où j'ai tourné en pellicule, que ce soit en super 8 ou en 16, je revenais avec sept à neuf heures de rushes, en remarquant qu'il y avait beaucoup moins d'images inutiles. Personnellement, la pellicule m'oblige à une écriture dans le temps du tournage : je suis en état d'éveil. La super 8 a quelque chose de vibratile. On la tient comme une arme, à bout de bras : c'est l'expression du corps, l'intériorité du filmeur, qui se retrouve dans l'image. La pellicule sépare aussi le travail de l'image de celui du son. Il y a une tendance, surtout avec le numérique, à se contenter de très peu, c'est à dire du son synchrone un peu amélioré : un son directement en phase avec le réel. Dès lors qu'on travaille le son de manière asynchrone, on peut essayer de s'en détacher, et de l'affirmer comme une expression de son propre imaginaire.

Vous revenez beaucoup, dans vos présentations, sur la dimension politique de tout geste documentaire. Comment s'exprime-t-elle dans votre sélection ?

PYV – Le geste du cinéma est un geste fondateur de sens. À un moment, pour faire naître du sens, il y a la nécessité d'une forme à inventer. On produit du sens pour amener des gens à ressentir autrement, à se positionner, à rentrer dans l'action. Le cinéma est nécessairement politique dans sa nature – et certains cinéastes, comme Sylvain Georges, assument cette dimension politique en l'investissant pour faire un cinéma de combat. Lorsque l'on sort de son confort, de sa réserve, et que l'on est de plain-pied dans le monde, alors la nécessité d'un acte de création s'impose naturellement.

Propos recueillis par Gaëlle Riiliard et Tom Brauner.
Photo : Hélène Motteau

EXPÉRIENCE DU REGARD

Tous les jours jusqu'à samedi – 21h15

AU CREUX DE LA ZONE

Nord, sud, est, ouest : la clinique de La Borde est un territoire. Chaque point cardinal, nous explique-t-on dès le premier plan, est une possible destination pour le marcheur hagard : verrière, théâtre, garderie... Autant de refuges rassurants qui entourent l'inquiétant château, emblème de l'antipsychiatrie maintes fois visité par le cinéma documentaire.

Le lieu que le film dessine n'a pourtant que faire de coordonnées et de cartes. Décomposé, segmenté, éparpillé par les voix qui résonnent à travers le bâtiment, le domaine de La Borde est d'abord un domaine mental : un lieu perdu dans la brume, baignant dans la mélancolie d'une imagerie romantique (chemins de feuilles mortes jalonnés de réverbères lunaires), probablement bien plus labyrinthique à l'écran qu'il ne l'est dans la réalité. Territoire flottant où la végétation se mêle aux eaux et aux nuages, suspendu dans une atmosphère de limbes, il ne connaît qu'une frontière visible : la ligne sombre de ses hauts sapins semble autant veiller sur le domaine que l'enclore de la barrière interdite d'une forêt de contes.

De quoi ce décor est-il la caisse de résonance ? C'est moins dans une logique d'inventaire à la Wiseman que sur un registre ludique, celui de la maison hantée, qu'on nous emmène à la découverte de l'institution : derrière chaque porte, un nouveau visage nous fait face, un nouveau décor, un nouveau monde sonore (patchwork de rigoles d'eau, de machines assourdissantes, de piano...). Tous disjoints par un montage brut (cuts aux noir, discussion attrapée en cours de route, mixage abrupt), jamais recontextualisés dans l'espace ou le temps. À chaque fois, surtout,



l'énigme d'une parole à la prose ambiguë. Qui est psy, qui est patient ? Derrière chaque porte nous attend un sphinx.

L'utopie égalitaire de La Borde trouve ainsi une incarnation idéale, autant que déstabilisante. La parole des médecins, du moins ceux que l'on parvient à identifier comme tels, n'a rien de rassurant : la lenteur et les pauses étranges de la première intervenante apathique, les gestes maniaques et agités de sa collègue, se

confondent étrangement au verbe savant de leurs patients. Ayant intégré le discours de leurs thérapeutes, maniant adroitement les notions et le vocabulaire de la

À peine ombre
de Nazim Djemaï

EXPÉRIENCES DU REGARD
Ven - 21h15 - Salle 3

psychanalyse, ces derniers posent sur eux-mêmes un froid regard d'expert. Jamais annoncé en préambule, et pas toujours révélé au final, le statut incertain de nos interlocuteurs devient la question de tout un film lorsque le menuisier des lieux, gêné, explique face caméra au réalisateur qu'il n'avait pas compris, à leur première rencontre, avoir affaire à un patient. Au spectateur, alors, de digérer l'idée que le regard qu'il a épousé et adopté depuis quarante minutes – notre regard –, s'avère être celui « d'un fou ».

De fait, davantage que le monologue (aux formes multiples: lecture d'un texte papier, image et son dissociés...), c'est le face à face qui définit la forme du film. Et ce jusqu'au silence emmuré de certains intervenants, qui ont malgré tout choisi le lieu où ils veulent être filmés – et établissent ainsi une première forme de dialogue avec le spectateur qu'ils scrutent. L'ambiguïté des regards (du leur, du nôtre) brouille progressivement les catégorisations pour mettre en lumière les comportements qui les dépassent, au-delà d'un partage rassurant entre esprits fous et sains. Devant ce médecin posant au centre d'une armée de livres, il est par exemple difficile de ne pas penser

à son patient qui, le plan précédent, nous expliquait la physique quantique devant un tableau noir couvert de graphies – et dont il nous aura fallu un temps pour remarquer qu'il est saturé non pas de signes mathématiques, mais d'une liste de tâches ménagères. Ce qui frappe alors tient alors moins à la discordance des deux mise en scènes (l'une maîtrisée, l'autre involontaire), qu'à la démarche identique qui en émerge: l'élaboration d'une image de soi.

Dès lors, qu'est-ce qui dans l'océan de réflexes mentaux que nous partageons tous, circonscrit le territoire de la folie? La « zone », telle que la nomme un résident effondré dans son amertume, cet espace théorique qui définit la maladie mentale, reste (il le suggère lui-même) une question de souffrance. Elle appelle une capacité à vivre avec sa solitude, isolé dans son lieu et dans son cadre (« qu'est-ce que je fous-là? », insiste-t-il). Les lieux deviennent alors une extension de la personne, et leur succession esquisse une image de la communauté entière: le domaine dessiné pièce par pièce par le choix des intervenants est une collection de portes et de fenêtres, un kaléidoscope de vitres et de lumières

entrantes... La tension d'un entre-deux occupe tous les esprits.

Bientôt, la cime des sapins se fond dans le crépuscule, et lorsqu'enfin la nuit tombe, le film se recluse, la caméra et les patients se réfugiant entre les murs du bâtiment comme pour se protéger du noir. Les résidents discutent, attendent, s'isolent, se couchent, et au terme du dédale, coincé dans une impasse tout au fond de la nuit silencieuse, nous attend le dernier minotaure: une petite vieille femme, voûtée au creux de son cadre, dont l'extrême lenteur se double d'un sourire insolent. Il faut un certain temps pour comprendre, devant ce long dernier plan, le détail anodin qui fait parler le tableau entier: une cigarette. Celle que la petite dame allume et fume tranquillement, bravant les interdits de l'institution en nous regardant droit dans les yeux. Comme un signe de rébellion. Mais peut-être aussi un moyen pour sa folie de mieux nous rappeler que, derrière le petit théâtre égalitaire de la communauté pacifiée, le domaine lui appartient.

Tom Brauner

Photo: Milena Vergara Santiago

SUR VIES

REGARDS ALLEMANDS — ÉPISODE 2

Mouvement d'approche: l'homme d'abord se dérobe, et n'est montré que son habitat: petit appartement autrichien, un peu claustral, avec fourbis et fétiches; le noir et blanc ajoute à la touche sépulcrale. La venue est ménagée, des textes lus en voix-off annoncent le corps, textes presque insanes, qui très vite tourneront aux torrents d'imprécations, cochonnetés sublimes. Surgit l'homme, Hermes Phettberg, ancien présentateur télé maintenant retiré des médias, sinon sous la forme de prêches publiés dans un hebdomadaire viennois. Sa chair est altérée et son corps de souffrance: le film, *Der Papst ist kein Jeansboy* (Sobo Swobodnik), le rapportera à celui du Christ en croix, inspiration quotidienne

de cet homme qui en tire des paraboles loin de celles auxquelles nous a habitué la chaire. Des problèmes cardiaques ont, pour relancer le calvaire, doublé la difformité d'un début d'aphasie: d'où l'écart maintenu tout du long entre une parole qui peine et des textes à la membrure musclée. Textes qui, images du soi, assurent une visibilité à un homme se déclarant « infilmable » et vivant en reclus. Textes qui tissent une nouvelle exégèse: la Bible est un manuel de BDSM, la parole qui s'y ressourcement tend au pornographique. Textes qui sont signes d'une survie, affichée par le sous-titre: *Überleben*, avec un *über* qui est aussi celui de l'*Übermensch* (le surhomme). La survie n'est alors pas simple

négociation avec un amoindrissement, mais développement d'autres puissances. Louisa tient le même discours, elle qui donne son nom, son image et son sort au film de Katharina Pethke. Privée d'oreille interne, elle parle néanmoins, avec difficulté. De là sa position entre deux mondes, celui d'une « normalité » loquace, celui d'une communauté dotée de ses propres signes. Autre rapport au langage que dans *Der Papst*, mais, là encore, histoire d'une invention de soi nouée à son usage: Louisa apprend à accepter un certain mutisme. Le film d'entrée de jeu se présente comme plus auditif que visuel (avec un rôle princier donné à la musique, soit la plénitude sonore dans un film centré sur son absence),

prenant le difficile pari de dresser le portrait d'un monde amputé d'une de ses dimensions au moyen d'un matériel qui, par définition, enregistre tout, ne discrimine pas. Louisa sera donc montrée dans l'entre-deux-mondes, oscillant entre les modes de communication: valse-hésitation qui fait la trame du film, jusqu'au choix final d'un camp contre l'autre. Car il s'agit surtout de l'histoire d'une colère, et d'une émancipation contre des tutelles qui, bienveillantes, n'en assignent pas moins à une identité placée sous le signe du manque. Le trajet sera alors de refuser de voir dans la surdité un simple défaut, de faire ensuite communauté, au gré des mobilisations collectives et des fêtes (magnifique dernière scène: un concert de rap avec traduction instantanée en langage des signes). Ici aussi la survie se fait supplément à la vie.

Que le nazisme soit encore le centre de gravité de l'expérience historique allemande, c'est ce que nombre des documentaires ici présentés auront montré. *Und in der Mitte der Erde war Feuer* n'a pas d'autres propos: Bernhard Hetzenauer dialogue avec une centenaire, exilée de Prague avant la guerre, réfugiée en Equateur où elle exerce encore son métier de thérapeute (avec une pincée de zen, une de Deligny, et un soupçon de psychanalyse cosmique). Lui-même a fait du nazisme une histoire intérieure, pour avoir eu un grand-père engagé volontaire dans les SS-Totenkopf. Mille thématiques s'entremêlent – l'exil, l'aliénation dans la langue, les confins des montagnes équatoriennes, la vie sans blessure qui y a cours – mais central est le traumatisme de la guerre, qui pousse l'esprit thérapeutique à tout contaminer (le film lui-même est cure). Le passé n'est pas passé, il travaille encore, les générations à venir en portent par avance la croix: litanie rythmant l'oeuvre, qui s'ouvre sur la question de l'*Opfer* contemporaine – à la fois victime, offrande sacrificielle et martyr (c'est-à-dire, étymologiquement, témoin, ce qu'est Vera Kohn). Motif qui a déjà donné l'argument de plus d'un film; ce que celui-ci y apporte de nouveau, c'est sa pincée de mysticisme (le titre vient d'un rêve prophétique raconté en son centre), la manière dont la thérapie s'y fonde, et cet étrange déplacement qui veut que le cas nazi trouve sa résolution quelque part à

l'autre bout du monde. Autre généalogie problématique: celle de Peter Nestler, dont le grand-père suédois, le comte Erich von Rosen, touche par ses aventures aux prodromes plutôt qu'à l'après-coup du tremblement historique. Histoire comme sortie d'un roman de Karl May, son contemporain, et dont le titre, *Tod und Teufel*, appuie le sens allégorique. Emblème de l'âge des conquêtes, Von Rosen, ethnographe, explorateur, alpiniste, collectionneur et chasseur, a voyagé partout, quand le monde ne commençait qu'à peine son unification sous l'égide du Même, quand triomphait la biologie des races; Nestler suit ses traces, et l'homme en a laissées beaucoup: des lettres, des bouts de films, d'innombrables photographies qui portent le sceau d'un regard bien situé, celui de l'homme blanc qui, quand il observe, domine, et fait du monde son jardin des plaisirs. Le film, croisant trois voix – celle lisant les lettres du comte, celle lisant d'autres missives d'un ami admiratif, celle de Nestler marquant sa distance –, se veut dissection de cet œil impérialiste, dont les prises de vue ne sont jamais qu'une appropriation relayant la pure et simple colonisation territoriale: après les terres se vole le savoir de l'autre. Du caractère de Von Rosen, rien n'est su, important seules ses pérégrinations, le réseau dans lequel il s'inscrit: son descendant ne s'intéresse qu'à sa nature de carrefour historique où se croisent mille faisceaux: le destin des grandes familles, l'apogée d'un certain positivisme, la guerre entre

rouges et blancs en Finlande, la collusion de l'Occident avec des atrocités en forme de répétition générale du nazisme (le génocide congolais), et bien sûr ce dernier, à la montée duquel il a participé tout en s'en détachant ultimement. En cela réside l'intérêt historique du film, qui montre comment l'éminent représentant d'une époque qui a bien des égards a préparé la suivante (thèse fameuse déclinée par Arendt: l'expansionnisme triomphant de l'âge colonial a été sous le nazisme renversé en puissance aveugle de destruction) refuse, au dernier moment, d'adhérer à cette infante historique, et de cautionner ce qu'il annonçait sans le voir.

Gabriel Bortzmeyer
Photo: Ulleskelf

ROUTE DU DOC
Vendredi – Samedi
Salles 2 et 5





Les photographies du festival,
d'Hélène Motteau,
sont exposées toute la semaine
dans les halls des salles 1 et 3
et dans le préau
sous l'accueil public.



« Mettre en regard différents imaginaires »

Manon Ott et Grégory Cohen se sont rendus pendant quatre moussons sur les rives de la Narmada, en Inde. Suivant le cours du fleuve, leur film explore les différents imaginaires, panthéistes ou modernistes, qui y sont attachés.



On a l'impression que la nécessité du voyage préside au projet du film. Cette idée de descendre le fleuve Narmada était-elle l'idée de départ ?

Manon Ott et Grégory Cohen – En fait, l'origine du projet n'était pas tant l'idée du voyage – c'est un principe narratif qui est arrivé plus tard – qu'une recherche sur les mouvements sociaux indiens, dont celui de la Narmada. Nous nous intéressions à la construction des grands barrages, qui représentaient, dans l'imaginaire collectif, des symboles de progrès et de modernité. Dans les années 60, Nehru disait qu'ils seraient « les temples de l'Inde moderne ». En réaction a émergé un mouvement de contestation de grande ampleur, parmi les plus importants en Inde. Il questionnait l'imaginaire économique derrière la construction des barrages et les déplacements de population qu'elle entraînait. La mobilisation a été très forte dans les années 80 et 90 ; elle a même réussi à arrêter les constructions et faire partir la Banque mondiale du projet en 1993. Mais en l'an 2000, la Cour suprême indienne a ordonné la reprise des travaux, et le mouvement s'est essoufflé. Nous nous sommes rendus quatre années de suite en Inde, de 2007 à 2010. Nous avons rencontré les activistes du mouvement, le Narmada Bachao Andolan. Les

grandes mobilisations étaient passées, mais la flamme de cette lutte brûlait encore. Ce sont les activistes qui nous ont donné envie d'aller sur place, de rencontrer les habitants, de comprendre ce que représentait ce fleuve pour lequel ils se battaient. La Narmada cristallisait, pour nous, différentes visions du monde en conflit. Nous voulions questionner les récits et les légendes que le fleuve nourrissait, les valeurs qui s'y rattachaient. Une des légendes qui revenait toujours était celle de la naissance du fleuve. C'est elle qui nous a donné envie de remonter aux sources. Avec le fait d'avancer sur le fleuve, vers l'estuaire, il y avait aussi cette image du temps qui passe, et peut-être aussi, plus symboliquement, l'image d'une société en marche.

Comment avez-vous trouvé les archives qui apparaissent dans le film, et comment avez-vous décidé de les utiliser ? On a parfois l'impression d'un détournement, qui invaliderait leur discours moderniste. Pourtant les images conservent leur force d'attraction.

Nous avons passé des journées entières dans les sous-sols de la Film Division, où sont conservées les archives filmées du Ministère de l'Information. ►

Nous avons regardé tout ce qui concernait la construction des grands barrages et les grands projets de développement, une série de films qui étaient autant d'hymnes à la modernité. Nous avons trouvé ces films de Sandhu Sukdhev, un réalisateur des années 60-70, qui ont un côté très virtuose. Nous ne cherchions pas à instrumentaliser ces images ni à les caricaturer : ce sont des films de propagande, mais avec une vraie intelligence dans le langage cinématographique et une grande maîtrise technique. Par leur côté très discursif, très direct, ils pouvaient contraster avec notre travail, qui touchait quelque chose de plus immatériel, de plus fragile. C'était un bon moyen de mettre en regard différents imaginaires autour du fleuve. Nous voulions trouver une structure qui puisse permettre des résonances, des échos.

Le lien entre toutes ces images est le bruit de l'eau, qui est omniprésent. C'est un film qui s'écoute autant qu'il se regarde, il y a une véritable sculpture du son dans le film. Comment avez-vous construit l'ambiance sonore ?

L'élément liquide, les bruissements, les chuchotements nous ont permis d'incarner le fleuve, que nous voulions travailler comme un personnage à part entière : un personnage féminin, une déesse des légendes qu'on nous racontait. Le tournage en Super 8 a été une expérience très intéressante, qui nous a obligés à expérimenter de nouvelles manières de faire. Nous sommes partis avec Jocelyn Robert, un ami ingénieur du son, sur deux des tournages. On tournait alternativement la bande image puis la bande son. Au montage également, nous avons travaillé les deux matériaux de manière un peu séparée. Nous avons procédé par allers-retours et c'est ainsi que nous avons trouvé le film. Il y a beaucoup d'éléments narratifs apportés par le son, notamment ces chuchotements, cet univers aquatique, qui animent le fleuve. Sans le son, cette idée de personnification était trop théorique.

On a l'impression que l'alternance entre le Super 8 et les archives du gouvernement indien redouble la confrontation entre mysticisme contemplatif et modernisme triomphant...

Nous n'avons pas voulu traduire ce conflit de manière binaire. Il y a un rapport de force, différentes visions en présence, mais la situation est infiniment plus complexe. Le choix du Super 8 est arrivé petit à petit. Il y avait pour nous, dans ce parcours, l'envie d'expérimenter un rapport différent à la technique. Le support amenait dans la manière de filmer quelque chose de différent. Comme on parlait avec beaucoup moins de bobines, il commandait un rapport au temps et à l'observation particulier.

Mais c'est avant tout la fragilité du support qui nous intéressait, en face d'archives techniquement très

maîtrisées. Le Super 8 portait en lui-même un rapport à la fragilité, à l'évanescence. Cela nous paraissait intéressant, pour parler des traces et de la mémoire de ce fleuve, d'utiliser un support qui était plus artisanal et lui-même voué à disparaître. Cela faisait sens : le support rendait les enjeux de transformation et de disparition.

Au début du film, il y a cette idée d'un monde englouti : quelque chose de disparu et d'invisible à jamais, et qui n'existe que par la parole. Ça rappelle L'Atlantide ou la cité d'Ys...

Dans les années 90, il y a eu des centaines de villages, et même une petite ville, submergés. Le film développe un peu cette idée d'un monde englouti, dont il reste quelques traces, quelques soupirs. En même temps, il y a toujours une histoire en train de se faire, la flamme d'une lutte encore vivante, même si cela devient beaucoup plus difficile car les travaux des barrages vont finalement se faire.

Le dernier plan montre une plage sur laquelle on aperçoit un arbre. Est-ce une image de résistance ? L'idée que, finalement, la nature et le peuple vaincront ?

Nous avons lu quelque part la phrase « les barrages seront les reliques du XXème siècle ». C'était cette idée que nous voulions travailler dans la dernière séquence. Quand nous avons tourné ce plan, on s'est tout de suite dit : « C'est le plan de la fin ! » Au montage, on s'est dit : « Jamais ce ne sera le plan de la fin ! » On a longuement discuté, car on trouvait le plan très intéressant mais trop symbolique. Finalement, le plan porte une certaine ambiguïté : on peut penser que la nature reprend ses droits, mais en même temps c'est un arbre fragile, à l'avenir incertain. Et, plus concrètement c'était la fin du voyage, l'endroit le plus loin où nous pouvions aller dans l'estuaire.

Propos recueillis par Bénédicte Hazé et Pierre Commault.
Photo : Mickaël Soyez

Narmada
de Manon Ott et Grégory Cohen

EXPÉRIENCES DU REGARD
Ven - 10h15 - Salle 3
Ven - 16h45 - Salle 4

SUR-LE-CHAMP : LES PROJECTIONNISTES

Pascal Nardin est projectionniste et directeur technique de la société d'exploitation Le Navire, qui participe aux États Généraux. Sur le festival, il est plus spécifiquement chargé des films en pellicule.

Depuis leurs débuts, les États généraux du documentaire collaborent avec Le Navire pour organiser les projections du festival. Comment est né ce partenariat ?

Pascal Nardin – Ardèche Images et Le Navire sont nés au même moment. À l'époque, le gérant de la société et Jean-Marie Barbe voulaient montrer à Lussas des films autour des chevaux, et puis l'idée d'organiser un festival de cinéma documentaire est vite arrivée: il fallait se spécialiser pour attirer du monde.

Pouvez-vous nous expliquer le fonctionnement du Navire ?

PN – Le Navire est un exploitant régional de cinéma. C'est une SCOP, une Société Ouvrière de Production où tous les employés ont le statut d'associé. L'entreprise gère plusieurs salles dans la région et pas mal de prestations et de festivals.

À Lussas, on s'occupe de tous les films en pellicule et, depuis cette année, on se charge aussi, dans la salle 3 et au plein air, des projections numériques suivant la norme DCI du cinéma d'exploitation. Cela correspond à une résolution en 2K, qui donne une très bonne qualité d'image.

On doit aussi transporter les projecteurs d'une salle à l'autre selon le support prévu pour chaque séance, et préparer les bobines pour assurer le bon déroulement de la projection.



On peut lire sur la fiche technique de la rétrospective consacrée à Vihanova qu'il est interdit de monter ses bobines. Pourquoi ?

PN – La plupart des films qu'on projette en pellicule sont des films de cinémathèque. Ils sont rares et la pellicule est fragile, il faut en prendre particulièrement soin. Une bobine dure environ vingt minutes. Normalement, pour assurer la continuité de la séance, on en monte plusieurs ensemble grâce à des collures. Pour cela, il faut auparavant enlever les amorces présentes sur chaque bobine.

Afin de réduire au maximum les manipulations et éviter les risques de cassure, de coupure, de traces sur l'image, on ne monte pas les films tchèques de la rétrospective et on ne coupe donc pas les amorces. À la projection, la solution consiste à couper l'image et le son pendant que les amorces défilent derrière l'objectif. Le but est de conserver les bobines le mieux possible.

Y a-t-il beaucoup de projections en pellicule cette année ?

PN – Oui, il y a quelques films en 35mm, et surtout, avec Histoire du doc Belgique, beaucoup plus de films en 16mm que d'habitude.

Arrivés en même temps au poste de projectionniste sur le festival, David Bernagout et Guillaume Launay assurent ensemble les projections de la salle 1.

Vous vous occupez de la projection dans la salle 1, qui est une salle de cinéma permanente. Quelle est la différence entre les projections à l'année et les projections pendant le festival ?

David Bernagout – Dans la salle 1, pendant le festival, les supports ne sont pas les mêmes que pendant une projection classique. On n'a pas de DCP (Digital Cinema Package, support pour le cinéma numérique d'exploitation): ce sont des Beta ou des fichiers en HD sur des disques durs. On utilise un sélecteur, une machine qui permet de relier ces supports au projecteur.

L'année dernière était programmé Autrement la Molussie de Nicolas Rey, dont le montage est à chaque fois aléatoire. Comment cela se passait-il ?

DB – Nicolas Rey avait fabriqué un jeu de neuf cartes, qui correspondait aux neuf bobines du film. Il proposait au projectionniste de tirer ces cartes pour déterminer l'ordre de projection des bobines. C'est le plus bel hommage qu'un cinéaste puisse rendre à un projectionniste.

Rey est particulier; lui-même projette, il est sensible à la matérialité du cinéma. Un projectionniste c'est ça: c'est quelqu'un qui rend matériel pour les spectateurs un film qui a été pensé et tourné. C'est le geste final.

MÉCANIQUE QUANTIQUE

En examinant des centrales allemandes, *Sous contrôle* fabrique un état des lieux de l'énergie atomique dans le pays. Volker Sattel a réalisé le film en 2011, juste avant la catastrophe de Fukushima.

Au commencement il y a la science-fiction. Le générique aux lettres vert fluo qui défilent, dictées par le crépitemment d'un compteur Geiger, cite *Matrix*. Les filaments lumineux, qui se détachent du fond noir, confortent l'idée que ce qui va suivre relève d'une fiction d'anticipation. Mais tout cela existe bel et bien: le réalisateur explique dans un entretien accordé à l'*Exberliner* que ces filaments ne sont pas des images de synthèse, mais la trace laissée par les rayons gamma sur la pellicule argentique.

Le film se déploie en une suite de lents travellings descriptifs et de longs plans fixes, où le cinéaste emmène son spectateur là où il est normalement interdit d'entrer – le ventre de plusieurs sites nucléaires: des réacteurs,

une usine modèle, des caves qui regorgent de déchets hautement toxiques, des salles de contrôle, un salon dédié à l'énergie atomique, des centrales accidentées. Soucieux d'objectivité, le cinéaste donne la parole à différents acteurs de cette industrie et leurs discours scientifiques, d'abord rassurants, se font de plus en plus préoccupants.

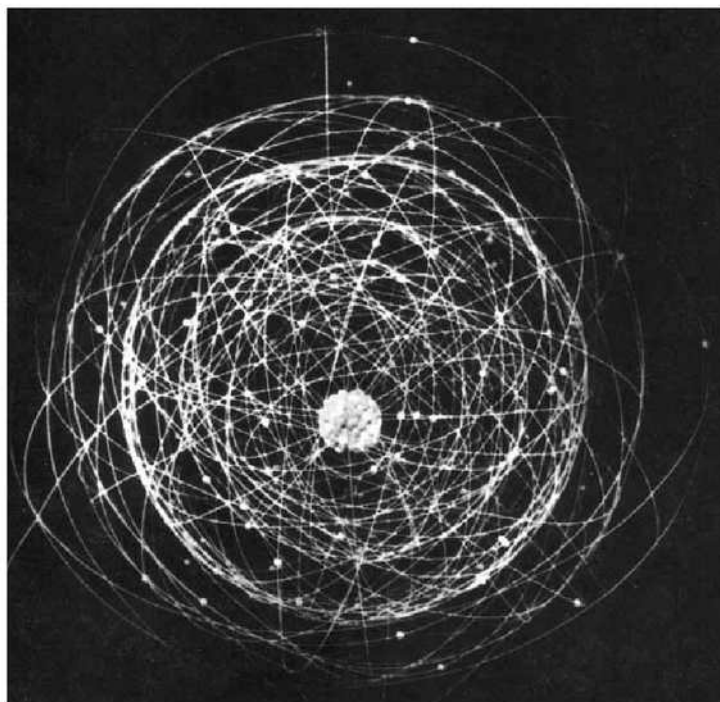
Volker Sattel a tourné en cinémascope. On reconnaît l'influence de la mise en scène de *Playtime*. Dans la profondeur des plans, les ouvriers apparaissent minuscules à côté d'engins qui ressemblent à des navettes spatiales. Leurs corps sont soumis aux mouvements de robots rythmant chacun de leurs gestes. Ils portent tous les mêmes uniformes, se désinfectent dans des douches

qui parlent, apportent leur linge dans d'énormes automates qui le trient, le lavent, et le rangent. Le film est ponctué de virgules grinçantes, indices du danger en forme de clin d'œil: photo d'un bouton rouge «Help» en fond d'écran d'un ordinateur, deux horloges indiquant une heure légèrement différente dans une salle de contrôle et, par deux fois, un physicien de l'atome qui peine à faire fonctionner une machine à café.

Ébloui par le spectacle de la fission nucléaire, le réalisateur emprunte à la mise en scène de *2001*: d'amples mouvements de caméra scannent lentement les mastodontes de la technologie nucléaire s'adonnant à une chorégraphie majestueuse. Le cœur des réacteurs est un œil profond autour duquel gravitent les travailleurs. La nature suffoque, envahie de bips surnaturels, et les centrales crachent une épaisse fumée au visage de la lune.

Les images du film quadrillent la complexité des réseaux électriques, la surabondance de boutons, de leviers, de pompes, de voyants, de chiffres. Tout apparaît verrouillé, aucun incident ne semble possible. Pourtant, c'est au conditionnel qu'un guide décrit ce qui adviendrait si, par exemple, un avion venait à se crasher sur le réacteur.

Aux deux tiers du film, l'inquiétude grandit. À l'occasion du cinquantième anniversaire du congrès de Dresde sur l'énergie nucléaire, le cinéaste filme en contre-plongée les silhouettes des grands acteurs commerciaux de la puissance atomique, qui se détachent sur un ciel bleu. La musique d'un concert



classique exalte cette image. Puis, toujours en musique, à bord d'un monte-charge rouillé, la caméra s'enfonce en temps réel (plus d'une minute trente) au plus profond de la croute terrestre. Là, dans un silence absolu, des kilomètres cube de déchets nucléaires sont entreposés. Ils resteront radioactifs pendant quinze milliards d'années : le montage alterné figure le décalage entre des décisions qui procèdent d'une logique économique et la réalité écologique qui en découle. Puis, dans un dernier mouvement du film, les réacteurs flambant neuf du début laissent place aux ruines de centrales en fin de vie, dégueulantes de câbles, devenues des chantiers infréquentables où seules des grues et des engins de démolition sont filmés au travail. Les lieux se vident d'hommes et se remplissent de bruits métalliques discordants.

Sous contrôle
de Volker Sattel

ROUTE DU DOC
Sam - 21h15 - Salle 5

Comme s'il réalisait l'enfer technologique anticipé par les œuvres de Tati et Kubrick à la fin des années soixante, Sattel s'attache à montrer la fascination des pionniers pour une énergie propre, révolutionnaire et pacifique, puis la désillusion qui a suivi. Autour de ces usines, toutes les rues dépeuplées portent le nom de scientifiques renommés. A l'heure de la fin, leur gloire se ternit et on réalise la difficulté de traiter les composants de l'usine, le temps nécessaire à leur décontamination.

Les codes du film d'épouvante sont à l'œuvre lorsqu'on découvre un parc d'attractions désuet qui a pour vedette un manège à sensations fortes, construit dans le cœur même d'un réacteur désaffecté. Les enfants grisés par un plaisir teinté d'effroi, et leurs cris amplifiés qui résonnent contre les parois, laissent envisager le pire.

Et le pire apparaît dans un dernier mouvement du film : dans les salles de contrôle que nous avons découvertes, toutes les alarmes se mettent en route, les voyants s'allument, les alertes résonnent, produisant un vacarme effrayant auquel personne ne vient répondre. Le générique prolonge cette musique minimale et discordante : le murmure du Chaos ?

Gabrielle Pinto

LES IMAGES NOUS PARLENT

Aujourd'hui, le séminaire «La voie des images» est consacré à l'analyse des films d'Harun Farocki, *Images du monde et inscriptions de la guerre*, 1988, et *Respite*, 2007.

Le séminaire poursuit le dialogue que mènent depuis plusieurs années Sylvie Lindeperg et Jean-Louis Comolli. Leur réflexion propose une nouvelle manière de faire l'histoire de la seconde guerre mondiale, en y intégrant ce que nous apportent l'Histoire des tournages, en particulier ceux liés à la déportation vers les centres de mise à mort, lieux de «l'image manquante» ; et une réflexion éthique sur l'usage de l'archive filmée dans les productions documentaires ou fictionnelles d'aujourd'hui.

«La forme est enjeu de sens» disent-ils – en cela la série télévisée *Apocalypse* et le film d'Ophüls, *Memory of Justice* ont deux démarches opposées.

LA VOIE DES IMAGES
Sam - 10h - Salle 2

La première transforme une impressionnante collection d'archives de la seconde guerre mondiale en un récit linéaire, qui cherche avant tout l'immersion du spectateur dans l'événement historique : colorisation, sonorisation, recadrage (du 4:3 au 16:9), transfert vers la haute définition, lasers qui restituent comme dans un film de science-fiction la trajectoire des obus, dramatisation liée au ton de la voix off, effets de suspense. Ces procédés uniformisent des images qui ont pourtant des origines complètement hétérogènes : des actualités filmées, des films de propagande nazie – dont *Le triomphe de la volonté* de Lénie Riefenstahl –, des films amateurs tournés par des proches d'Hitler. Tout est fait pour que le passage d'une source d'image à une autre soit masqué, et donc que leurs intentions de réalisation se confondent. Les effets sonores et la couleur introduisent ainsi une continuité entre des plans dont la mise en scène est pourtant très différente. Pourtant, cadrages, angles de prise de vue, attitudes des sujets filmés trahissent le regard de l'opérateur de l'époque. Les réalisateurs de la série se trouvent otages

de la forme, et de l'idéologie, dont sont toujours porteuses ces archives. Et lorsqu'ils choisissent de faire apparaître le titre de la série sur une image en plongée d'un congrès nazi, ils convoquent le sentiment de puissance provoqué par la propagande de Lénie Riefenstahl. Contradiction totale d'une série qui prétend dénoncer le nazisme et qui pour le faire, adopte son point de vue. On verra ainsi Hitler, filmé par des proches sur son bateau en partance pour le nord de l'Europe, sourire et s'endormir au soleil, en plan rapproché. Le film *Memory of Justice* utilise également un film amateur. Deux fillettes font de la luge, insouciantes. Puis la caméra d'Ophüls prend du recul, le film continue de défiler sur un écran et Speer, l'architecte d'Hitler, désigne ses enfants amenés à côtoyer les plus hauts responsables du régime. Ophüls l'interroge : «c'est votre fille que vous dites être de gauche ? – Non, dit-il en montrant la plus grande ; c'est elle qui est de gauche... Elle n'a jamais accepté l'autorité.» Ces images acquièrent immédiatement un sens précis car le spectateur sait où elles ont été tournées : près de Berchtesgaden ; qui les a filmé et dans quel but («ce sont les

premières pellicules couleur, elles sont formidables»). De plus, Ophüls l'aide à mettre en perspective cette archive privée lorsqu'il questionne Speer sur les raisons intimes de son engagement auprès d'Hitler. Le spectateur a des outils pour lire l'image, et est en mesure d'en dégager une interprétation plus complexe.

Sylvie Lindeperg invite à une historicisation du moment de l'enregistrement. Elle analyse ainsi, dans son ouvrage *La Voie des images*¹, le film tourné par dans le ghetto de Terezin entre août et septembre 1944, commandé par les nazis, tourné et joué par les juifs du camp eux-mêmes. L'analyse historique du tournage permet de comprendre le projet initial des nazis: réaliser une mise en scène censée rassurer sur le sort des juifs qui y sont internés, dont certains sont connus: hommes politiques, intellectuels, musiciens et artistes. Les montrer vivant; construire un décor et les montrer heureux. Cacher le fait qu'il s'agit d'un camp de transit pour les centres de mise à mort; cacher la surpopulation, le nombre de morts. Il se présente comme un documentaire, mais obéit aux moyens d'un film de fiction à grand spectacle, avec répétitions, costumes et acteurs choisis (beaux, mais pas blonds!). Les nazis y font jouer les internés sous la terreur. La difficulté principale de lecture de cette «comédie du bonheur» complètement scénarisée tient donc à la collaboration imposée à tous les acteurs du projet, en particulier pour les scènes complètement ou en partie fictives.

Jean-Louis Comolli nous guide dans l'analyse de ces images: au-delà du projet nazi, comment traquer ce que les internés juifs, par leur simple présence devant la caméra, peuvent nous dire? Un acteur est habituellement libre de faire son «auto-mise en scène»: à partir des indications du réalisateur, il épouse l'intention qu'expriment la séquence et le film. Les internés, eux, ont le corps rigide, raidi par ce qu'ils sont censés exprimer. Or la caméra capte l'indocilité des corps. Il faut ralentir l'image, revenir plusieurs fois sur les détails pour voir.

Voir les enfants jouer avec plaisir cette comédie: ils savent qu'il ne faut pas regarder la caméra – c'est une fiction – mais ils ne peuvent s'en empêcher furtivement, et détournent rapidement le regard. Lorsqu'on leur demande de dire «Merci oncle Rahm» au commandant du camp qui leur distribue un goûter, la prise doit être refaite trois fois, car il est habituellement interdit de saluer le commandant, et que les enfants dévorent les tartines trop rapidement!

La forme est un enjeu de sens. Le caméraman juif développe un «art de la contrebande». Il doit montrer la joie, il filme donc en plans rapprochés et capte la beauté des visages. Ephémère preuve de vie, mais prise de vue qui durera. Les corps résistent au cadrage. Lorsque les compagnies de propagande tournent en 1940 au ghetto de Lodz, il s'agit de construire une imagerie du juif destinée aux allemands. Les visages sont sélectionnés, des mimiques commandées, un travelling latéral descriptif est suivi d'un travelling avant qui souligne lourdement

les faciès ainsi fabriqués. Mais le regard est plein d'ironie; le corps se tend à l'approche de la caméra, résistant au sens qu'on voudrait lui faire porter. Conséquence ou non, *Le juif éternel* est un échec commercial. Il faudra qu'un acteur aryen joue la figure du juif dans une fiction pour que le film ait un immense succès (*Le Juif Süss*, 1940): les conditions du tournage s'inscrivent sur l'image.

C'est pourquoi les images de Léni Riefenstahl ont une telle force intrinsèque. On connaît les moyens importants et les innovations cinématographiques qui caractérisent *Le Triomphe de la volonté*. Il faut y ajouter, malgré les quelques exceptions, l'adhésion des opérateurs, et d'une grande partie des personnes filmées au projet du congrès, indissociable de la mise en scène du film. Puissance, grandeur, mise en scène d'une religion civile et du peuple qui l'incarne: ces images créent encore aujourd'hui une certaine exaltation chez le spectateur, ne serait-ce que parce que l'esthétique qui s'y est construit a été réutilisée et popularisée par les films de science-fiction. Si ces films de propagande étaient destinés à faire peur aux adversaires du Reich, les réutiliser sans les déconstruire, comme dans *Apocalypse*, réactive et consacre la fascination.

¹ LINDEPERG Sylvie, *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, 2013.

Gaëlle Rilliard



Les photographies du festival, d'Hélène Motteau, sont exposées Dans le préau sous l'accueil public.

Y a-t-il des critères de sélection pour les films archivés à la Maison du doc ?

On n'est pas dans une logique de sélection. La plupart des films sont envoyés dans le cadre de l'inscription à Expériences du regard, mais n'importe qui peut inscrire des films toute l'année. Notre vidéothèque opérative, le Club du doc, n'a pas de limitation dans le temps ni dans l'espace. Du coup, depuis 20 ans, la question se pose de l'intérêt des films qu'on reçoit, parfois très amateurs : un papi qui nous envoie six films par an, qui filmait ses chèvres, son chien et franchement... Mais on conserve tout.

Sur quel support sont conservés les films ?

Le Club du doc a 20 ans. De 1993 à 2005, on recevait essentiellement des VHS, et depuis 2005 des DVD. Donc maintenant on a un peu plus de DVD que de VHS.

Et la mise en ligne ?

Il y a un projet de numérisation qui nous occupe depuis quelques années. On va passer par la Bibliothèque Nationale de France avec l'idée de mutualiser nos ressources. On s'est rendu compte que soixante pour cent des films qui étaient au Club du doc n'étaient pas archivés au dépôt légal. On a des intérêts réciproques : eux pour les récupérer, nous parce que l'acte technique de numérisation est cher, et que la BNF est équipée en matériel et en moyens humains. Au préalable, il y a une première phase du projet qui va consister à recontacter tous les ayants droit, les producteurs et les réalisateurs qui ont déposé un film en essayant d'obtenir un support de meilleure qualité. Aujourd'hui, le Club du doc offre une consultation sur place et à distance. Le visionnage à distance est vraiment l'enjeu crucial de ce projet : arriver à convaincre les ayants-droit de nous donner l'autorisation de mettre les

films en ligne dans le cadre restreint d'un réseau professionnel de type extranet. Les membres du Club du doc et du RED (Réseau d'Expérimentation et de Diffusion, qui regroupe des diffuseurs de documentaires) pourront y accéder.

C'est très important pour nous de donner un accès moderne, et non archaïque comme aujourd'hui.

On est toujours dans une logique de copie de travail donc ce sera un accès de type VOD, en streaming, et on envisage de marquer l'image afin qu'il n'y ait pas de dérapages. On a eu dès le départ la confiance des professionnels et il n'y a pas de raison qu'on ne la garde pas.

Je pense qu'un accès en ligne multipliera le nombre des spectateurs potentiels de ces copies de travail, et permettra de réduire le coût pour les utilisateurs.

L'année dernière, il y a une journaliste du *Monde* qui avait écrit « La Maison du doc veut sortir de l'âge de pierre. » Je peux aujourd'hui lui répondre « La Maison du doc va sortir de l'âge de pierre. ». La Maison du doc a à la fois un côté précurseur, – l'invention, avec très peu de moyens, d'un service singulier –, et des difficultés à se moderniser.

Quels sont les perspectives de la Maison du doc ?

La suite à long terme de ce projet de numérisation est de devenir un pôle associé de la BNF et du CNC : cela permettrait de devenir dépositaire de l'intégralité du dépôt légal, c'est-à-dire d'avoir, en plus de ceux déjà conservés au Club du doc, tous les documentaires déposés à la BNF et au CNC. Ce dernier a déjà numérisé 4000 films dont des documentaires des années 10 et 20. La Maison du doc sera un centre de ressources assez pointu pour les chercheurs, les universitaires, un public qui pour l'instant nous connaît assez peu. C'est la volonté de la Maison du doc : élargir son fond et se faire connaître en allant chercher d'autres publics.



Propos recueillis par Pierre Commault
et Gabrielle Pinto
Photo: Hélène Motteau

RENAISSANCE DE LA CLINIQUE

REGARDS ALLEMANDS - ÉPISODE 3

ROUTE DU DOC

Sam - 14h30 - Salle 2

Sam - 10h et 21h15 - Salle 5

Il semblerait que, côté allemand, il faille entendre par cinéma critique un cinéma logique: cadrage opéré au scalpel, découpage analytique, déroulement méthodique de ces encadrés: œil soumis au vœu pieux de scientificité. Qu'au terme de ce rationalisme de la mise en scène se trouvât la poésie est fort possible. Noces déjà célébrées par Painlevé, qui vouait le microscope au lyrisme. Ici aussi l'autopsie du monde mène à sa sublimation.

Deux films de science-fiction: *Unter Kontrolle* (Volker Sattel), *Work Hard, Play Hard* (Carmen Losmann), moulés dans la démesure du cinémascope, la pompe des grands espaces, le souffle de panoramiques amples et méticuleux; le tout dans des décors qui n'ont pour signes que l'hyper-technicité et le rutilant des surfaces désinfectées. Le premier sous-titre «Archéologie de la puissance atomique», et enquête dans plusieurs centrales allemandes, actives ou fantômes (celles-là les plus sidérantes, matière pour un film cyberpunk ou une fable surréaliste: ainsi d'un improbable manège installé dans un ancien circuit de refroidissement). Il y a les paroles d'expertise, qui garantissent la sécurité du dispositif, laissent parfois percer l'inquiétude, dessinent une brève et désastreuse histoire du nucléaire. Et surtout il y a la luminescence des boutons et écrans, les salles de contrôle sorties tout droit de 2001, les intérieurs délirants de la machinerie, son ordre millimétré auquel répond une égale précision de l'esthétique, qui dans sa manière colle à son objet pour en mieux faire ressortir la démesure trop réglée. Monde et mise en scène verrouillés que retrouve le second film, portant lui sur le nec plus ultra du management le plus moderne: espaces de travail tout en transparence, gestion prétendument raisonnée de soi et de l'autre, ensemble de pratiques visant à l'optimisation des capacités. Identique décor – architecture de verre et d'aluminium, monde poli, stérile, nickelé –, pour des discours différents, ici inflationnistes: entretiens individualisés dignes de la

Stasi, propos sur l'altération de l'ADN des travailleurs, ode au *team spirit* et au dépassement de soi, le tout assis sur une prétention à la méthode la plus rigoureuse, puisqu'il semblerait que l'enrégimentation soit devenue science dure. Monde famélique non sans épaisseur épique.

Comme si le documentaire avait surtout l'irréel pour matière. Les utopies absurdes du capitalisme se révèlent alors des plus nourricières. Qui dit capitalisme cognitif dit aspiration à un système raisonné des choses, assomption d'une technique passant pour vérité. Capitalisme maladivement propre, installé dans un monde chromé et froid: asepsie qui atteint jusqu'au corps humain transformé en poupée de plastique. Et le cinéma pour y répondre de mimer ce rêve hygiéniste, et d'user d'une image qui empreinte sa teinte au métal, d'une esthétique mathématique allant dans le sens de cette rationalité outrée. *Hinterland*, film français de Marie Voignier, mais pour ainsi dire d'une pâte allemande, le montre parfaitement en dédoublant son régime visuel. L'espace qu'il portait se divise en deux: d'un côté, un pays de Cogne artificiel, de fausses îles tropicales aménagées dans des contrées au climat inclement, monde inversé que son directeur présente lui-même comme une «esthétisation» – entendre neutralisation et falsification, paradis aux couleurs d'hôpital – qui dès lors ne peut être filmé qu'en accentuant cette folie géométrique; de l'autre, le désert alentour, terre dévastée qui a pour elle de n'être pas prisonnière d'une fausse idée du beau, et qui se laisse filmer sous les auspices du sale, avec une caméra libérée, des formes aux contours moins cadencés et une lumière qui n'a pas l'intransigeance du néon mais le dégradé hivernal.

Voir dans cette esthétique clinique un désir de pure objectivité serait fausser la perspective. L'ironie s'y cache, discrète. Elle se manifeste par l'excès de précision. Thomas Heise excelle dans ce renversement de l'observation

analytique en morsures critiques. Dans *Das Haus*, patiente recension en plans fixes des conflits entre fonctionnaires (DDR) des services sociaux et demandeurs d'aide, le regard de côté, celui qui se décroche du simple objectivisme, transparaît dans des cartons qui isolent des bouts du discours bureaucratique, encadrés soulignant l'écart entre la loi et la réalité qu'elle prétend régler. Mais l'indécidabilité entre constat et critique trouve sa forme parfaite dans *Gegenwart*, film sur un crématorium: là, l'économie rationnelle de la mise en scène atteint son apogée, toute en rigueur dans l'enregistrement de gestes maîtrisés à l'excès et d'une salubrité névrotique: rien que l'observation, en des plans fixes, larges et frontaux, saturés de détails; et pourtant la fin – n'en disons rien pour ne pas déflorer les regards – prend la forme d'une embaardée subjective, moquerie terminale qui met à mal la prétention au regard détaché.

Chose notable, de ces films toute voix-off est absente, quand c'est ici que la grammaire cinématographique nous a habitué à loger l'analyse, le codage signifiant du regard porté par l'image. C'est dire que le sens n'est pas donné en toute clarté, qu'il se maintient en retrait malgré l'éloquence visuelle: qu'aucun discours ne soit là pour certifier un sens univoque implique que le spectateur est seul responsable de ce qu'il verra dans les films. Ce qui maintient ces derniers dans une certaine oscillation, entre description distante et allégorie lourde de sens: indétermination dont *Gegenwart* («présent», c'est-à-dire manière dont le passé travaille notre contemporanéité) est le meilleur exemple, puisque montrer un crématorium en Allemagne n'a rien d'anodin, quand pourtant rien dans le film n'indique cette direction. Ainsi en va-t-il du sens dans ce régime critique, jamais immédiatement extrapolé, maintenu au ras des choses, laissé à la merci de nos consciences.

Gabriel Bortzmeyer