

Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas - 4^e année - mercredi 19 août 1998

n° 3

La beauté convulsive

Le Moindre geste / Année 67

Le corps aliéné souffre, encore aujourd'hui, d'un important déficit de visibilité. Ce manque de représentation engendre des projections irrationnelles. Celles-ci contribuent à maintenir le corps aliéné dans les marges inquiétantes des institutions psychiatriques ou pénitentiaires. À l'opposé de ces types de représentations fantasmatiques, *Le Moindre geste* apparaît comme un bien étrange objet filmique. Il est rare, en effet, de montrer l'aliénation (mentale ou physique) avec autant de recherche formelle et esthétique. Basé sur une trame narrative extrêmement simple - enregistrer l'errance dans la campagne cévenole d'Yves G., handicapé mental de vingt-cinq ans échappé de l'asile psychiatrique -, le film dévoile les couches souterraines du psychisme et de la parole. Comparée à un récit classique, cette mise à jour de l'inconscient s'effectue hors de toute cohérence particulière. Sans recourir à des effets spéciaux, mais en usant pleinement de toute la panoplie des moyens cinématographiques, Jean-Pierre Daniel et Fernand Deligny plongent le spectateur dans une sorte d'état second où il lui est offert de voir et d'entendre ce qui, d'ordinaire, ne se voit ou ne s'entend guère. L'œuvre est à l'image, littéralement, des mouvements répétitifs et des gestes saccadés qui travaillent son personnage principal. Elle avance par de brusques poussées de fièvre, rythmée d'une voix d'outre-tombe semblable à celle d'Antonin Artaud ou du général de Gaulle. Le noir et blanc contrasté des images, conjugué à une bande sonore décalée où se succèdent plages de silences, bourdonnements naturels (vent dans les bosquets, choc des cailloux, écoulement de la rivière...) et rumeur sourde (tic-tac d'un réveil, son d'une cloche, bribes de conversations, éclats de voix...), apparentent le film à un rêve éveillé. Un rêve qui viendrait contaminer la réalité. La lumière et le cadrage jouent ici un rôle essentiel. La surexposition de la prise de vue, d'une part, dévore les corps, jette les visages dans l'ombre, brûle les paysages. Les attaques lumineuses rongent les façades décrépies, métamorphosant fenêtres et portes des maisons en autant de béances et de trous noirs. Le corps d'Yves traverse des lieux délabrés et vides de toute présence humaine, ruines mystérieuses qui



© Nathalie Postic

ne sont pas sans évoquer sa propre solitude comme sa propre « aliénation mentale ». D'autre part, le choix des cadrages et/ou des points de vue font que son visage n'est pas toujours montré. Dans de nombreuses images prises au ras du sol, par exemple, la tête est expulsée hors du cadre. La représentation de ce corps acéphale exprime, peut être, une perte symbolique de la parole ou, pour le moins, une difficulté à com-

muniquer avec le monde environnant. Une perte que la voix off - celle d'Yves - se charge de réintroduire par de brusques saillies verbales, notamment sur la claustrophobie asilaire ou sur la mort. Au-delà de son inventivité formelle permanente - jeux entre premiers et seconds plans, travail sur la profondeur de champ ou sur la durée des plans, images aux fortes connotations picturales découvrant la beauté sauvage (voire hostile ?) des Cévennes, etc. -, la beauté plastique du film accompagne la parole d'Yves sans jamais se substituer à elle, ni chercher à l'illustrer. Diffusés dans l'espace visuel, les borborismes, associations d'idées, répétitions et autres scansions rejoignent une gestuelle singulière et obscure semblable aux rituels archaïques et ésotériques de la petite enfance. Attacher une corde à une autre sans jamais parvenir à faire le lien, secouer cette même corde indéfiniment, retenir prisonnier un lézard par la queue, autant de gestes « insensés » accrochés aux limbes de la mémoire, mais qui évoquent aussi les temps lointains où l'être humain n'était pas doué de la parole. Pour le dire autrement, des « actes » qui, à travers les menées conjointes d'une expérience thérapeutique (?) et cinématographique, montrent la manifestation d'un imaginaire en plein travail.

Éric Vidal

La règle du jeu

Jean-Pierre Daniel

Malgré l'enthousiasme de Chris Marker, de Jacques Rivette et d'Alain Cavalier, *Le Moindre geste* n'a pas rencontré le succès escompté. Jean Pierre Daniel se remémore pour nous l'aventure du montage

L'avant-film

C'est Jacques Allaire qui me donne la valise contenant les négatifs du film. Ce que je sais de ce qui s'est fait avant, je l'ai entendu un petit peu de Deligny, mais je le sais surtout parce que j'ai regardé les images et que c'est en les dépouillant que j'ai compris comment le film avait été tourné. Donc, en gros, dix heures d'images et autant de sons en bandes 6,35 mm

absolument pas synchrones. Le statut du travail sonore est très précis : Yves s'enregistre librement la nuit sur un magnétophone après les prises de vues. Il peut raconter ce qu'il veut sur les images tournées dans la journée. C'est une vraie aventure. Yves, Deligny et les gens qui vivaient avec lui font un film ensemble, sauf qu'ils se mettent tous à essayer d'inventer l'histoire. Et, effectivement, il y a construction d'un scénario. D'après ce que j'ai compris, Deligny n'avait rien à faire de tout ça et qu'il laissait faire comme il m'a laissé faire. On a tous le droit de faire son cinéma, et lui aussi faisait le sien. Ce qui est dans la malle est le résultat de deux ou trois ... suite page 3

Comment les mutations du travail, vues par la télévision, rendent-elles compte de l'évolution de celle-ci ? Voici la formulation possible d'une question qui peut accompagner la vision de l'ensemble des films présentés. La première période concerne des films réalisés des années cinquante jusqu'à la fin des années soixante. Il y est beaucoup question de « progrès », un progrès qui paradoxalement exclut totalement l'ouvrier du processus de fabrication où seule la performance technologique compte. Présentée comme le fer de lance du développement économique de la nation, c'est celle-ci qui doit permettre au pays de se reconstruire pour retrouver une identité perdue durant les années d'occupation. Peut-être faut-il aussi y voir une volonté de réhabilitation de la part d'un patronat à l'image écornée durant cette période sombre de notre histoire. Cadres supérieurs, ingénieurs et chefs d'entreprises présentent à une population subju-

guée par le petit écran les nouveaux sésames de la compétitivité : rationalisation et automatisation du travail (*Régie Renault 200 à l'heure*). Dans ce film, la télévision est là pour la première fois sur une chaîne de montage, comme un enfant devant son premier train électrique si fascinée qu'elle en oublie les hommes. De temps à autre une main, une épaule, un pied traversent le cadre, mais ces parties de corps apparaissent furtivement et de manière fortuite. Si l'homme est filmé, c'est au même plan que la machine. Étudié, décortiqué comme un rat de laboratoire.

Quand la télévision ne fait pas l'apologie du progrès, elle relègue le travailleur au registre du patri-moine national, invitant le pays à partager une journée en sa compagnie (*Une famille de mineurs...*). Le film *Celles qui travaillent*, quant à lui, tente de démontrer que le travail est avant tout, sur l'échiquier social, un formidable outil d'émancipation pour un grand nombre de femmes.

Les années soixante-dix marquent le début d'une nouvelle ère dans la représentation du travail. C'est le temps de la parole, de la revendication et des remises en cause. Un des questionnements fondamentaux qui traversent la société de l'époque se retrouve aussi à la télévision : la place de l'homme dans la société. Le ton change, avec l'apparition de paroles d'hommes et de femmes, très souvent en lutte contre un patron, des idées ou un système. L'outil de travail est menacé, c'est le début de la crise. C'est aussi le temps de la recherche de nouvelles formes cinématographiques (*La Tête et les mains/Paroles de femmes*). Avec les années quatre-vingt, une nouvelle phase dans la représentation du travail se profile. Fini le temps des utopies, place au fatalisme et à la nostalgie (*Ouvrière d'usine* est peut-être le seul film à la frontière des deux périodes). La parole ouvrière n'intéresse plus, une autre émerge, celle des experts. Simultanément, le discours sur le progrès réapparaît (*Outils modernes, idées neuves/La Révolution du travail*). Mais ici, il n'est plus question de soulager l'homme d'un travail pénible, mais d'une - soi-disant - augmentation de son temps de loisirs. L'évolution technologique, par la nouvelle organisation du travail qu'elle impose, est ainsi présentée comme un atout au service de l'homme, contribution nécessaire à une amélioration de son bien-être. Mais ce qui se dessine derrière ces beaux arguments est bel et bien la crise du travail, avec son corollaire le chômage. Et paradoxalement, ces avancées technologiques qui sont aussi l'une des causes de la diminution de l'emploi, sont présentées comme la seule arme capable d'enrayer le mal. Comme pour la période d'après guerre, le progrès est toujours là pour le bien de l'humanité.

Dans le même temps, la télévision se détache peu à peu des formes empruntées au cinéma. C'est l'apparition des reportages. Le rythme du montage s'accélère, il n'y a plus de temps pour la parole. Qu'importe l'ivresse pourvu qu'on ait le flacon. Ainsi depuis cinquante ans, la télévision montre le progrès technique, le progrès social, l'organisation du travail dans la société, le non-travail et le non-emploi, sans pour autant réussir à filmer le travail, mais seulement les mutations de quelques éléments constitutifs de celui-ci.

Mais ces films nous en apprennent beaucoup plus sur les changements de cette télévision qui, dans sa façon de filmer, a intimement accompagné les évolutions de la société et le regard que cette dernière porte sur le travail. Depuis les transformations sociales et culturelles des années soixante-dix (bien qu'elle soit, avant tout, restée « la voix de son maître ») jusqu'à l'avènement de « la pensée unique » d'aujourd'hui. Pour mieux rendre compte de ces mutations, une plus grande liberté de regard et d'actions lui seraient nécessaire. Elles lui ont trop souvent manqué.

Filigrane

L'année 1998 pourrait bien être celle de tous les anniversaires. Qu'on en juge plutôt. On a déjà fêté, en vrac et sans être exhaustif : la fin de l'esclavage, le manifeste du Parti Communiste, Mai 1968, la naissance d'Israël, la ligue des Droits de l'Homme, sans oublier la disparition de Cloclo, notre « The Voice » national.

Autant de rappels historiques qui donneraient à penser que l'Humanité est résolument engagée dans un processus de civilisation à visage toujours plus humain et social.

Que nenni, camarade. En vrac toujours et au hasard : des enfants ont marché pour nous rappeler que l'esclavage existait toujours, les slogans de Mai 1968 ont été recouverts par une couche de pensée unique ultra-libérale plutôt épaisse, la valeur des Droits de l'Homme est régulièrement à la baisse, (grosso modo le prix d'un vol aller en charter ou l'équivalent du montant d'une subvention culturelle dans une mairie frontiste). Sans parler de Cloclo dont le téléphone n'en finit plus de pleurer depuis qu'il est inscrit aux abonnés absents. Bref, le fond de l'air est loin d'être rose quand il n'est pas, dans notre pays, franchement sclérosé de plaques de plus en plus brunes que la victoire de l'équipe d'Aimé « vous les uns les autres » Jacquet a bien du mal à faire oublier. Prenons par exemple la région Rhône-Alpes, rappelez-moi qui dirige le conseil régional ? ...j'ai un doute.

Au milieu de tout ce gâchis, le dixième anniversaire des États généraux de Lussas fait figure de bonne nouvelle. Parce que ne soyons pas non plus complètement pessimistes ! Des flots de résistance, ils en existent. Les luttes - comme

dirait l'autre -, c'est comme le courant alternatif, ça s'en va et ça revient, c'est fait de tous petits riens. Ces dernières années, ça a plutôt tendance à revenir et les films documentaires, ce cinéma qu'on dit du réel, ne pouvaient être qu'en phase avec ce retour. Les États généraux, en donnant l'occasion de voir ou redécouvrir un vaste panorama de la production documentaire, ont toujours été à la rencontre de ce cinéma-là. En témoignent les dernières programmations avec les diffusions de films sur les grèves de décembre 1995, celles des luttes des « sans-papiers » ou, dernièrement, avec la présence d'Armand Gatti. Un certain regard mis encore en valeur cette année avec la venue de René Vautier (celui-là, son engagement est plutôt branché sur le courant continu), celle de Claude Lanzmann, ou encore avec la diffusion de films sur l'extrême droite française. Souhaitons que cette diffusion fraye le passage pour une parole citoyenne et - pourquoi pas - novatrice dans ses réponses aux questions que soulèvent ces films. Ce serait là une façon comme une autre de rendre hommage à cette parole confisquée à Vitrolles et ailleurs.

Avec le risque toutefois, suivant la formule désormais consacrée d'un ministre aux propos si gauches qu'ils en deviennent de droite - formule d'une telle pertinence qu'elle ne peut bien sûr faire que le jeu de notre « belle démocratie » -, avec le risque donc, que les États généraux apparaissent comme « une bande de gauchistes » faisant, eux, le jeu du Front National. Comme d'habitude. Mais que cela ne gâche pas cet anniversaire et rendez-vous dans dix ans !

Francis Laborie

Arnaud Soulier

... suite de la page 1 ans d'une espèce de pratique qui se tournait quand il faisait beau. On lui avait dit qu'il fallait tourner avec le soleil dans le dos, à 11h, et puis c'était bon. Je pense que c'est Deligny qui déterminait le cadrage. Certains plans, ceux que j'appelle les « plans russes », rappellent ceux de Nicolas Eckk dans *Les Chemins de la vie*, qui est un film dont il parlait souvent. Je dirais qu'il y a quatre heures de matériau sur lequel lui travaillait et le reste c'était autre chose. Par contre les dix heures de sons sont complètement dans son projet. Il y a bel et bien, je ne dirais pas un scénario, mais une règle du jeu. On va jouer à faire un film. Toi Yves tu es Yves mais on joue. Je ne te prends pas à l'improviste en train de faire ce que tu fais d'habitude. La base c'est une fable, au sens brechtien du mot, une espèce de situation qui va permettre le jeu. La situation, elle a du sens. De ce point de vue là, il n'y a pas de mise en scène. Avec Yves « on joue à ». Il y a peut-être des situations proposées mais Yves s'en saisit par la suite de manière entièrement libre. C'est vraiment un jeu entre eux, avec une règle très forte qui est la fable. Pour moi elle est fondamentale, et je m'en suis servie en la réduisant au noyau de ce qui permettait aux gestes d'arriver. Ça, ce n'est pas moi qui l'ai inventé. J'ai même pensé que c'était peut-être la seule vraie invention de Deligny, en tant que « poétique », que d'avoir imaginé un petit perdu dans un trou au-dessus d'une pièce sans toit (il tenait beaucoup à cette idée). Ce matériau était hétéroclite et encore aujourd'hui pour beaucoup, le film n'est pas monté comme il devrait être monté, qu'il trahit quelque chose de Deligny. Ce travail d'extraction que je faisais me paraissait vraiment synchrone avec son projet. Bien avant le son, c'était les plans qui me passionnaient, tous ces panoramiques...

Le montage

Il m'a pris deux ans, seul, la plupart du temps. J'ai eu l'impression très vite que j'avais fait ces images. J'aurais aimé les réaliser. J'en aurais pas fait d'autres. Et cette espèce de formidable attention à la lumière, aux objets, à la matière me passionnait par rapport à ce qu'était le début de mon aventure cinématographique. Le mon-

tage est serré autour de cette idée de fable. Il y a d'abord eu un travail de repérage puis de reconstruction des plans. Je me suis aperçu que les plans avaient été tripotés et que je ne comprenais pas pourquoi. Ça a été mon premier échange avec Deligny : lui demander pourquoi ces plans avaient été coupés ? C'était une erreur. Il fallait les réinscrire dans la durée.

J'ai donc éliminé des scènes que je ne comprenais pas. C'est sur ces deux bases-là qu'il m'a dit de continuer. Ensuite il fallait essayer de dire comment les scènes travaillaient la fable. On s'est amusé à monter le film en enlevant des personnages. Je suis



C'est vraiment un jeu entre eux, avec une règle très forte qui est la fable.

même allé jusqu'à monter le film en enlevant Yves complètement, pour essayer de voir ce qui résistait. Je crois que l'aventure formelle du film, telle que tu la nommes, est le repérage de ce qui est déjà formel dans le travail de Deligny. C'est quelqu'un qui a compris que l'image fonctionnait de façon très autonome par rapport au sens, par rapport à l'intention. Et je fais ce travail petit à petit, en comprenant que telle image qui fonctionne comme ça est de Deligny, et que telle autre ne l'est pas. À ce moment-là, lorsque je me mets à foncer sur le propos, où je le lâche complètement, le film commence à prendre sa forme. La matière sonore, les rapports entre les bruits et la parole d'Yves, constituent le deuxième temps film que je suis, à mon avis, le seul à élaborer.

Le son

Je me suis initié sur toutes ces choses au fur et à mesure où je les faisais. C'est vrai que je ne partais pas forcément bien dans le démarrage du son. Jean-Claude Bonfanti venait au début pour m'aider car je n'avais jamais monté un son synchrone. J'avais surtout fait de la prise de vue et très peu de montage. Mais au bout de trois jours je lui disais que ça ne marchait pas. On était en train de fabriquer, de repiquer des sons, de mettre des petits

oiseaux... de faire des tas de choses pour fabriquer la sauce, comme on fait au cinéma, et ça n'allait pas. Il a fallu que je rencontre Aimé Agnel et Jean Pierre Ruh, qui avaient travaillé avec Pierre Schaeffer¹, pour que cela change. C'est quand je me suis mis à vraiment isoler les sons, à les prendre comme des objets, voir comment ils pouvaient se structurer par rapport au rythme de la fable que, d'un coup, les choses se sont imbriquées. Le son a été l'élément précipitateur, un peu comme on peut vivre une expérience de chimie. Mais c'est parce que le rythme du son nous a mis, d'un coup, dans une obligation à voir dans l'image le rythme et pas uniquement la fable. En fait on traînait sur la fable. Et c'est quand on a mis le film en marche que le mouvement et la durée se sont mis à fonctionner autrement. D'un coup, les plans ont été obligés de serrer sur leur durée propre. Ils se sont liés à la matière sonore. On se disait : il faut habituer les gens au son. Je crois que les dix dernières minutes du film sont complètement sonores, il n'y a plus un moment de silence. On est avec des objets sonores qui viennent jouer avec le rythme des mouvements qui sont dans l'image.

Avec ce film il n'était surtout pas question de rendre la parole à Yves. Ce qui me paraît intéressant dans l'idée de prendre ce film pour poser la question de la parole en 67, c'est que je pense que 68 a tué cela. On a redonné du sens à la parole en croyant qu'il suffisait de mettre un micro devant les gens. Mai 68 a complètement déjoué ça en croyant le reprendre. J'ai eu l'impression que quelque chose d'un certain travail théorique a été complètement déjoué dans les années soixante-dix. « L'inconscient structuré comme un langage », il n'y a peut-être pas que ça. La linguistique a envahi le cinéma à travers la dictature du scénario. L'aide à l'écriture, qu'est ce que ça veut dire ? Je dis 67, mais en pensant que 68 va agir en donnant à la parole, justement, le sens que Deligny ne lui donnait pas.

*Propos recueillis par
Éric Vidal et Gaël Lépingle*

1. L'un des créateurs de la musique concrète

INFORMATIONS

D'un geste à l'autre

Rencontre coordonnée par Anne-Marie Faux - Intervenants : Maria Reggiani (réalisatrice), Florence Lezon (réalisatrice), Jean Gaumy (réalisateur), Oreste Scalzone et Carlo Grassy (philosophe). Table ronde le vendredi 21 août à l'issue de la projection de 10 heures.

Places publiques

À 21 h 30 en plein air, à Eyriac, projection du film *Folles Mémoires d'un caillou* de Mathilde Mignon.

Concert au Green bar

Ce soir à 23 heures, le groupe Quinteto De La Loma (Son Cubano).

Autour d'un verre

Soirée SPI (sur invitation) à la Cave Coopérative.

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



SALA 1

SALA 2

SALA 3

SALA 4

PLEIN AIR

10h00

histoire de doc

SERGUEÏ M. EISENSTEIN

- Eisenstein's Mexican Film Episodes For Study (1^{re} partie)
Montage de Jay Leyda (1955, 120')

14h30

histoire de doc

SERGUEÏ M. EISENSTEIN

- Eisenstein's Mexican Film Episodes For Study (2^e partie)
Montage de Jay Leyda (1955, 108')

21h00

histoire de doc

SERGUEÏ M. EISENSTEIN

- Que viva Mexico
Montage de G. Alexandrov et Cother Toback (1979, 77')

année 67

- Trotsky
de Jacques Kébadian (1967, 50')
- Caméra 3
À bientôt, j'espère
de Chris Marker et Mario Marret (1967, 43')
- La Charnière (12')
Enregistrement audio de Chris Marker présentant *À bientôt, j'espère* aux ouvriers de Rhodiaceta

télés

LA SEPT-ARTE

Thierry Garrel

- La Quatrième génération
de François Caillat (1997, 80')
- Les Infortunes de la vertu
de Anne Villacèque (1998, 52')

sélection française

- Général, nous voilà !
de Ali Essafi (1997, 60')
- À 10 kilomètres de la mer
de Hege Dehli (1997, 29')
- Cinq femmes et des mariages
de Maïté Debats et Carol Prestat (1998, 23')

séances spéciales

RAOUL PECK

- Mon ami le ministre
de Johann Feindt (1998, 80')

d'un geste à l'autre

- L'École des facteurs
de Jacques Tati (1947, 15')
- À tort ou à raison
de Maria Reggiani (1998, 42')
- Le Luteur et le clown
de Konstantin Youdin et Boris Barnet (1957, 73')

année 67

- Loin du Vietnam
de Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnès Varda (1967, 120')

temps des récits

DÉBAT DE SYNTHÈSE

année 67

- Le Moindre geste
de Jean-Pierre Daniel et Fernand Deligny (1970, 100')
- + débat

rediffusion

PROGRAMME À DÉTERMINER
consultez l'affichage

RAOUL PECK

- Lumumba, la mort du prophète (1991, 72')
- L'Homme sur les quais (1992, 105')

Débat

21h30

Mercredi
19 août 98