

# Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas n° 1

## Édito

Que cette semaine soit placée sous les auspices du petit film imposant et corrosif qu'est *Le Cinéma africain ?* (présenté hier soir), ne nous est pas indifférent : le privilège et le pouvoir qui se trouvent aux mains et aux regards de certains cinéastes manquent aussi cruellement à d'autres. Ceci renforce nos attentes de poursuivre, en ce sens, les réflexions que nous proposons les rencontres : les sujets en sont peut-être un peu plus graves ou sérieux que certaines années, mais pas moins d'actualité. Pas de celle en tout cas, qui nous placerait dans l'air du temps, ou dans un opportunisme de production, mais une actualité qui nous concerne, nous implique et nous questionne aussi comme spectateurs. Les enjeux de représentation y sont en effet omniprésents, et ce que tous ces films nous donneront à comprendre et à entreprendre nous rendra encore, nous l'espérons, plus critiques et sensibles.

Contrairement à une formule bien établie mais aussi bien immobile parfois, « refaire le monde », nous préférons penser que chacun de sa place le compose et veille à ce que tous puissent le faire. Y compris depuis Lussas : tous nos vœux pour ces nouveaux états généraux, et à bientôt sur les terrasses pour en parler !

L'équipe



## Au bonheur des dames

*Bienvenue au grand magasin*  
de Julie Bertucelli [Feuilleton doc.]

Lorsqu'il ne suscite pas le désintéret, le « feuilleton documentaire » lagace à bien des égards, jusque dans sa terminologie, hybride de deux genres jusqu'alors clairement dissociés. Car dans quelle mesure le mode documentaire, qui découvre son récit au fil de sa conception, pourrait-il se concevoir sur les bases d'un scénario dont les accents dramatiques dictent l'évolution ?

Si l'on veut bien pourtant lui accorder un instant la faveur d'un regard - il est effectivement difficile de faire abstraction des intentions de diffusion télévisuelle auxquelles il semble voué - le « feuilleton documentaire » peut être aussi perçu comme un objet filmique au sein duquel l'expérimentation est encore de mise et, dans certains cas fructueuse.

Parmi d'autres réalisateurs(trices), Julie Bertucelli s'est livrée à l'exercice avec *Bienvenue au grand magasin*.

Dès son générique, la réalisatrice dévoile ses intentions : sur la scène du grand théâtre des Galeries Lafayette, nous pourrions assister, depuis la corbeille, à une pièce légère sur les thèmes du luxe, de l'apparat et de l'argent si chers aux grands magasins parisiens. Dans cette unité de lieu, dans ce décor aux allures de début de siècle quelque peu relooké, propice à la fiction la plus

aboutie, évolue une multitude de personnages potentiels, clients et surtout employés. C'est pourtant une réalité dissimulée qu'annonce visuellement le passage de l'image positive à l'image négative pour clore ce générique : La réalité d'une entreprise au travail, implacablement hiérarchisée et soumise aux lois sans appel de la rentabilité.

Jouant le jeu de l'apparat, la séquence initiale du premier épisode rehausse le ton du générique. Elle revendique totalement le simulacre d'une tragédie par l'annonce d'un décès. Celui de Georges Meyer, illustre dirigeant de la firme, souverain adulé du royaume des Galeries Lafayette.

Cependant le temps du deuil s'efface vite, malgré les efforts de la direction du magasin. Car un autre mensonge, imperturbable, impose son rythme : la vente (« la vente, c'est différent » précise la chef du rayon jouet à un vendeur). Le petit personnel reste finalement plus intrigué que touché par la disparition de cette figure emblématique, citée, vantée mais vraisemblablement jamais approchée. Bertucelli tisse dans son film, parfois sous couvert d'un ton humoristique bien plus caustique que léger (les titre des épisodes, les outrances de la fête d'Halloween) un fil rouge sous-jacent, démontrant méthodiquement le décalage entre la

circulation à sens unique de l'information et l'absence de relations humaines concrètes (inexistantes ou gommées par la mise en représentation) au sein de l'entreprise. Si les avis de procédure de licenciement descendent au pied de la pyramide, les revendications sur les trente-cinq heures et la précarité des salaires ne détiennent pas les moyens de remonter.

Assumant pourtant le cahier des charges du feuilleton documentaire (focalisation sur un nombre réduit de personnages et rythme au service des

ressorts dramatiques) la réalisatrice et son scénariste, Bernard Renucci, se servent aussi des codes du « genre ». En choisissant de filmer une certaine « culture d'entreprise » représentée par le directeur général ou la chef du rayon jouet dont le devenir professionnel est connu à l'avance ; ou en s'intéressant au statut précaire de trois vendeuses, embauchées à l'essai : dans les deux cas, le point de vue politique est implicite mais réel.

Filmées dans une relation de proximité, ces vendeuses sont observées par la

réalisatrice et le scénariste à travers leur « récit capricieux ». C'est à dire que le scénario est dicté par leur propre évolution au sein de l'entreprise, ce qui fait dérailler une scénarisation préalable. En témoigne la scène où ces personnages, durant leur « repérage des lieux » dans le magasin, aperçoivent le rayon jouet alors que la porte de l'ascenseur se referme devant elles. Acceptation du réel dans ce qu'il a d'indétrônable, honnêteté d'une documentariste.

Manuel Briot

## Le Roi Lion

*Doulaye, une saison des pluies*

de Henri-François Imbert [Plein air]

Il était une fois... un jeune malien venu à Châteauroux achever ses études universitaires au tout début des années soixante-dix. Retournant au chevet de son père en 1976, cet homme, Doulaye Dianoko, laisse derrière lui une empreinte si indélébile dans la mémoire d'un enfant que, vingt ans plus tard, ce dernier, devenu réalisateur, part à sa recherche. Sur cette trame extrêmement simple, Henri-François Imbert embarque le spectateur dans une aventure singulière qui, excédant le cadre ordinaire du documentaire, se situe aux lisières de l'enquête policière, du conte africain, des arts plastiques et du cinéma expérimental. Parallèlement à l'avancée des recherches - où se trouve Doulaye ? vit-il encore ? que fait-il ? - le film dévoile en filigrane la situation d'un pays tiraillé, notamment, entre culture ancestrale (avec tout ce que cela implique en terme de structure clanique) et défi démocratique en cours (le film se déroule pendant une période électorale et nous apprendrons que Doulaye fut un opposant à la dictature militaire). Mais au lieu d'asséner faits bruts et exercices comptables, Henri-François Imbert brouille les pistes à loisir, injectant dans son récit une poésie pour le moins inhabituelle aux yeux d'un spectateur occidental gavé d'images de famines, de guerres, d'exodes ou encore d'épidémies en provenance du continent africain. Le périple cinématographique en forme de jeux de pistes qui nous mène vers Doulaye Dianoko s'agence en effet dans des entrelacs de palabres traversées de rires francs et massifs, de réflexions sociologiques ou politiques sur la polygamie<sup>1</sup> ou l'immigration, de mythes et de légendes ; et ce tissu « d'histoires », traversé par des images d'une beauté plastique à couper le souffle, est absolument jubilatoire. Arrivé au Mali pendant la sai-

son des pluies, la traque pacifique du réalisateur va s'imprégner de cette période si particulière où la vie des hommes semble comme suspendue aux caprices de la météo. Filmer l'attente - conséquence immuable de la chute des eaux - deviendra alors un rituel enregistré sans ostentation, dans toute la plénitude de temps faibles : ceux consacrés à la prière, à la préparation du thé, à l'écoute de la radio ou encore à ces moments passés à ne rien faire de spécial si ce n'est attendre en observant le ciel, justement. Cet étirement de la durée où vient s'imbriquer la multiplicité des récits, à l'œuvre notamment dans les plans fixes, charge les moindres gestes du quotidien d'une densité sensible inédite. Ici, pas de clichés chocs ou spectaculaires qui sidèrent le spectateur. Plutôt une nonchalance sereine, attentive à la dignité des êtres fixés sur la pellicule. À l'image des perturbations climatiques où se succèdent orages et accalmies, ce « temps retenu » qui irradie l'ensemble du film est régulièrement troué par de brusques variations de rythmes, sans que le sens de la recherche - retrouver Doulaye - s'en trouve affecté. Ces ruptures de tons relèvent autant d'une composition « picturale » que « musicale » dans l'organisation de l'ensemble des plans. Elles sont le fruit d'un subtil et minutieux travail de montage non seulement des images mais aussi du son (pour ne prendre qu'un exemple significatif, nous ne verrons pas les retrouvailles avec Doulaye, nous les entendrons seulement), conjugué à une hybridation des supports Super 8 et 35 mm. Ainsi avec leurs bleus gris-acier, leurs rouges sanguins et leurs ocres charbonneux, les images granuleuses tournées en Super 8, semblables à des tirages Fresson,<sup>2</sup> créent des effets plastiques d'une telle profondeur que le temps, qui est aussi celui de la projec-

tion, semble se resserrer sur ses vibrations lumineuses. En brassant images accélérées ou ralenties gorgées de couleurs saturées, plans fixes, travellings chaotiques - les scènes de rues filmées depuis la voiture ou les vues d'avion lors de l'atterrissage à Bamako - et panoramiques plombés sur des pistes rougeâtres ou des ciels orageux, le film trace les contours d'un monde flottant et ondulatoire, où la quête d'un homme prend peu à peu une tournure existentielle. Dans le film de Claude Bossion<sup>3</sup> sur lequel Henri-François Imbert intervenait en tant qu'assistant et producteur délégué, Jonas Mekas expliquait que le cinéma « était comme un arbre à plusieurs branches », soulignant à quel point il était important de les préserver toutes. Cette réflexion élémentaire, de la part d'un grand explorateur de formes cinématographiques, entre parfaitement en résonance avec le « manifeste »<sup>4</sup> de Eric Münch et François Kotlarski (tourné au Fespaco de Ouagadougou en 1999) qui précède la projection de Doulaye. Basé sur une série d'entretiens montés les uns à la suite des autres, ce film (6 minutes) exprime sans animosité mais sans concessions à la langue de bois, les difficultés colossales que rencontrent les réalisateurs africains pour continuer à tourner. Pour sa part, le film de Henri-François Imbert contribue à greffer modestement quelques boutures supplémentaires sur l'arbre en question.

Éric Vidal

1. « Marier une femme c'est abandonner sa culture pour en prendre une autre » dira l'un des protagonistes.

2. Procédé photographique dans lequel les couches pigmentaires sont traitées séparément, donnant l'impression que les images sont « encrées ».

3. *New-York Memories*, 1999.

4. *Le Cinéma africain ?*, 1999.

Revoir *Liberté, la nuit*, revoir Emmanuelle Riva, oiseau fragile, abandonné, dévoré par la souffrance de l'amour, par la guerre d'Algérie qui rugit au loin, revoir Maurice Garrel, l'homme sévère, le père inquiet, portant le deuil de son amour assassiné, replonger dans les frémissements du film de Garrel et seize ans après, pleurer toujours.

À Lussas, il est question de documentaire, de témoignage, d'engagement. Et de la guerre : celles qui se passent loin de chez nous, celles qui s'y sont passées, celles qui s'y passent encore, celles qui nous concernent tous. Pourquoi cette impression que le cinéma de Garrel est presque le seul en France, à ne jamais oublier ? On a tellement parlé à son propos de nombrilisme, d'hermétisme, de sa posture d'artiste érigée en icône, qu'on a travesti l'essentiel : que son cinéma est un cinéma au moins autant pour voir que pour vivre, pour apprendre à vivre ici et maintenant, avec tout ce que cela implique de l'homme et de ce qui l'entoure, d'un héritage à accepter, d'une histoire à transmettre.

Posture de guerre, oui : de résistant. En marge de ces films nous assenant des vérités supérieures depuis un improbable au-delà, celui de Garrel inscrit pour nous, en mineur, la trace d'un manque, l'écho d'un danger redoutable : celui de sa propre destruction. Un bref instant, la pellicule se voile sur *Mouche* (Riva) assise devant sa machine à coudre, puis sur le visage de Jean (M. Garrel) : personnages menacés de disparition, car en constante *exposition*. Parce qu'ils sont vivants, parce qu'ils prennent le risque de vivre - de lutter pour leur amour, pour leurs idées - ils prennent aussi celui de mourir. Menace perpétuelle (tremblé du cadre), devenir fantôme (effacement chimique par la surexposition), le récit s'anéantit lui-même dans la dilatation infinie des plans muets sur *Mouche*, Jean, et bientôt *Gémima* : où la durée gomme l'acte, l'action, pour ne garder que la présence, ou plutôt une présence/absence. Comme s'il fallait absolument les regarder jusqu'au bout, le plus possible, parce que ce qu'ils sont, ce qu'ils vivent (l'amour de *Gémima*) ne reviendra plus. Rien n'est définitif, rien n'est acquis : au loin, hors champ, il y a une guerre. On en parle peu, on n'en voit rien (une mallette, deux revolvers, un groupe d'hommes). Au refoulé des guerres - la guerre d'Algérie était nommée à l'époque comme « les événements »,



une action de pacification -, il y a toujours un prix à payer. Surtout lorsqu'on les croit finies : mais quand le sont-elles vraiment ? Il n'y a pas de dates, pas de repères historiques dans *Liberté, la nuit* : la guerre continue toujours, elle ne se règle pas dans la bonne conscience ou dans un oubli consensuel. D'où le fait que les deux vengeances de l'OAS nous paraissent si brutales quand elles surviennent, alors même que la fragilité d'être (la trace plutôt que la certitude) de tous les personnages les avait annoncées.

Ici, comme toujours chez Garrel, la fiction n'est pas sublimation du réel, mais au contraire retour inlassable, obsessionnel, sur celui-ci. Sur les acteurs (la saisie d'un corps), sur l'instant du tournage, retranscrit tel quel sur la pellicule (la fameuse prise unique par plan), et sur sa propre démarche, qu'elle soit mise en abîme dans un récit ou simplement mise en avant par le constant émerveillement dont le cinéaste témoigne à l'égard du plan (cette sensation parfois qu'il filme moins une fiction de cinéma que le cinéma lui-même). De la réalité de la vie, de sa vie d'homme-cinéaste, il est toujours question : témoins ces figures récurrentes du père (monologue de Maurice Garrel : « et toi enfant qui me lis, écoute bien cette histoire »), de l'ar-

tiste (ici Lazlo Szabo est marionnettiste) et de la femme aimée (de Riva, la mère, à Boisson, la jeunesse incarnée), qui résonnent comme autant de réponses à l'opacité de la vie. Une trinité qui ramène au penchant ciné-chrétien de Garrel : posture terriblement hors saison, anachronique. Mais c'est justement là qu'il y a le plus de résistant en Garrel : la sacralisation juvénile du plan, le refus de trop toucher (par la clôture du récit, par la maîtrise) à une expérience qui tient de la révélation, confèrent à son film un inachèvement, un amateurisme (et l'on ne dira pas au meilleur sens du terme, puisqu'en son sens il est plus beau que tout), une fragilité redoutables. Et en premier lieu, redoutables pour nous, spectateurs d'un film qui nous bouleverse tant ses chuchotements y sont plus forts que bien des cris d'alarme, et jusque dans ses manques, dans cette place à prendre, béante, ouvrant tout droit sur la vie.

Gaël Lépingle

## Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas

Arnaud Soulier, Cédric de Mondenard, Christophe Postic, Éric Vidal, Francis Laborie, Gaël Lépingle, Manuel Briot, Sabrina Malek, Thomas Lasbeiz. Merci à Sandrine, Bruno, Benoît et tous les autres. Photos Éric Vidal.

## La vie au travail

**Bienvenue au grand magasin**  
de Julie Bertucelli [Feuilleton doc.]

Dans le cadre de la réflexion autour du feuilleton documentaire, nous avons demandé à Julie Bertucelli d'évoquer la spécificité de son approche à l'occasion de sa première réalisation dans ce nouveau genre.

**C'**est un producteur, Fabrice Puchault qui m'a appelé parce qu'Arte cherchait des sujets pour des feuillets documentaires. Il m'a demandé de réfléchir sur un sujet qui pourrait devenir un feuilleton. Je n'avais pas d'idée au départ. J'ai convié un auteur, Bernard Renucci avec qui je travaille souvent sur des documentaires et on a fait un *brain-storming*. Je voulais absolument filmer le monde du travail, du genre entreprise. À ce moment-là il y avait un peu les histoires autour des 35 heures et un jour on a vu que les conventions collectives des Grands Magasins allaient être dénoncées et renégociées par les patrons pour réduire le temps de travail. Et puis le grand magasin c'est un lieu cinématographique et théâtral, où il y a des coulisses, le rapport direct au client, enfin, à la consommation, au commerce, au capitalisme dans tous les sens. Et puis c'est un lieu qui fait un peu rêver. Mais je ne me rendais pas très bien compte de ce que cela pouvait engendrer comme histoire, parce que ce n'est pas un lieu obligatoirement plein d'histoires.

Je n'ai pas envie de parler des gens dans leur intimité, je préfère toujours m'attacher à leur attitude dans le travail. Je trouve cette approche plus intéressante pour dévoiler leur personnalité. Le producteur n'avait pas d'*a priori* quant au sujet. Je ne voulais pas faire de choses anecdotiques même si je savais que le diffuseur cherchait des sujets un peu divertissants pour faire de l'audience. Tout en gardant cette idée de divertissement, je voulais trouver un lieu où il y aurait politiquement et socialement quelque chose à dire. C'était pas le monde du travail en tant que tel mais la vie au travail. On a donc décidé de choisir les Grands Magasins et ce sont les Galeries Lafayette qui ont accepté. C'était le bon lieu, le plus gros magasin, le plus connu, une énorme entreprise. Et cette proposition a été acceptée par la chaîne. Peut être qu'en cherchant un sujet pour un documentaire normal



***On se disait qu'il y avait peut-être matière à trouver plein de personnages dans ce lieu unique, et qu'on pourrait jouer du divertissement mais avec un sujet ayant un fond.***

J'en serais venu là mais *a priori* non, c'était presque trop évident, trop facile comme sujet. On se disait qu'il y avait peut-être matière à trouver plein de personnages dans ce lieu unique, et qu'on pourrait jouer du divertissement mais avec un sujet ayant un fond. C'était primordial pour moi. J'avais très peur de faire du feuilleton, un objet télévisuel.

Je travaille depuis longtemps avec le scénariste Bernard Renucci. On réfléchit ensemble, on discute, on cherche un sujet. Son aide est précieuse. Pour *La Fabrique des juges*, mon film précédent, il a écrit le dossier puis il est venu au montage au moment de réduire le film de moitié, il m'a aidée à faire le deuil de plein de scènes et là j'ai entièrement confiance en son regard. Il m'aide beaucoup à trancher, c'est un avis important. Pour le feuilleton il a été au départ de la réflexion sur le sujet, puis nous avons écrit le dossier ensemble. Pour la première fois il a fait des repérages avec moi. En général je

les faisais de mon côté. Là on y est allé ensemble pour trouver des directions, des personnages, des idées. C'était un lieu tellement énorme, on ne savait pas du tout ce qui nous y attendait. On est parti d'une idée très vague par rapport aux Grands Magasins et là l'enjeu était de trouver des histoires. Pendant le tournage je montrais régulièrement à Bernard et au producteur des extraits des rushes que j'aimais bien. J'avais besoin d'un regard extérieur, avoir leur avis sur tel personnage par exemple, savoir ce qui nous manque ou ce qu'il faut creuser... Bernard n'est jamais venu sur le tournage, mais sur le montage il venait régulièrement pour donner son avis et construire le film, même s'il l'était déjà d'un point de vue chronologique. À un moment donné on s'est rendu compte qu'on avait tout ce qu'il fallait pour le premier épisode.

Dans le feuilleton l'important c'est les personnages. C'est par eux que l'histoire avance et que les scènes existent. Mais j'avais aussi peur de ça car il y a plein de scènes que j'ai filmées (des réunions de travail, des étapes dans la vie du magasin, des départs à la retraite, des cérémonies) auxquelles je m'accrochais dans mon envie de parler du travail. Et je sentais bien que j'aurais du mal à les caser parce que je n'avais pas mes personnages dedans. Mais je tournais quand même avec l'espoir de pouvoir les placer. Il y a eu par exemple à une étape du montage une réunion syndicale sans aucun des personnages, qui constituait un contrepoint à une histoire de licenciement. J'ai tenu longtemps à cette scène et puis nous ne l'avons pas gardée. Le scénariste et le producteur m'ont forcée à m'en tenir aux personnages. Je me rendais bien compte qu'il le fallait pour rester dans le « style » ou on tombait dans un documentaire plus « classique ». La scène avec les syndicats dénotait par rapport au reste et, à la limite, desservait leur propos. Finalement, garder seulement la version du patron et montrer la façon dont elle est répercutée dans la hiérarchie est bien plus parlant. Et puis cela aurait pu être une histoire très forte si elle était arrivée à une des vendeuses que je suivais mais ce n'était pas le cas. Dans un documentaire « nor-

••• **suite au verso**

mal », je pense que j'aurais gardé cette scène car il aurait été nécessaire de montrer qu'il y avait un syndicat. C'est vrai qu'il y a des contraintes, mais ça reste du documentaire, ce n'est pas une révolution dans la forme. Dans tout film il y a toujours des exigences d'équilibre, de rythme, de suivi des personnages. Il faut aussi que l'on s'identifie à des gens et à des situations, le sujet en lui-même ne suffit pas toujours. J'avais beaucoup de matière et la forme du feuilleton me permettait de passer facilement d'un monde à l'autre, et de suivre plus de personnes et de problématiques en même temps. Finalement je ne sais pas si avec d'autres contraintes de format j'aurais fait un autre film. J'aurais peut-être donné un autre rythme et accordé plus de temps à certaines scènes dans le cadre d'un film d'une heure et demie. Là, quand on essayait de faire plus long, cela ne marchait pas. De toute façon quand on prépare un documentaire on invente des personnages, des situations, on a besoin d'anticiper ce que l'on va tourner même si cela ne se réduit pas qu'à cela. Dans cette préparation on s'est attaché à trouver des éléments de suspense ou des étapes de la vie du magasin qui pourraient relier des scènes entre elles. J'essayais de venir filmer ces moments-là. Cela fait partie du travail de repérage et de préparation de les imaginer. Le film parle de choses sérieuses, parfois en rigolant, mais ce n'est jamais au détriment des personnages, même s'il faut faire du fromage télé. Mais c'est vrai que c'est compliqué.

Propos recueillis par  
Manuel Briot et Christophe Postic

## Infos

*Vous pourrez vous procurer  
Hors Champ dès 9h30 à l'entrée  
des salles, à l'accueil public,  
presse et invités. Bonne lecture.*

### Feuilleton documentaire

*André S. Labarthe et Yves-Marie Labé  
ne pourront être présents.  
Julie Bertuccelli, Guy Girard,  
Béatrice de Mondenard, Christophe  
Yörg, participeront au débat qui  
aura lieu en fin d'après-midi.*

« Notre nature est dans le mouvement ; le repos entier est dans la mort », Pascal, *Pensées*.

Attention, âmes sensibles s'abstenir. La première scène qui ouvre Highway démarre fort. Elle s'avérera certainement douloureuse pour tous ceux qui souffrent des dents, du dos ou de la colonne vertébrale, voire des trois réunis. Qu'y voit-on ? Un jeune homme au corps musculeux tenant dans sa bouche une énorme boule en métal sur laquelle un homme d'âge mur, aux airs débraillés, s'ingénie à taper avec un marteau de toutes ses forces ! Le jeune athlète en question plie, mais ne rompt pas. Ouf ! On a eu peur. On se dit alors que l'on va assister à une escalade inéluctable d'exploits plus éprouvants encore et que toute cette histoire risque de fort mal se terminer. On craint l'éviscération en direct ou, pire, l'énucléation. Bref, frémissant d'avance, on s'attend à quelque chose de forcément insoutenable sauf que... pas du tout. Car cette scène spectaculaire - elle ne se répétera qu'une seule fois dans le film - est le prétexte à un voyage peu ordinaire qui ne verse pourtant jamais dans l'extraordinaire. Le réalisateur Sergeï Dvortsevov nous invite en effet à suivre le périple de la famille Tadjibajef, troupe de cirque ambulante, sur des routes cabossées situées aux confins de l'Asie Centrale et de la Russie. Des routes interminables de terre battue, sans âme, empruntées pour la plupart par des routiers roulant à tombeau ouvert. À l'écart du trafic, ceux-ci deviennent les spectateurs privilégiés des représentations de la famille dont ils assurent la subsistance minimale, ce que sont bien souvent en peine de faire les maigres populations déshéritées qui hantent ces lieux inhospitaliers. Cependant, les images filmées par Dvortsevov ne basculent jamais dans l'affliction ou l'apitoiement. Malgré les difficultés de tout ordre que l'on imagine, malgré les cris, les heurts, la dureté du travail, les conditions de vie sanitaires rudimentaires, la promiscuité liée à l'espace confiné du camion qui transporte la famille, les personnages conservent une dignité à toute épreuve. Bien sûr, les adultes comme les enfants travaillent sans relâche. De toute manière quelle autorité, au vu de l'état de délabrement économique et démocratique dans lequel s'enfonce la Rus-

sie contemporaine, irait contrôler le travail de ces enfants saltimbanques ? Pas de misérabilisme donc dans Highway. Pas de héros ou de demi dieu sur le mode hollywoodien de type Cécil B. DeMille, ni de monstres de foire à la manière du *Freaks* de Tod Browning ou des reportages photographiques de Diane Arbus. Au contraire, de vrais instants d'une grâce fragile et retenue (comme la scène du repas partagé entre le père et ses deux plus jeunes enfants), entrecoupés de moments de franche rigolade ou de pur bonheur, lorsque ces pieds-nikelés du fond des steppes s'ingénient à se chamailler ou s'avisent de capturer un aiglon tombé du ciel. Cette « alchimie » fragile repose entièrement sur la place de la caméra. La mise à distance du sujet est alors fonction des espaces dans lesquels se meuvent les personnages et des gestes qu'ils y accomplissent. À rebours d'une analyse sociologique ou géopolitique des lieux et de ses populations, c'est l'idée même de mouvement, inscrit dans ses formes nomades, qui fonde le film. Si, dans le camion, nous sommes en effet dans une proximité corporelle inévitable avec les acteurs de l'histoire, bringuébalés avec eux, le nez collé contre leurs beaux visages, les scènes extérieures sont, *a contrario*, éloignées de notre regard. Les événements qui traversent la vie de la famille semblent alors moins *perçus qu'entr'aperçus*. Ainsi certaines scènes où la troupe est en représentation sont enregistrées d'un point de vue qui correspond à celui du maigre public situé hors champ. Pour les filmer, Dvortsevov utilise un lent panoramique qui commence sur une parcelle de terre brûlée pour achever lentement sa course sur les enfants en train de jouer, englobant au passage les spectateurs. Cette aération du cadre, qui intègre les hommes dans leur environnement naturel, traduit un sentiment diffus de désolation, produisant une sensation étrange et décalée. Un décalage qui, au cœur de cette zone intermédiaire, résonne parfaitement avec le paysage pelé dans lequel se débat la survie du minuscule huis clos des saltimbanques. Plongé dans des espaces semi-désertiques, le spectateur a alors le curieux sentiment de naviguer au milieu d'un road-movie atone, pas bavard pour deux sous, mais plein d'une poésie rude et austère où l'inertie est une menace pour l'homme.

Éric Vidal