

Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas - 3^e année - vendredi 22 août 1997

n° 5

Donner du sens

Au sujet de quelques films...

Doc'US

Devant la profusion des films américains présentés cette année, il est difficile de dégager une problématique commune tant les outils employés - matériels, formels - sont différents. On peut cependant s'interroger sur la façon dont quelques-uns des cinéastes envisagent la place du spectateur, et sur leur façon de livrer, de découvrir le sens progressif de leurs images. La question est particulièrement intéressante s'agissant des films personnels, tournés à la première personne, à mi-chemin entre les films militants dits "utiles" (explicatifs et formatés pour une large audience, type *Out at Work*) et les souvent ésotériques (*Last book found*, *Identical time*).

Sadie Benning's videoworks offre à priori un univers clos qui, par sa nature de journal intime, ne se pose pas la question du spectateur. Celui-ci est appelé, dans une grande violence, à cheminer sans secours vers des images à la limite de la lisibilité, et à en formuler seul les enjeux (télévision comme fenêtre sur le monde, violence sociale, homosexualité). Il s'agit juste pour la réalisatrice, de dire les désirs et les souffrances qui la traversent, et cette parole, une fois posée, se suffit. La rendre compréhensible, l'utiliser dans un autre but que sa seule existence, pour énoncer une vérité, ou pire encore dénoncer l'état des choses qui la bouleversent, ne l'intéresse pas. Le lien avec le spectateur se crée du fait que cette matière jetée, pétrie et réfléchie, s'offre à notre regard, c'est-à-dire au travail solitaire du déchiffrement d'un sens qui nous regarde alors en personne. Nous voilà renvoyés à la propre solitude de Sadie Benning. Cette position inconfortable entraîne donc une identification profonde, elle permet de suivre dans le plus grand secret une histoire qui nous échappe et dont nous n'avons que des échos parcellaires.

C'est une démarche inverse qu'adopte Michel Negroponte avec *Jupiter's Wife*. Tout au long du film, sa voix off ne cesse de nous exposer les difficultés qu'il éprouve à comprendre Maggie, cette femme mythomane qu'il a rencontré à Central Park. Mais au fur et à mesure du film, cette volonté explicative (qui est cette femme, quel sens ont ses propos?) trahit la peur du réalisateur de voir cette recherche perdre son sens, et son film dérouté notre regard et notre compréhension. Même si l'on peut interpréter sa réaction comme toute personnelle, et donc légitime et émouvante - et le film est, mal-

gré tout, très émouvant -, le prix à payer est un peu fort. À force d'explications, Maggie est comme dépossédée de sa folie, de la béance qui fait sa beauté et sans doute son malheur. C'est pécher par excès de bonne volonté, mais le spectateur aurait su, sans ces commentaires rassurants, trouver son chemin vers le personnage. Révélatrice est à cet égard la façon dont sont utilisés les documents télévisés (shows, actualités) dans lesquelles apparut Maggie autrefois : les archives retrouvées sont censées donner accès à une vérité, voire même à des preuves nous permettant de reconstituer l'identité de Maggie. La télévision, machine à fantasmer par excellence, devient l'outil de réparation de la mythomanie.

C'est justement à partir de la télévision que Ross McElwee entreprend, dans *Six o'clock news*, un voyage à la recherche de certains acteurs des faits divers du journal télévisé, qui l'ont particulièrement marqué. Comment vivent-ils leur drame, le pensent-ils comme l'effet du hasard

ou de la providence? Le spectateur est immédiatement embarqué avec lui (voix off et caméra subjective ne nous laissent pas le choix), mais pour quelle aventure? Quel sens donner à une succession de rencontres qui ne laissent jamais satisfait quant aux réponses qu'elles nous livrent? Quel but recherche McElwee dans une quête qui ne semble pas se trouver de fin? Aucune progression narrative, aucune évolution sensible ne vient pointer pour nous les limites d'une telle action. C'est que la place du spectateur est laissée libre, respectée dans toute la vacance dont elle a besoin pour exister. Si paradoxalement (mais c'est bien sûr un faux paradoxe), le réalisateur réussit autant à nous impliquer, c'est que son enquête devient la nôtre, et ses questions notre film. Ainsi, la place du hasard et de la nécessité interrogée dans les drames des différents personnages, rejaillit comme un enjeu primordial dans la façon même dont se constitue le film. Quelles images détiennent le plus de vérité (sous entendu : nous permettront d'avancer) : celles fabriquées par une mise en scène démiurgique, ou celles laissées au risque du hasard? Plus précisément, celles que tournent les journalistes (et les multiples prises qu'il font de chaque action : voir la succession cocasse de leurs entrées filmées chez McElwee) ou les propres images de McElwee? D'autant que lui-même est ensuite tenté par un producteur de tourner une fiction à partir d'un de ses documentaires...

Ce qui est alors magnifique, c'est que ces questions ne trouvant pas de réponses, McElwee arrête son film. C'est bien après, inopinément, que le cinéaste trouve une fin : son fils a fait un dessin représentant Dieu et l'univers. Délire interprétatif? La forme de Dieu, sur le dessin, ressemble exactement à une caméra. Fallait-il ce hasard pour que le film se termine? Mais comment parler de hasard lorsque de façon fulgurante, le réalisateur, confondant Dieu et sa caméra, découvre sa propre divinité, le démiurge en lui toujours ouvert aux accidents de la vie?

Le sens du film ne s'est livré que bien tard, mais c'est tout le génie de McElwee que de l'avoir attendu, de nous avoir fait partager cette attente, l'émergence d'un sens qui ne se donne au monde que si l'on accepte de ne pas l'arracher aux choses, par peur qu'il n'advienne pas.



Gaël Lépingle

La parole errante

Interview de Stéphane Gatti

Armand Gatti

Notre travail avec Gatti peut prendre trois postures. La première est celle du travail particulier fait avec les "loulous", où il s'agit tout le temps de rompre l'encerclement, d'expliquer ce qu'on fait, comment on le fait et pourquoi on le fait, sinon on existe pas. Cela correspond à l'existence de toute une série de films où l'on essaye de raconter notre démarche. La deuxième posture est celle de la rencontre avec l'écriture. C'est un autre type de collaboration où Gatti écrit un texte et avec ça j'essaie de faire un film. C'est ce qui nous semble être un vrai documentaire, en disant que la langue poétique est la seule qui ne soit pas réductible, qui soit insubstituable. La troisième posture est ce que vous avez vu par exemple à Sarcelles, pour moi la seule façon de travailler réellement, c'est-à-dire dans un espace où l'on peut imaginer qu'il y ait des images et des installations, donc de travailler sur de plus grandes longueurs. Voilà les trois postures résumées.

J'ai commencé à faire de la vidéo au moment où il y avait les premiers portables Sony qui venaient de sortir, un matériel hyper-léger. Quand Gatti a vu ça, une distance immédiate s'est créée. Ayant fait du 35 mm avec une grosse équipe, il ne voyait pas comment fonctionner avec ça. Il a donc mis toute sa force dans l'écriture et là, une recherche de dialogues s'est mise en place. Il n'y avait pas seulement moi, il y avait aussi Hélène Châtelain. On a cherché en se disant, bon voilà, il y a une écriture, quelles images ? Comment on peut faire ? Comment en rendre compte ? Spire écrit sur Gatti que "seul compte la démarche, peu importe le produit fini". Je crois que c'est faux. Je crois que chez Gatti il y a d'une part la démarche, qui est très importante, et c'est pour cela qu'on fait toute une série de films qui en parlent, et d'autre part l'objet fini. En collaborant ensemble il s'est posé une question : il y avait deux sortes de façons de fonctionner. L'une était que l'on collaborait directement ensemble, comme pour *Letizia*, où il écrivait un texte pour un film. Une autre relevait d'expériences complexes où il fallait commencer à dire quel était son travail d'écriture, d'essayer d'en rendre compte.

À propos de briser l'encerclement, un critique de théâtre avait écrit : "Gatti ne fait plus de théâtre, il fait de l'animation culturelle et de l'animation vidéo". Ce qui était un coup de poignard terrible dans le dos. Gatti animateur... Mais en même temps, comme ce critique avait beaucoup d'influences dans la profession, ça a été un boulet. Il fallait répondre à ça terme à terme. Il fallait montrer que ce travail que faisait Gatti était non seulement un travail de création et d'écriture propre, mais un travail dans lequel il y avait ce travail de dialogue avec les "loulous". Ceci dans un principe très particulier. Effectivement les gens avec qui il écrit deviennent des personnages de l'écriture, pas parce qu'ils ont écrit le texte, mais parce que le dialogue permanent que Gatti a avec eux les intègre

peu à peu. Ils sont à la fin, au moment de la représentation, à juste titre, des protagonistes du texte qu'ils ont contribué à écrire avec lui, mais qui reste complètement l'écriture de Gatti. Donc, c'est en même temps une création totale et une création qu'il fait avec eux. Et ça, tant qu'on l'a pas vu, c'est difficile à faire comprendre. Il a fallu un certain nombre de films pour que la sinuosité de sa démarche apparaisse. Par rapport à la vidéo ça été un peu notre rôle.

Là où il y a eu un travail spécifique qui a commencé à se mettre en route, c'est dans le rendu de la démarche à l'intérieur d'un lieu qui n'était pas un lieu de projection télévisuel habituel, c'est-à-dire il y avait la représentation théâtrale, et puis il y avait un autre lieu, comme vous avez vu à Sarcelles, qui était un lieu d'exposition. À partir de là on a pu imaginer des objets vidéos qui éclataient tout le champ. Pour donner des exemples, à Marseille, Gatti a travaillé sur la pièce *Adam quoi ?*, qui parlait d'Auschwitz. Avec les 70 "loulous" qui travaillaient avec nous, on avait appris qu'il y avait eu une grande rafle à Marseille. Huit cent quinze juifs furent déportés à Sobibor et tous exterminés. Or il n'y a aucun monument qui le signale. On s'est dit, puisqu'il n'y a rien, nous on va faire quelque chose qui sera le monument que la ville de Marseille n'a pas fait. Tous les "loulous" ont pris six noms de la liste et sont allés chercher les objets qui reconstituaient l'espace de ces déportés dans la ville, aujourd'hui. Puis on a filmé tout cela, c'est-à-dire qu'ils ont raconté chacun une histoire et on a fait un objet qui est un peu long bien sûr, huit heures, où chacun d'eux a recréé l'espace de ces noms dans la ville. Il y avait notamment ces boîtes aux lettres qui portaient chacune le nom des déportés. Les "loulous" leur avaient envoyé des lettres qui ont traversé la ville, puis sont revenues. On avait essayé de faire un grand mouvement dans la ville, bouger quelque chose, pour créer un espace autour de ces noms. Les films vidéo qui duraient huit heures ont été le support de cette démarche. Sarcelles est un autre travail, sur les "Qui suis-je ?", qui est la base du travail de toute l'équipe. On ne peut pas commencer à travailler s'il n'y a pas de "Qui suis-je", et si l'on ne sait pas à qui l'on s'adresse. Probablement le handicap du film documentaire, c'est qu'on ne sait pas qui l'a fait et à qui il s'adresse.

Nous occupons Gatti et moi des lieux de dialogues. On est chacun dans un endroit et on s'interroge par rapport à ces deux positions qu'on occupe. Cela se passe toujours par étape. Il écrit un scénario complet avec des images qui lui semblent correspondre. Après il me donne tout, je monte puis on discute et on voit. Mais je dirais que c'est plutôt différentes phases d'interprétations. Je dirais presque que c'est dans un registre talmudique d'interprétations successives. Ce n'est pas quelqu'un qui lorsqu'il travaille en vidéo essaye, comme il l'a fait dans ses films, de maîtriser totalement le propos. Dans le travail vidéo on a mis au point quelque chose d'un

peu différent où on arrive à s'entraîner les uns les autres pour produire autre chose. C'est vrai que quand il écrit un texte poétique, Gatti pose des problèmes dont il n'a à mon avis pas les solutions au moment où il l'écrit. Plein de pistes traversent son texte. Ce que l'on va réaliser ou ce que je vais réaliser, c'est une solution possible ce n'est pas La solution. Je crois que si lui le faisait ce serait totalement différent. On le voit clairement entre le discours qu'il peut tenir sur l'image, qui est assez radical : une image sans texte, ce n'est rien. Mais en même temps l'homme qui dit cela, quand il fait le film *El Otro Cristobal*, ce n'est pas le même. C'est quelqu'un qui, à partir du moment où il a Alekan à la lumière par exemple, et que c'est lui qui décide de tout, son scénario, il le respecte, mais c'est tout pour l'image. Tout cela dépend de la posture qu'il occupe. S'il est l'écrivain, il se pose la question de l'écrivain par rapport à l'image. Et s'il est celui qui fait l'image alors il change totalement de posture. C'est flagrant dans les images de *Cristobal* qui sont magnifiques. C'est un film qui ne tient pas du tout aux écritures, aux préalables, qui est fait pour respirer dans une respiration purement d'images.

Il est important de mettre en place un dispositif qui cherche son ancrage. Résister, c'est voir comment une idée, une question qui se pose avec un groupe, arrive à circuler dans le lieu de la création. Je pense qu'il y a un déficit de monumentalité dans les villes nouvelles qui correspond à un déficit de sens. Il n'y a rien à fêter, donc on installe rien. Mais si nous, nous avons quelque chose à fêter, alors il faut installer des monuments dans les villes. Moi mon désir c'était d'arriver à faire quelque chose qui soit au centre de la ville, qui dise ce qu'on est en train de faire. Pour moi Sarcelles, avec mon intervention limitée, c'était la tour qui était au centre de la ville où il y avait les trois générations de "qu'est ce que c'est résister". Il y avait le réseau Cohors sur tout le bâtiment avec le nom des morts et des déportés. Il y avait toute la résistance "gattienne", tous ces personnages (Ulrike Meinhof, Sacco et Vanzetti...), tous les gens pour lesquels il s'est battu toute sa vie. Et puis en bas, il y avait tous les jeunes avec qui on a travaillé. Ce qui était important c'était que chacun soit confronté à nos images de la résistance. Le fait de le poser au milieu de la ville permet, je pense, de dire un peu comment la création doit se poser en permanence la question de son contrat social. Il y a quelque chose qui se passe entre la question qu'on se pose, les gens avec qui on travaille et ceux à qui cela s'adresse. Mais il faut que cela y aille vraiment. Pas en restant dans les structures mais en s'installant au milieu de la ville. Il faut s'installer dans les lieux, c'est un peu le travail de Gatti qui est sorti du théâtre pour mener cela à bien. Il faut s'installer là où les gens sont, il faut établir des transversalités, créer des réseaux.

Propos recueillis par Sabrina Malek, Christophe Postic et Éric Vidal

Théâtre de rue

Concessions à perpétuité

Le théâtre de la vie offre de sourdes intrigues émaillées de situations que Shakespeare n'aurait pas reniées. Une des fonctions du cinéma documentaire est de garder trace de ces événements qui prendront valeur de mémoire collective. En ce sens, *Concessions à perpétuité* constitue une trace édifiante de l'antagonisme des intérêts dans notre contemporaine "civilisation de la bagnole". Dans ce premier film, Patrick Rebeaud met à jour quelques uns des multiples problèmes que pose l'archéologie en milieu urbain : comment notre société s'accommode-t-elle des richesses historiques qu'elle met à jour ? Faut-il les déplacer pour mieux les protéger ? Les laisser en lieu et place pour les intégrer à notre quotidien ? Dans *Fellini Roma*, une séquence fameuse règle de manière définitive ce casse-tête chinois : des scientifiques découvrent une magnifique fresque antique. À leur grand effroi et malgré eux, ils la détruisent instantanément. Les sublimes peintures disparaissent à jamais dès que l'air "moderne" s'engouffre avec les chercheurs dans cet espace resté clos depuis deux millénaires. La découverte du trésor constitue sa perte. Préserver le capital historique, voilà le problème. Mais ce n'est pas le seul. Le financement des fouilles en est un autre : Qui paye et jusqu'où ? En France, la dépendance des archéologues vis à vis de leurs financeurs privés perturbe gravement le confort de leurs recherches, quand elle ne les gâche pas tout simplement. Outre le quadrillage de ces problématiques, Patrick Rebeaud propose avec *Concessions à perpétuité* une savoureuse anecdote urbaine, voisine de la parabole. Voici l'argument de ce "western" contemporain dont Michaël Lonsdale assure le commentaire off. Son ton de confesseur fait ici merveille, comme à l'habitude.

Acte I : À Paris, au cœur du quartier du Marais, place Baudoyer, les ouvriers d'un chantier (fondations d'un parking) découvrent de nombreux vestiges archéologiques de grande valeur historique. Dès lors, tous les ingrédients d'une bonne fiction classique vont se conjuguer. Nous voici aux premières loges d'une enceinte antique à ciel ouvert. L'auteur nous invite au spectacle d'une pièce aux péripéties cornéliennes. Caméra à l'épaule, attentif à toute intrusion dans son champ visuel, il bénéficie manifestement d'une grande liberté pour accompagner les travaux de fouilles. Acte II : Une chronologie rigoureuse rythme le film, aidant à la bonne compréhension des événements. L'auteur pénètre le hors-champ du chantier, les lieux de transaction interdits au public, pointant précisément les intérêts divergents des diverses parties en présence : l'archéologue (le bon) imposé par la loi découvre avec bonheur toujours plus de vestiges. Son employeur, le promoteur (le méchant) est impatient à cause du retard pris dans la construction du parking. Les éléments d'une dramaturgie classique s'imposent à nous, révélés par une traque efficace de la caméra.

Sélection française

Acte III : Progressivement, les personnalités des acteurs de ce "microdrame" se dévoilent, les positions se durcissent. D'autant plus intensément que les seconds rôles entrent en scène : les riverains (avec le bon) manifestent leur intérêt pour la conservation du site. Une hallucinante course contre la montre démarre pour les archéologues : mettre à jour ce qui ne l'est pas, examiner, étudier, répertorier, déplacer les découvertes avant l'effective construction du parking. Moteur du suspense : le temps qui profite à l'une ou à l'autre des parties. Au fil de négociations cachées, le pouvoir change de camp en un clin d'œil : obtention de délais pour la continuation des fouilles, établissement de dates butoir pour le promoteur. Sous l'œil curieux ou indigné des habitants du quartier. L'auteur semble posséder ici le don d'ubiquité. Recoupant les points de vues, le spectacle des péripéties devient redoutable.

Acte IV : L'histoire se complique avec l'arrivée des médias sur le chantier (d'abord dans le camp des bons, ils finiront avec les méchants). La presse écrite, puis la télévision ébruient l'affaire, élargissant rapidement le public du feuilleton. Métamorphose du financeur en un vandale destructeur et sacrilège. Voyant ses finances fondre comme peau de chagrin, l'empêcheur de creuser en rond perd son contrôle, allant jusqu'à ridiculiser les recherches. Les scènes se succèdent, donnant la vedette aux gentils ou au méchant. Le malheureux archéologue devient pathétique, écartelé entre les politiques, mollement alliés au promoteur, et les riverains. Plus il fouille... plus il trouve. Pour finir, la vindicte générale s'abat sur "l'Indiana Jones urbain".

Dernier acte : le chercheur tente de sauver en catastrophe ce qu'il juge le plus précieux. Dans ce cruel dilemme, il récupère précipitamment, non sans casse, quelques parcelles de la précieuse nécropole carolingienne. Le beau jardin de vestiges rêvé par les habitants du quartier ne sera pas. Enfin la tragédie s'achève avec les bulldozers, brutes mécaniques sans âme, recouvrant de gravats grisâtres les sarcophages minutieusement découverts. Séquence de profanation insistante, blessante pour l'œil...

Reste ce film qui relate efficacement l'aventure et conserve de nombreuses images testimoniales du site. Cette trace cinématographique que laisse Patrick Rebeaud, en restituant bien l'atmosphère conflictuelle, montre les possibilités narratives du documentaire "couverture d'événements". Épousant la vie et ses épisodiques nœuds gordiens, ce film témoin découvre une scène ouverte où les personnages croisés par l'auteur se débattent plus ou moins généreusement. Dans ce conte moderne aux multiples portées philosophiques, Patrick Rebeaud prouve que notre société se montrera dans bien des cas désespérément incapable d'improvisation tant que le profit s'incarnera comme son moteur unique et privilégié...

Jean-Jacques N'Diaye

INFORMATIONS

Casques de traductions

Merci de bien vouloir rapporter les casques de traduction emportés par inadvertance.

Concert au Green Bar

Ce soir à 23 heures, musique Tzigane avec le groupe Karabouchka.

Le documentaire dans Média II

Aujourd'hui à 18 heures, les Média desks vous invitent à une réunion d'information en salle de presse. La réunion sera suivie d'un cocktail au Blue bar (19 heures).

Places publiques

Ce soir, sur la place couverte à Lussas, à côté de l'église : *La route de millions d'années* de Patrice Cazes (52 minutes) à 21 h 30.

Hors champ

Des exemplaires des anciens numéros (1997) de *Hors Champ* seront disponibles demain dans la journée à l'accueil public (quantité limitée).

Rédacteur en chef [Christophe Postic] Rédacteurs [Bruno Dufour, Francis Laborie, Gaël Lépingle, Christophe Maubert, Sabrina Malek, Jean-Jacques N'Diaye, Amand Soulier, Éric Vidal] Maquette [Cédric de Mondenard] Photo [Éric Vidal]

10h00 - 13h00

14h30 - 19h00

21h00

Salle 1

Archives convoqués

The memory of the camps
de Sergei Nolbandov

Ordres secrets aux espions nazis
de Samuel Fuller

Archives convoqués

Wehner, une histoire passée sous silence : Hôtel luxe
de Heinrich Breloer

Aller simple
de Nadine Fisher,
Nelson Scartacini et Noël Burch

Archives convoqués

El grito del sur : casas viejas
de Basilio Martin Patino
Document n° 4 - Le naufragé ;
Le fou du carrefour ; Les crown
filment les young ; Roswell l'ex-
tra terrestre : la preuve
de Jean Teddy Filippe

Salle 2

Deleuze

L'abécédaire de Gilles Deleuze
avec Claire Parnet
(première partie : de A à M)
de Pierre-André Boutang

Armand Gatti

Lecture par Armand Gatti de *Docks*
(texte inédit)
Ton nom était joie
de Stéphane Gatti
Lecture par Armand Gatti de
Le mont des hommes oiseaux
(texte inédit)

Sélection française

Héros désarmés
de Sylvie Ballyot
et Béatrice Kordon
Venezuela : guérilleros au pouvoir
de Miguel Curiel

Salle 3

Armand Gatti

L'interrogatoire d'Armand Gatti
par ses trois chats
de Stéphane Gatti

Histoire du doc (Roos)

Ils ont attrapé le ferry
de Carl Th. Dreyer
Carl Th. Dreyer 1889-1968 ;
Knud ; Ultima thule ; Hans
C. Andersen chez le photographe ;
Les vieux jeunes ; La fuite ;
Jean Cocteau de Jorgen Roos

Armand Gatti

El otro Cristobal
de Armand Gatti

Salle 4

Un siècle d'écrivains

Berthold Brecht
de Joachim Lang et Guy Andréani

Louis Ferdinand Céline
de Emmanuel Descombes

Deleuze

L'abécédaire de Gilles Deleuze
avec Claire Parnet
(deuxième partie : de N à Z)
de Pierre-André Boutang

Rediffusion

How I learned to overcome my
fear and love Arik Sharon
(vosta traduction simultanée sous
réserve)
de Avi Mograbi

21h30

Plein air

Les marches du palais
de Bernard Dartigues

TéVé Troqué
réseau alternatif de diffusion

fiction
animation
vidéo-danse
documentaire

26, rue de Ménilmontant - 75020 Paris - Tél. 01 43 66 33 51

Vendredi 21 août 1997