

Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas - 4^e année - jeudi 20 août 1998

n° 4

Des liaisons dangereuses

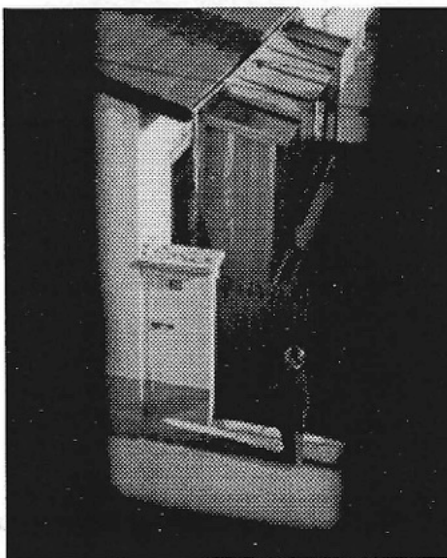
Nos amis de la banque / Étude de cas

C'est un film impressionnant. Impressionnant parce que Peter Chapell réussit, entreprise ardue, à filmer une institution internationale - la Banque mondiale - au travail, tout en nous passionnant de bout en bout par son documentaire.

Pénétrer dans les coulisses où se joue le pouvoir est une expérience rare et instructive. Elle permet de mieux en comprendre le fonctionnement. Elle dévoile surtout toutes les stratégies mises en place pour imposer des choix économiques à la portée politique évidente.

Pendant près de deux ans, le réalisateur a suivi l'action menée par la Banque mondiale en Ouganda, considéré comme l'un de ses « bons élèves » africains. Et l'on découvre que l'institution a changé de credo. « La Banque exige une dose de social » apprend son vice-président au ministre des finances ougandais dès le début du film. Ainsi, aux priorités données par le gouvernement ougandais au financement des infrastructures routières ou à la défense de sa frontière nord, s'opposent les nouvelles exigences de la Banque concernant la santé ou l'éducation des enfants. On assiste alors, de Washington à Kampala et jusque dans le Bush, aux différentes étapes de négociations entre les membres du gouvernement et les experts de la Banque. Sont également filmées les réunions internes à celle-ci. Cette succession de discussions, notamment entre le pays débiteur et l'organisme créditeur, dévoile la nature véritable du travail entrepris et les liens qu'il induit.

Toutes les rencontres sont filmées pour ce qu'elles dévoilent du déroulement des négociations. La caméra témoigne discrètement de ces moments, toujours « de profil », les protagonistes n'étant jamais interpellés. La seule intervention du réalisateur réside dans le commentaire. Au fur et à mesure, l'accumulation des informations rend plus perceptible des enjeux qui dépassent largement le simple cadre de l'aide financière aux pays pauvres (intérêts des grandes puissances, conflits de pouvoir entre institutions...). Par ailleurs, la vision d'une situation qui opposerait, d'un côté les défenseurs de la guerre, et de l'autre ceux de l'avenir se trouble par les choix de montage. La tension sourde, sous les apparences diplomatiques, laisse apparaître un rapport de force trop inégal.



© Hélène Lumbin

Pour autant, le sentiment d'un piège tendu par le réalisateur n'est jamais présent. À l'évidence, au-delà d'un probable désir de promotion, c'est avant tout l'assurance de bien faire, la certitude du bien-fondé de ses choix politico-économiques qui peut expliquer pourquoi la Banque s'est laissée filmer de si près. Mais montrer son travail quotidien, au travers du cas ougandais, revient aussi à mettre à jour cette assurance péremptoire et par-delà, à la questionner.

Au fil de ce documentaire, on mesure la pression qu'exerce la Banque mondiale sur son « partenaire » - bien qu'elle s'en défende - et l'influence qu'elle finit par avoir sur la politique nationale de ce pays.

Triste ironie de l'Histoire de constater comment ces pays du tiers-monde, à l'indépendance souvent chèrement acquise, n'ont souvent d'autre choix que de se soumettre aux exigences des institutions internationales, révélant ainsi toute l'ambiguïté des rapports Nord-Sud. Mais surtout, quelle que soit la manière de concevoir ces rapports, on connaît aujourd'hui, preuve à l'appui - la crise asiatique ou les nombreux échecs en Afrique -, les erreurs dramatiques faites au nom de dogmes érigés et imposés par ces institutions. Dogmes dont l'effet pervers majeur est l'endettement. Toutefois, aucun doute, aucune autocritique n'émerge du discours de la Banque sur son rôle et son action. Mais cette remise en cause ne pourrait que préfigurer, plus profondément, celle du système économique mondial.

Alors finalement, au bout de deux ans, l'Ouganda obtient du FMI un allègement de sa dette, « moins que prévu, plus tard que prévu », ainsi qu'un doublement des programmes de la Banque mondiale : « Ainsi se renouvelle la dette... ».

Sabrina Malek

Chroniques amères

Tinta roja

La nuit. Les phares des voitures forment des lignes continues. Destination : une ville encore anonyme. Dans cet anonymat se superposent des voix dessinant une conversation absurde : le sang, la violence et les morts agissent comme uniques repères. Dialogue de sourds. Les lumières nocturnes de Buenos Aires restent encore lointaines tandis qu'on traverse un passage piéton, espace réservé aux passeurs. Les paroles du tango *Tinta Roja*, rythme et métaphore du film, franchissent le seuil de la rédaction d'un journal. Dans les locaux du « Crónica », deuxième journal populaire de l'Argentine, Carmen Guarani et Marcelo Céspedes décrivent les gestes quotidiens des journalistes. Les journalistes de faits divers jouent leur rôle avec une certaine lassitu-

de, c'est le même scénario chaque jour. Comme la mise en page du journal, le film définit des espaces différents pour chacun des journalistes, miroir de la manière avec laquelle ils se confrontent à leur tâche routinière, tantôt proches, tantôt distants. Routinière, et cependant bien amère : le cynisme devient parfois l'unique défense face à une réalité pleine de sang, de sueur et de larmes. Avec leur conscience professionnelle comme seule certitude, les mythes persistent. Toujours à l'image du travail de mise à distance du journaliste vis-à-vis des faits, la caméra poursuit son va et vient pour se rapprocher du seul visage féminin de la rédaction. Marta Ferro incarne le monologue intérieur de la profession et ce faisant, la pensée même du film. C'est la

seule qui témoigne d'une vocation et qui, à travers ses anecdotes personnelles, trace les reflets des troubles qui ont secoué l'histoire de l'Argentine. Les journalistes sont immergés dans une réalité étouffante par son injustice. L'oppression du faible s'inscrit ici, comme ailleurs, dans la tradition. Mais ces journalistes se sentent encore dans un passé proche où les voix divergentes furent étranglées par la violence des militaires. Toujours des uniformes. D'un côté celui de la police, à la fois source d'information du journaliste et interlocuteur invisible à l'autre bout du fil, et à la fois ennemi, l'ennemi de toujours. De l'autre, celui du chef de sécurité d'un hôpital, revendicateur des vieilles idées totalitaires : « On est dans un empire sioniste ». En l'écoutant, des échos nous parviennent.

La sérénité est fugace dans un pays où défilent continuellement les portraits des anciens disparus. C'est cette histoire obscure qui imprègne l'univers clos de la rédaction. Le travail sur le terrain n'échappe pas à ce climat, les journalistes se protègent de la perpétuelle brutalité dans leurs voitures. Le film fait se dialoguer deux espaces : la rue et la rédaction, là où, comme dit Marta Ferro : «...la vie y passe. Même si la mort est au bout ». « Triste pays ! » dit un journaliste. Et il reprend tout de suite un tango qui conclura le film. Le tango, comme la vie, toujours recommencée.

Teresa Piera

De l'inconvénient d'être femme

**Cinq femmes
et des mariages**

Plan fixe, fond noir, cadre serré sur le visage d'une femme. Tous les plans du film possèdent ces caractéristiques. À l'exception de quelques travellings de paysages urbains, ponctuant la parole, créant essentiellement un effet de contraste par la lumière et le mouvement. On est d'abord troublé par la simplicité du dispositif. Le sentiment de manque domine. Envie de voir les mains, les corps, les lieux... Et puis imperceptiblement, l'attention s'accroît, devient plus dense, la parole de ces femmes prenant toute la place. Cinq femmes donc, qui disent le mariage, le leur, et les réflexions qu'elles en tirent. La parole, libre, circule d'une femme à l'autre, les parcours se croisent, se ressemblent, parfois s'opposent. Qu'il soit imposé ou non le mariage, reste l'aboutissement d'une éducation où le rôle des femmes se cantonne essentiellement à servir les hommes. L'enfance, lieu de fabrique de la servitude des femmes. Servir le père, les frères, d'abord, pour mieux servir le mari, les enfants, ensuite. Pour l'une, cet événement, imposé par son père à l'âge de quatorze ans, a signifié l'arrêt de ses études. Pour une autre, ce fut une « opportunité » pour venir en France. En revanche, deux d'entre elles ont choisi leurs maris. Ce sont les seules qui les nomment, parlent de leur couple, des rapports

qui s'y nouent. Pour les autres, ce « il », absent, semble demeurer un éternel inconnu.

La virginité, et sa preuve, exigée, exhibée, continue à faire peser sur les femmes le poids du sang et des larmes. La description de la nuit de nocce, véritable viol officiel, est d'autant plus terrifiante par ce qu'elle sous-tend. Deux univers qui se côtoient sans jamais se rencontrer. Plus tragique, l'évocation de la demande en mariage. Mais qui ne dit pas autre chose. Cependant, tout n'est pas aussi radical et la rencontre reste possible. En témoigne celles qui parlent de leur épanouissement, y compris grâce à leurs maris, et souvent contre leurs familles. Leurs aspirations enfin. Conduire une voiture, rêve de petite fille. Apprendre à lire et à écrire, travailler... Un désir d'indépendance qui ferait d'elles des femmes plus libres. Ainsi, le choix d'une mise en scène minimale, malgré les réticences initiales, a peut-être permis que l'émotion soit au rendez-vous et que la rencontre ait bien lieu. Reste alors le souvenir émouvant d'un flux de parole, miroir de fragments de vies. Et des mots maladroits, définitifs, pour dire la souffrance du mariage subit, comme on subit le mauvais sort, « Ma famille était heureuse, moi, malheureuse ».

Sabrina Malek

Corps à corps

La figure de l'idiot trace des lignes de fuite inédites non seulement dans la cité, mais aussi dans ce qui demeure l'une des principales préoccupations du cinéma : l'enregistrement du corps. Comment le cinéma peut-il se saisir, en effet, d'une figure volontairement maintenue hors des limites d'atteinte du regard ? Quelques films, croisés dans différents séminaires, tentent de rendre visible la face cachée de ce que l'on nomme, un peu trop rapidement, la folie. Pour mettre à jour ces visibilités, la question de la forme est, bien évidemment, centrale. Face aux apitoiements faussement consensuels ou aux rejets dont l'idiot (ou le fou) est le plus souvent victime, Jacques Gaumy¹, avec une économie de moyens remarquables, a choisi d'enregistrer des « temps faibles »². C'est-à-dire des moments, comme le note Raymond Depardon à propos de son travail photographique, où « il n'y aurait aucun intérêt, pas de moments décisifs, pas de couleurs ni de lumières magnifiques, pas de rayon de soleil (...) l'appareil devenant une espèce de caméra de télésurveillance ». En ce sens, Jean-Jacques, Chronique villageoise, n'est absolument pas spectaculaire. La caméra enregistre les déambulations journalières du personnage, idiot du village, dans son environnement quotidien. De l'épicerie au bistrot, du cimetière à l'école, de cérémonies fes-

tives en ballades au bord de mer, Jean-Jacques dérive sans but précis. Ce principe d'incertitude, qui est au travail dans les images, est accentué par l'absence de commentaire (et la quasi-absence de questions). Cette volonté de gommer tout effet superflu d'illustration ou d'interprétation ouvre un champ de possibles pour le spectateur. Il en résulte une espèce de vacillement, une sorte d'indécision, et c'est cet espace flottant que le réalisateur et son personnage nous proposent d'habiter. Cette possibilité aurait été impossible si Jean Gaumy avait opté pour une mise en scène excessivement dramatique, focalisée sur la phénoménalité du personnage, pointant ses déficiences physiques. En abandonnant Jean-Jacques à la durée des plans, dont on ne sait pas où ils vont nous mener, Jacques Gaumy permet à un jeu étrange d'advenir. Ce jeu relève de la traque entre le filmeur et le filmé, mais d'une traque où celui qui prend l'initiative n'est pas toujours celui que l'on croit. Parfois la caméra semble mener la danse. Le visage de Jean-Jacques, happé par l'objectif, s'empêtre dans les rets de la composition, l'image dévoilant alors la belle matérialité de ses traits et la vivacité de son regard. À d'autres moments, c'est Jean-Jacques lui-même qui entraîne la caméra dans son sillage jusqu'à, quittant le cadre de l'image, la perdre momentanément en route.

D'un geste à l'autre

Sur un autre versant et pour tenter de « rendre compte » de l'autisme, le beau film de Renaud Victor, *Ce gamin-là*, se concentre lui aussi sur les gestes du quotidien. Des gestes d'autant plus prégnants qu'ils sont effectués par des enfants pour lesquels la parole, fortement altérée, n'est pas un outil de communication. Préparer le repas, mettre la table, couper le bois, fabriquer le pain, autant de gestes en apparence anodins, mais qui acquièrent jour après jour, mois après mois, par la force de ce que l'on a appelé la « tentative Deligny », la puissance des rituels. En cherchant, eux aussi, « autre chose que le langage », les plans laissent toute leur place aux corps. Rythmé par la poésie orale de Deligny, le film renvoie aux scènes primitives d'avant le langage. Les images tracent, comme dans *Jean-Jacques*, une topographie des déplacements des corps. Elles marquent leur inscription dans l'espace qu'ils occupent. Et le trouble nous étreint quand on réalise que, parallèlement à ce retour aux sources de l'humain, Renaud Victor remonte aussi aux origines du cinéma, lorsque celui-ci n'était pas encore doué de parole.

Éric Vidal

1. Réalisateur de *Jean-Jacques, Chronique villageoise*

2. Terme emprunté à Raymond Depardon

On a pu voir hier un montage des rushes du film inachevé d'Eisenstein *Que Viva Mexico*. Signé Jay Leyda, ce montage de 225 minutes a permis de redécouvrir une œuvre connue jusqu'ici sous une forme plus courte et remaniée, celle de Gregori Alexandrov. Sa présentation nous a donné l'occasion de rencontrer Valéry Bossenko, chef adjoint du centre d'information Gosfilmfond.

Quelle est la principale différence entre les deux versions ?

Elle est directement liée à la personnalité de leurs auteurs. Alexandrov a été l'assistant d'Eisenstein sur le tournage, c'est aussi un réalisateur de comédies plutôt légères mais il ne peut en rien prétendre au talent d'Eisenstein. Pour moi, sa version du film est une trahison. Il a essayé de reformuler le désir de celui-ci, mais son conformisme ne lui a fait atteindre que des petites fables, des parcelles du projet initial. J'étais consultant du matériau d'archives au moment de son montage et je me souviens que le groupe de réalisation d'Alexan-

drov, avait à un moment, décidé d'aller retourner au Mexique, soit 47 ans après, les scènes qui manquaient... et en plus en couleurs ! Heureusement, il n'y a pas eu assez d'argent ! La bande musicale qu'Alexandrov a placée est très basique, très commerciale. Pour illustrer une chansonnette, il a lui-même rajouté un plan de tourne-disque... Je ne sais même pas si ce type



Focaliser l'attention du spectateur sur la composition des cadres

de tourne-disque existait à l'époque ! Mais Alexandrov a toujours revendiqué une grande parenté avec l'œuvre d'Eisenstein : en 1975 il avait déjà fait une nouvelle version du *Cuirassé Potemkine*, sur une musique de Chostakovitch... Jay Leyda c'est tout l'inverse. Il a été le disciple d'Eisenstein et a conservé toute sa vie une grande admiration



© Christophe Postic

pour lui, et c'est vraiment par dévotion à l'œuvre de son maître qu'il a conçu ce montage.

En quoi sa version est-elle plus fidèle au projet d'Eisenstein ?

Tous ceux qui, jusqu'à lui, avaient travaillé sur ces rushes, les avaient investis de leurs propres préoccupations, de leur subjectivité. Jay Leyda est le premier à présenter le film de manière brute et objective, sans faire de choix quant à la narration ou à l'esthétique. Il a préféré focaliser l'attention du spectateur sur la composition des cadres, sur le travail quotidien d'Eisenstein et sa manière d'opérer. Ainsi, sa façon de travailler avec des acteurs non professionnels, ou bien sa préoccupation constante pour l'architecture et l'art indien. Eisenstein avait fait une grosse préparation livresque avant de partir pour le Mexique. Il a utilisé des éléments de la tradition populaire, des danses, la cérémonie funéraire du « deux novembre ». Beaucoup d'autres sources aussi, comme le travail de la photographe italienne Tina Modotti, qui avait fait des recherches visuelles sur le Mexique, ont nourri sa conception des cadres. Ceci dit, le scénario a été écrit au fur et à mesure du tournage !

Vous connaissez le film par cœur depuis de nombreuses années, mais y a-t-il encore un passage qui vous émeut particulièrement ?

Peut-être l'épisode de la fête des morts, dans l'épilogue ; Au premier plan les masques de morts, énormes, à l'arrière plan le mouvement des manèges. Les masques ont les yeux vides, mais le mouvement du manège s'y reflète comme s'il faisait renaître le mouvement des yeux. Ce qui est formidable, c'est aussi la façon dont les différentes séquences se relient les unes aux autres par des détails visuels. Ainsi à la fin de l'épisode de Maguei, les bottes du propriétaire terrien foulent le sol autour des têtes des paysans enterrés jusqu'au cou. Ces bottes portent des éperons qui s'impriment très fortement dans l'œil et la mémoire. Or, dans l'épisode du jour des morts, un des participants déguisé en squelette porte aussi des éperons, et on y prête énormément d'attention. Ce n'est pas seulement une trouvaille formelle, c'est aussi significatif des particularités de classe qu'Eisenstein voulaient faire apparaître dans le film.

*Propos recueillis par
Gaël Lépingle et Christophe Postic
avec l'aide de Laurent Aït Benala*

INFORMATIONS

Merci de ne pas stationner devant l'entrée de la coopérative fruitière pour ne pas gêner son fonctionnement.

Concert au Green bar

Ce soir à 23 heures, le groupe Mo'jazz Beats (funk groove).

Autour d'un verre

Apéritif Média au Blue bar, à 19 heures.

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 Grassi (philosophe). Table ronde le vendredi 21 août à l'issue de la projection de 10 heures.

Rencontre / signature

Vendredi, à partir de 19h00 au Blue bar. René Vautier signe *Caméra Citoyenne*, Olivier Barlet signe Les cinémas d'Afrique Noire.

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



SAATCHI & SAATCHI

SAATCHI & SAATCHI

SAATCHI & SAATCHI

SAATCHI & SAATCHI

PIÙ IN
AIR

10h00

d'un geste à l'autre

- Un jour Pina a demandé de Chantal Akerman (1983, 57')
- Titticut Follies de Frederick Wiseman (1967, 84')

14h30

d'un geste à l'autre

- L'Homme à la valise de Chantal Akerman (1984, 60')
- La Bête lumineuse de Pierre Perrault (1982, 127')

21h00

Scam

GRAND PRIX SCAM 1998

- La Montagne de la Vérité de Henry Colomer (1996, 52')

étude de cas

- Nos amis de la banque de Peter Chappell (1997, 90', vostf)

télés

FRANCE 2

Nicolas Petitjean

- De l'autre côté du périph' de Bertrand et Nils Tavernier (1997, 150')

sélection française

- Les Descendants de la nuit de Christiane Succab-Goldman (1998, 63')
- Folles mémoires d'un caillou de Mathilde Mignon (1998, 59')

Scam

BROUILLON D'UN RÊVE

- Wampiau Misak, gens de Guambia de Pablo Ruiz (1997, 52')
- L'Île de Sylvaine Dampierre (1998, 58')

Scam

BROUILLON D'UN RÊVE

- Travail de Jean-Michel Carré (1997, 52')
- Le Monde est ma maison de Sepideh Farsi (1998, 52')
- Hiver de Michèle Gard (1997, 68')

d'un geste à l'autre

- Sylvie Guillem au travail de André S. Labarthe (1987, 54')
- Ce gamin-là de Renaud Victor (1975, 95')
- Jean-Jacques de Jean Gaumy (1989, 51')

histoire de doc

BORHANE ALAOUIÉ

- Lettre d'un temps de guerre (1984, 55')
- Lettre d'un temps d'exil (1989, 52')

histoire de doc

BORHANE ALAOUIÉ

- Il ne suffit pas que Dieu soit avec les pauvres coréalisé par Lofti Thabet (1978, 70')
- Le Massacre de Kafr Kassem (1974, 100')

rediffusion

PROGRAMME À DÉTERMINER, consultez l'affichage

- À l'encre rouge de Carmen Guarini (1997, 72', vostf)
- Les Cahiers de Medellin de Catalina Vilar (1997, 75', vostf)

21h30

Jeudi
20 août 98