

Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas - 4^e année - mardi 18 août 1998

n° 2

Caméra Obscura

La Nuit venue / Le temps des récits

Dans le cadre du séminaire sur « Le temps des récits », nous avons rencontré William Guérin, réalisateur de *La Nuit venue*.

C'est la mise en scène qui est intéressante dans le cinéma. C'est une forme d'expression, un langage. Je ne me pose pas la question de savoir si je respecte la vérité ou pas. La vérité c'est la mienne, c'est ce que je sens. Un film, c'est un territoire, des personnages, une histoire. La mise en scène c'est le sens de l'espace (Griffith). Les personnages, il faut les trouver, les chercher, et puis il faut les travailler. Il faut arriver à faire sortir la densité de la parole (Ford). Et puis une histoire c'est avoir toujours au plus serré, au plus obsessionnel le fait qu'il faut que ça s'intègre dans un continu. Donc il faut faire répéter aux personnages jusqu'à ce que ce soit bon. On répète les questions dix, quinze fois... Dès qu'on met l'œil dans une caméra, on fait de la mise en scène, dès qu'on a un regard, on a de la mise en scène. Une caméra n'est pas un instrument d'enregistrement de la réalité, il y a longtemps qu'on le sait. Il n'y a pas de captation de la vérité, ça c'est des niaiseries pour ceux qui ne sont pas foutus de prendre leur langage en charge. Ils n'en ont pas, ce qui revient à peu près au même.

La mise en scène repose sur la sensation et si on met la parole en scène, c'est parce qu'on ne peut pas faire autrement. Alors autant l'assumer. Si je fais revenir les gens sur les lieux c'est parce que, d'une part, paresseusement, ça m'évite d'aller chercher ailleurs et que, d'autre part, il se passe parfois des choses entre les gens et les lieux. Évidemment on ne les fait pas revenir n'importe comment, on ne les cadre pas n'importe comment. La caméra est un instrument de vampire. Le cinéma, un outil qui utilise la lumière du jour pour la mettre au service du noir. Ça se passe dans des salles toujours obscures. Vous captez la lumière intérieure des gens pour la mettre au service de votre noir à vous, c'est-à-dire pour essayer, d'après leurs histoires, de reconstituer la vôtre ou d'en comprendre un peu plus. Dans le travail que je fais, les vingt ou vingt-cinq premières minutes de l'interview sont rarement intéressantes parce que, précisément, la personne va vous dire ce

qu'elle a envie de vous dire. Ce que je veux entendre c'est ce que l'autre a à dire. L'autre c'est celui qui habite la personne, qui n'a pas encore parlé et qui par le biais d'un processus de fatigue va peu à peu émerger. Appelez ça discours de l'inconscient. Je fatigue les gens pour qu'au bout de vingt ou vingt-cinq minutes ça vienne. Le jeu peut paraître cruel, mais c'est d'abord un jeu amoureux, particulièrement dans le documentaire où vous n'avez pas les rapports d'hystérie que vous avez avec les acteurs. Dans le documentaire il faut faire très attention aux gens, il ne faut pas les violer, il faut établir un rapport de confiance.

habite le personnage, l'intérieur c'est-à-dire rien, le vide, le noir, le néant, l'inconscient... Tout ce que la psychanalyse nous révèle et que, précisément, on n'atteint jamais ; et que la grandeur du cinéma est de nous faire croire qu'on atteint, et qu'on atteint que par le biais de la mise en scène. C'est une histoire de vie et de survie, le cinéma.

Le documentaire ne se fait pas via des acteurs professionnels. Ceci dit, tout personnage qui se retrouve derrière une caméra devient un acteur. La fonction de la mise en scène dans le documentaire va être de prendre en charge cet état ou, peu à peu, vous transformez quelqu'un du



© Eric Vidal

Le travail se fait en amont. C'est des semaines de repérages, des heures de conversations. C'est l'établissement d'un rapport humain. Avec Mária Wittner, qui ouvre et conclue le film, il s'est passé quelque chose qui justement légitime, entre guillemets, la mise en scène. Seul l'amour qui passe légitime une mise en scène. On ne filme bien que les gens qu'on aime. Moi je ne pourrais pas filmer Bruno Mégret par exemple, ou il me faudrait être très christique pour le filmer parce que ça supposerait que je puisse avoir une once d'amour pour cet homme-là, ce que je n'ai pas. Donc le gros du travail est en amont. Une caméra qui, à force de répétitions, va enregistrer l'intérieur de l'acteur qui

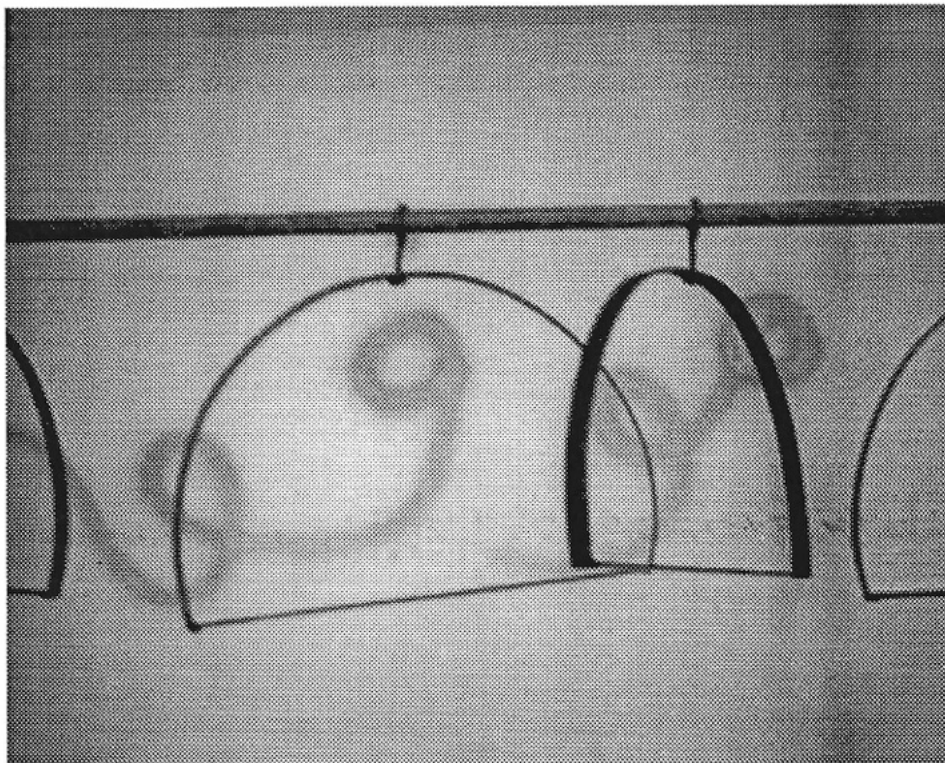
réel en quelqu'un de l'imaginaire. Je ne filme pas des gens qui appartiennent à la réalité, simplement parce que je les filme. Je fais d'eux tout à fait autre chose. La mémoire survit dans la tête des gens et la mise en scène se justifie si elle vous ramène de la survie à la vie. Vous passez de la survie de la mémoire des gens à la vie réelle d'un objet cinématographique et la fonction de la mise en scène c'est d'arriver à vous faire croire à cette histoire. Si vous croyez à l'histoire, la mise en scène est réussie ; si vous ne croyez pas à l'histoire, la mise en scène est ratée. Je n'aime pas utiliser les images d'archives parce que ce n'est pas moi qui les ai faites. Les images d'archives ça serait la vérité ? Mon œil ! S'il y

a une image qui peut être utilisée, qui peut être pillée, si elle est cinématographiquement forte et qu'elle peut renforcer votre mise-en scène, pourquoi ne pas la prendre. Il n'y a pas d'image vérité. Il n'y a pas de vérité dans les archives. Tout est trafiqué, à partir du moment où on regarde, on trafique.

La mise en scène c'est l'intervention de l'âme dans le réel par ce que ça contient d'imaginaire et de symbolique, c'est l'intervention de l'autre dans le réel. Je ne prétends pas éclairer les événements historiques, il y a des historiens pour ça. L'image propage les mythes au niveau des peuples. Elle n'est pas un mode de connaissance de la pensée scientifique, mais de la pensée mythique et mythologique. J'entends par pensée mythologique celle qui se propose de répliquer les mystères du monde pour asseoir les fondements d'une communauté. L'image ne sert pas à éclairer mais à assombrir. Elle peut servir à faire sentir, elle ne peut pas servir à expliquer.

*Propos recueillis par
Sabrina Malek et Éric Vidal*

© Nathalie Pestic



Cinéma Paradiso

On aurait dit des fourmis/ Le temps des récits

En 1950, à Cavriago, petite ville d'Italie à tradition socialiste et bastion de la lutte contre Mussolini, est décidée la création du Teatro Nuevo, un lieu de loisir à vocations multiples, à la fois salle de cinéma, de théâtre et de salle de bal. Une véritable salle des fêtes. Après la défaite du parti fasciste, l'heure est à la reconstruction d'une nouvelle société, et celle de Cavriago sera bâtie sur l'air de l'Internationale dont ce nouvel espace culturel sera le lieu emblématique. Émanation d'une volonté populaire, le théâtre Nuevo est le symbole de la mise en pratique d'un idéal communautaire où chacun apporte sa petite pierre à la construction de l'édifice.

Le dispositif du film est classique : des acteurs sont conviés à se remémorer un événement passé, événement qui généralement fait date dans l'histoire d'une communauté. Mais si une telle démarche est souvent l'occasion d'une tentative de défrichage de ce passé par l'opposition de visions contradictoires, *On aurait dit des fourmis* nous en propose une vision largement homogène. Il s'agit plus, ici, de retrouver la cohésion d'une mémoire collective que de traquer la complexité d'une réalité. Organisé autour des témoignages d'hommes et de femmes que l'on devine proches du Parti Communiste, le film redessine un passé mythifié dont l'unité retrouvée autour de la réalisation du projet, véritable œuvre de réconciliation, en est le ciment. Aucune trace de la moindre tension, pas l'ombre d'une dissension idéologique, Cavriago apparaît comme un microcosme miraculeusement préservé des contingences historiques qui aurait mis en application ce que l'on appelle aujourd'hui le socialisme à visage humain. Tout le monde œuvre dans le même sens, et « ceux qui

ne sont pas du même bord » sont pareillement respectés, exception faite des fascistes. Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Et pourtant. De petites phrases, sans en avoir l'air, résonnent comme un écho à une autre réalité, un peu comme s'il s'agissait pour nous de lire entre les mots. Témoin ces engueulades au sujet du plancher, qui en préfigurent sûrement d'autres, plus politiques celles-là, à l'intérieur du PC. Témoin surtout, cette femme qui, évoquant cette période qui fut aussi l'âge d'or du cinéma italien, fait référence au film de De Santis, *Riz amer*, avec des paroles qui s'appliquent à sa propre expérience. « Riz », dit-elle, « parce que c'est une région de rizières » (comme à Cavriago), et « amer, parce que ça finit mal ». Une manière élégante et tout en pudeur de rappeler que les pierres du communisme n'ont malheureusement pas servi qu'à construire des salles de cinéma.

Mais la tonalité générale est à l'embellissement de ce passé mis en valeur par un parti pris formel entièrement au service de cet imaginaire. Car Daniele Segre ne se contente pas d'enregistrer la parole, il la met également en forme dans des scènes baignant dans un halo brumeux qui unifie l'espace en créant une atmosphère proche de l'onirisme. Unité (c'est le maître mot du film) que l'on retrouve dans la représentation très théâtralisée du groupe des participants, figés leur brique à la main, comme si le temps et les espoirs s'étaient arrêtés à cette période-là. Une immobilité qui répond au mouvement des images que l'on devine se déroulant sur l'écran de cinéma, comme si ce lieu, porteur d'une utopie, était toujours le dépositaire d'un rêve qui fut à portée de main avant de basculer dans le domaine de la

fiction. Car si hier apparaît comme un moment magnifié par une mémoire sélective, les lendemains n'auront finalement pas chantés et aujourd'hui les visages se sont refermés sur des propos nostalgiques. L'action de ce film se déroule en Italie, pays où le PC a le premier amorcé sa mutation « social-démocrate », et il est révélateur que les notions de citoyenneté, de solidarité ou de démocratie sous-tendent les discours des intervenants. Ce regard sur le passé, par l'introduction de valeurs en vogue aujourd'hui, est une relecture filtrée à travers les lunettes du présent. Difficile de faire la part du vrai et du faux, de la réalité et du fantasme dans ce passé composé, mais peu importe après tout. Il s'agit de retrouver un élan qui a parcouru toute une jeunesse, celui qui est à l'origine d'un récit fondateur, pour le transmettre aux jeunes d'aujourd'hui. Et quel endroit peut être mieux approprié pour cette transmission que cette vieille salle du Teatro Nuevo, aux murs si chargés de mémoire qu'elle apparaît comme l'ultime acte de résistance de cette génération face aux amnésiques télévisions berlusconiennes.

Et comment ne pas voir, derrière cette recherche d'un temps perdu le portrait d'une autre Italie, en quête d'identité et orpheline de tout projet collectif. Celle-là même qui jette Nanni Moretti en plein désarroi dans son dernier film : *Aprile*. Mais là où celui-ci réagit par un acte individuel, fumant un pétard en solitaire avant de se replier dans la cellule familiale, c'est la notion de groupe qui est ici mise en valeur. Pour ces fourmis d'un passé révolu, la solution à la désagrégation italienne pourrait bien être : « citoyens de Cavriago, unissez-vous ».

Francis Laborie

C'est un documentaire scientifique, mais contre toute attente c'est aussi une formidable invitation au voyage : un voyage coloré et instructif, naviguant sans cesse aux frontières de la folie douce.

D'entrée de jeu, le sujet est envisagé sous l'angle qui nous touche le plus. C'est autant du vieillissement qu'il s'agit que de notre peur de vieillir, autant de la désintégration universelle de toute chose que de notre désir d'immortalité. Jamais le film ne « lâche » les grandes questions induites par les expériences ou explications scientifiques. Cette proximité du spectateur au sujet permet d'accepter le traitement extrêmement rigoureux réservé aux analyses techniques : celles-ci sont limitées en nombre (expérimentation sur des vers mutants, plongée dans les chaînes d'ADN), mais pour autant elles sont vraiment développées.

Surtout, comme dans leur précédent film, *Une mort programmée*, Jean-François Brunet et Peter Friedman alternent interviews et discours scientifiques avec des ponctuations-illustrations

qui, outre leur fonction pédagogique, redonnent au spectateur un espace libre dans lequel l'imagination peut réinterpréter à sa guise le discours prononcé. La rigueur formelle du cadre scientifique se trouve alors remise en question, développée, détournée dans une forme *a priori* contradictoire. Cartoon, film d'actualité, morphing photographique, tous les matériaux possibles fêtent l'avancée du savoir.

Plus qu'une pédagogie, cette forme joyeuse et surprenante exprime avec une totale cohérence la vision du vieillissement que proposent les auteurs. Vision explicitée par le dernier intervenant : le vieillissement n'existe pas, nous sommes des objets en cours d'individuation, intégrés dans un temps qui n'est pas dégradation mais *déformation*. C'est cette idée que la vie procède par déformations (par accrocs, par surprises) qui, contaminant tout le film, lui donne sa forme et son rythme en incessantes ruptures (de matériau, de tonalité...).

Ces ruptures sont en outre le reflet de la double

signature du film. Deux auteurs, deux personnalités (l'un cinéaste, l'autre scientifique) et en même temps une connivence absolue et dynamique, comme le lien science-vie, ratio-folie, la folie n'étant pas toujours du côté des séquences purement visuelles : au contraire, celles-ci désamorcent parfois par leur côté gai et rassurant l'inconnu d'un discours qui s'enflamme (la fascination pour la recherche, le mystère de la vie, le nouvel âge de la biologie dont tous les intervenants parlent). L'enthousiasme scientifique est ce qui reste de plus fort du film. Jamais « l'entertainment » de certaines séquences ou ponctuations n'est utilisé pour justifier l'austérité du contexte. On a plus l'impression que c'est justement le contexte - la démarche scientifique - qui autorise une telle débauche, une telle fascination. La science comme champ possible de nouvelles images, de nouvelles histoires et de nouveaux rêves. À l'image d'un des derniers plans du film : un saut dans le vide. Beau vertige.

Gaël Lépingle

Entre deux

L'adolescence est une période de transition, de découvertes, d'attente parfois, comme le sont les grandes vacances d'été. C'est à cette métaphore temporelle que s'attache le film de Laurence Kirsch. Deux mois de soleil, de lumière, de fausse insouciance durant lesquels la réalisatrice a simplement regardé et écouté les « ados » d'une petite ville de province, sans jugement ni affirmation à l'égard d'un âge resté secret. Filmer l'adolescence ainsi, c'est laisser à ses personnages le choix d'en définir les bornes. Quand devient-on « ado » ? « ...on va dire dix ans, parce que j'en ai onze... » dit l'un au tout début du film. « ...je me considérerai plus en adulte quand je n'habiterai plus chez mes parents... » ajoute une autre plus tard. En somme, on ne vit pas l'adolescence, on vit son adolescence, on « grandit » à son rythme.

Laurence Kirsch décide justement de ne faire intervenir qu'eux. Ces « ados » livrés à eux mêmes, « libres » de parole et d'action.

Deux espaces privilégiés sont alors choisis : la chambre, lieu clos d'introspection où l'on parle à la caméra, et la nature environnante (la ville parfois), qui définit à elle seule la notion d'extériorité - alors que les repères sociaux de la maison et de l'espace scolaire, sont volontairement mis à l'écart.

Les situations filmées par la réalisatrice dans les chambres de ces adolescents peuvent être assimilées à des clichés du genre (l'ado dans son univers). Mais elles mettent pourtant ici à jour des identités dont l'anodin révèle les perspectives. Là où un ado se projette dans les posters de stars ou dans ses diapositives, un autre se regarde dans une glace. L'image justement qu'il renverra aux

autres lorsqu'il se produira sur scène, un peu plus tard. Un autre encore laisse deviner le lieu exigu d'une cohabitation fraternelle. Assis sur son lit superposé, il explique son engouement pour la chanson du groupe de rap IAM : *Petit frère*. Paroles que lui lance au visage son poste posé sur les genoux, tout près de lui, ultime espace de retranchement. Et les images extérieures, à ciel ouvert, offrent de faux moments d'ouverture parce que la rencontre et la confrontation à l'autre ou au groupe induisent la représentation.

En témoigne la dernière séquence du film où, à travers les concerts et les manèges d'une fête foraine, l'euphorie nocturne prolonge l'artifice en faisant oublier la solitude d'un âge de la vie, avant que la rentrée ne se fasse. Avant que l'adolescence ne passe.

Manuel Briot

Grandir / Télévisions

INFORMATIONS

Places publiques

À 21 h 30 en plein air, à Saint Laurent Sous Coiron, projection du film *Les Femmes de l'ombre* de Stephan Moszkowicz.

Salle 2, 17 h 30

Bilan autour de l'écriture documentaire et des politiques de soutien, en présence de la Scam, du CNC et de La Maison du Documentaire.

D'un geste à l'autre

Rencontre coordonnée par Anne-Marie Faux. Intervenants : Maria Reggiani (réalisatrice), Florence Pezon (réalisatrice), Jean Gaumy (réalisateur), Oreste Scalzone et Carlo Grassy (philosophe).

Concert au Green bar

Ce soir à 23 heures, le groupe Black and Blues (blues rock).

L'équipe

de Hors Champ

Manuel Briot
Bruno Dufour
Francis Laborie
Gaël Lépingle
Teresa Piera
Christophe Postic
Sabrina Malek
Cédric de Mondenard
Arnaud Soulier
Éric Vidal

séances spéciales

MARC LEVIN

- The Last party (1993, 96')
- Prisoners of the war on drugs (1994, 60')

temps des récits

- Leçons d'histoire de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (1972, 85')
- On aurait dit des fourmis de Daniel Segre (1997, 35')

séances spéciales

- Wild man blues de Barbara Kopple (1997, 104', vostf)

télés

LA CINQUIÈME

Élisabeth Lermier

- La Quadrature du cercle de Stéphane Moskowicz (1997, 55')
- L'Avenir ne tombera pas du ciel de Jean-Luc Cohen (1998, 52')

séances spéciales

- Lignes de vie de Peter Friedman et Jean-François Brunet (1998, 59', vost)

sélection française

- 33, parc des Courtillères de Nicolas Stern (1997, 54')
- Le Fils du pressing de Pierre-Yves Moulin (1998, 52')

17h30

Bilan autour de l'écriture documentaire et des politiques de soutien, en présence de la Scam, du CNC et de La Maison du Documentaire

mutations du travail

- Montage d'extraits
- Une famille de mineurs : Bruay-en-Artois de Jacques Krier (1958, 22')
- La Tête et les mains de Jean-François Delassus (1964, 64')

mutations du travail

- Celles qui travaillent de Jean-Pierre Chartier (1962, 29')
- Les Ouvriers de Claude Massot (1981, 53')
- L'Ouvrière d'usine de Alexandre Tarta (1981, 10')
- Dans les bureaux de André Van In (1982, 48')
- Paroles de femmes de Paul Seban (1982, 55')

temps des récits

- La Nuit venue de William Guérin (1996, 78')
- Republica de Ginette Lavigne (1998, 60')

temps des récits

- Ex-voto de Guy Olivier (1998, 67')
- Un vivant qui passe de Claude Lanzmann (1997, 65')

télés

LA CINQUIÈME

Hervé Guérin

- Le Roman de l'homme
- Adam, roi des singes
- Il était deux fois... le gel

TV 10 ANGERS

- Grandir

HISTOIRE

Philippe Chazal

rediffusion

PROGRAMME À DÉTERMINER
consultez l'affichage

- Slam de Marc Levin (1997, 100')