

Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas

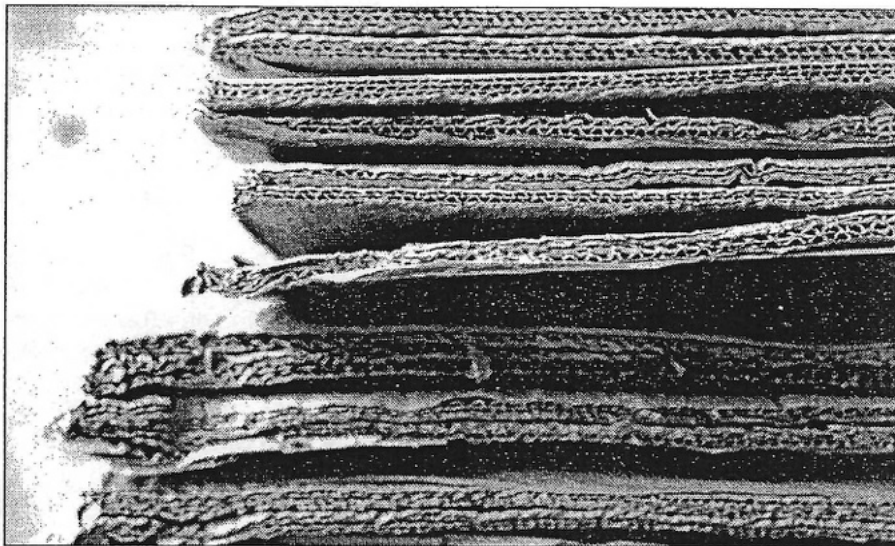
n° 1

Édito

Que le milieu de cette semaine soit marqué par une réflexion sur « la bonne distance » ne nous a pas laissé indifférents. Daney a écrit, en substance, « filmer c'est mesurer à quelle distance de soi commence l'autre ». Nous situons-nous plus loin d'un sujet s'il est radiophonique, si on ne peut le toucher des yeux ? Quelle proximité c'est-à-dire aussi quelle liberté le cinéma peut-il se permettre avec la peinture ou le théâtre quand il les filme ? La distance induit également une idée de temporalité, de mémoire : n'est-il pas surprenant de constater à quelle point cette année de nombreux cinéastes (ceux du séminaire sur Srebrenica, Nikolaus Geyrhalter) ont pris le risque de s'engager et de filmer aussitôt l'Histoire tandis que Ruth Beckerman l'interpelle de plus loin, la réinterroge, l'actualise sans cesse ? Et si les films nous regardent, d'où nous regardent-ils ? Où nous touchent-ils ? Profond ou pas ?

Quelle que soit la distance, il s'agit en tout cas de transmettre, par tous les moyens. La programmation radiophonique comme les séminaires, loin de proposer une consommation d'images, tenteront de nous faire penser le monde « en » cinéma. Car le cinéma est un art du regard mais aussi de l'écoute et de la rencontre. C'est pour cette raison que nous essaierons de ne pas trop nous éloigner les uns des autres. Bienvenue ici donc, et si Lussas n'est pas pourvu en piscines, que ça ne vous empêche pas de plonger à la rencontre des réalisateurs et à la nôtre. Mouillez-vous !

Marie Gaumy pour l'équipe



Si loin, si proche

[Srebrenica]

Juxtaposer les films réalisés sur le drame de Srebrenica et enchaîner leur vision est assez éloquent. La catégorisation des genres (reportage, investigation, documentaire d'auteur, téléfilm...) paraît soudainement incontournable et éviterait presque de trop long discours à l'égard de certains films. Les points de vue portés sur ce qui s'est passé dans cette enclave de l'Onu énoncent un certain nombre d'intentions : expliquer, impliquer, démontrer, et interroge de façon transversale la valeur de témoignage de ces films. Pour tenter de répondre à ces enjeux, les approches diffèrent.

A cry from the grave est une tentative assez éprouvante – il faut le dire – de rendre compte de cette tragédie. Un commentaire très présent, un montage spectaculaire parfois même inacceptable (voir le plan avec la tête de cochon), des scènes d'autopsies et de charniers très insistantes, l'utilisation de sources d'images différentes (vidéo amateur, archives télé, interviews, reconstitutions de certaines scènes), nous entraînent aux frontières de la propagande, dont voulait sûrement s'éloigner cette expérience cumulative : multiplier le nombre des points de vue comme gage de vérité. On est parfois plus proche de la persuasion que de la réflexion. Section grand reportage ?

C'est la précision qui prévaut avec *Une chute sur ordonnance*, dans son essai d'explication de ce qui a conduit au drame. Un travail d'enquête mené avec rigueur, au jour le jour et dans les moindres détails pour essayer de comprendre les enjeux, les prises ou l'absence de décisions, mettre à jour les lâchetés : dénoncer. L'investigation et le travail de recoupements des témoignages, des interviews et documents écrits se veulent des plus implacables. Mais le ton du commentaire et la musique dramatisent inutilement l'intention. Enfin, au sortir de ce dédale militaro-politique, si le film en pointe bien les errances et les irresponsabilités impardonnables, il peut aussi en rester un diffus et ambigu sentiment belliqueux.

Au même titre que *Warriors* d'ailleurs, téléfilm efficace et sûrement très utile, qui en dehors de certains travers scénaristiques – toujours en rajouter dans l'émotion – choisit de mettre en scène une partie de ce qui avait échappé aux images, plus près d'un intime, celui des soldats de l'Onu et de leur impuissance face à l'horreur : dénoncer et indigner. *Au nom de l'Humanité* démarre par la signature des accords de Dayton à Paris et dévoile cette scène dans une durée plutôt rare pour ce genre d'événement – tant elle a été hachée par les actualités télévisées et noyée sous les

commentaires journalistiques. On peut dès lors tout simplement regarder. D'emblée cette séquence annonce le travail de distanciation à l'œuvre dans le film, porté par la fonction même de l'institution du Tribunal de La Haye et de ses représentants : témoigner, rendre justice. La forme est sobre et le propos précis.

Mais dans ce qui serait au plus près de l'implication, de celle qui laisse une trace plus que visuelle – quelque chose peut-être d'une résistance sourde ou d'une forme de conscience –, en écho incontournable à cette programmation, répond en fin de semaine, le monumental *L'Année après Dayton*. Nikolaus Geyrhalter suit une année de la survie dans l'après-guerre. Les saisons rythment le film et la lente tentative de reconstruction. La démarche si caractéristique du cinéma de Geyrhalter trouve toute sa force et son envergure dans cette rencontre avec un au-delà de la guerre très pudique, au plus près des personnes.

Cette façon de marcher dans les traces, pas à pas, de ceux qu'il filme, de se

fondre avec le temps et d'entretenir avec lui un rapport à la nécessité ou à l'intégralité, s'accorde avec intégrité et non pas avec quantité. Ainsi au moment où cette femme ressort dans la ville détruite, l'impression d'investir pour la première fois un lieu d'après-guerre dévasté qui transforme une image si souvent vue, un cliché, en un lieu incarné dans lequel la vie reprend. C'est la dimension irrationnelle et humaine que l'on approche : jamais le film en lui-même ne recherche les causes, c'est toujours aux personnes qu'il revient d'en juger. Ici, multiplier les points de vue, c'est demander et redemander à chacun de raconter une même situation, de décrire chaque chose avec minutie : le quotidien, la nourriture, le logement, les sentiments. C'est toujours à l'autre qu'il revient d'expliquer et de décrire. C'est un processus d'imprégnation ou de perméabilité, jamais fusionnel, qui contamine rapidement le spectateur. Le film démontre la capacité du plan-séquence à accompagner la tentative de recomposition à laquelle sont confron-

tés les rescapés, les déportés. Et ceci jusque dans des plans d'apparence anodine qui révèlent le caractère vital de l'action : déblayer à la pelle l'étage d'un immeuble désossé, pour combler l'absence de demeure, déminer, pour reconquérir la liberté de se déplacer. Les actions s'inscrivent et surgissent dans le plan. Jamais Geyrhalter ne semble à la recherche de l'action, il l'attend. Et toujours dans ce respect d'une durée qui permet d'évaluer celle nécessaire à la réparation, peut-être infinie.

Le film paraît réconcilier l'ensemble des intentions, parfois trop isolées dans d'autres films, sans jamais pourtant chercher à en faire la synthèse.

L'alternance entre la fixité des plans et les mouvements d'accompagnement du film, proche d'une respiration, autorise une liberté de regard et de critique qui valorise fortement le témoignage et emporte finalement dans son sillage les autres films.

Christophe Postic

Ndlr. Nous reviendrons sur cette programmation avec une interview d'Anette Wiewiorka, jeudi à l'occasion de la rencontre « La Bonne Distance ».

De la rencontre

Micheline
de Luc Leclerc du Sablon [Plein air]

On se demande un peu quelle commande Leclerc du Sablon s'est passée à lui-même en préparant son film : l'improbable voyage ferroviaire du réalisateur à travers la France semble nous emmener vers une carte du tendre des gares, de leurs buffets sinistres et de leurs quais déserts, prétexte à toutes sortes de rencontres impromptues. Il y a même un petit McGuffin : le souvenir du bruit du percolateur d'une gare lointaine, qu'il faut à tout prix retrouver, comme on chercherait une madeleine passée pour vérifier que son goût est intact, et respirer à l'idée qu'elle existe encore. Mais chaque fois que des enjeux sont posés, ils sont systématiquement déjoués : on oublie vite le percolateur, et les rencontres échouent la plupart du temps à aller au-delà du simple échange de banalités sur les trains, les paysages qui défilent et les rêveries que cela suscite (l'entêtement du réalisateur à essayer d'aller plus loin – à tous les sens du terme – dans ces conversations est d'ailleurs assez cocasse).

Il y a cependant une scène, une seule, je crois, de vraie rencontre : à force d'interroger ses voisins de wagon sur ce que tout voyage en train évoque en eux et particulièrement au niveau amoureux – la promesse d'une rencontre, la focalisation sur un voyageur inconnu – le

réalisateur tombe sur une jeune fille en pleurs, qui lui confie que son amoureux l'a quittée, et que personne, pour la première fois, ne viendra l'attendre à l'arrivée du train. La scène dépasse complètement tout le processus d'approche habituel : on y débarque bille en tête, ce qui a pour effet de gommer toute altérité entre les deux protagonistes. C'est qu'il s'agit moins d'une rencontre que d'un miroir tendu au cinéaste : on a la sensation que la jeune fille dit à sa place, très exactement, ce qu'il voulait entendre. Si cette rencontre est si forte, c'est qu'elle incarne idéalement le projet d'un film qui ne pourra se faire, pour la bonne raison que justement, elle est trop idéale pour pouvoir se rejouer.

Le film attendra vaillamment une scène pareille, attente toujours reconduite, et toujours vaine. Mais ce faisant, il se sera créé sa propre madeleine, le souvenir des paroles de la jeune fille explorée hantant tout le film comme une plaie inguérissable. Seules subsistent alors les démarches d'approche ou de séduction, et la difficulté, voire l'impossibilité des rencontres. Pour conter vaille que vaille son ode mélancolique, il faut au réalisateur renoncer peu à peu à aller au devant des autres, occuper le plan dans une posture de plus en plus autiste, accepter de n'être que le sujet de son film :

Leclerc du Sablon décide *in fine* d'endosser les habits d'un chef de gare, comme si l'épaisseur du costume allait donner de l'épaisseur à son personnage. Mais là non plus, le cinéaste n'est pas dupe de son propre jeu, de sa tentative de fiction : la dilatation des plans est telle que l'accent se met du coup sur la façon dont il va réussir à (se) sortir du plan, à le finir, contraint bien souvent à improviser une fin qui vient toujours trop tard. Illusion : sous ses habits de chef (de gare), Leclerc du Sablon ne dirige pas plus le trajet des trains qu'il ne veut diriger celui de son film : l'humilité du narrateur contrebalance l'ego démesuré du personnage, laissant la vie filer sa trame bien au-delà des plans, et empêchant toute résolution.

Car au fond, c'est bien d'une quête impossible dont nous parle *Micheline* : le titre lui-même est révélateur, assimilant le moyen (la locomotive) et le but (la femme rêvée), donc interdisant toute rencontre définitive puisque cela même qui l'occasionne contraint à continuer sa route toujours plus loin. Même un air d'accordéon, ou une chanson en chœur dans un wagon, même le percolateur retrouvé n'y feront rien : *Micheline* est un très joli traité d'impuissance.

Gaël Lépling



Infos

Bienvenue à Lussas

Merci de bien vouloir respecter les aires de stationnement, les pelouses et autres espaces publics.

Autour d'un verre

Ce soir à 19h00 au Blue Bar, un apéritif sera offert par le CNC à l'occasion de la présentation du catalogue « Filmer les arts - Repères sur la création artistique ».

Diffusion de Hors Champ

Vous pourrez trouver votre journal favori dès 9h30 dans toutes les salles, à l'accueil public et à l'accueil invité. Bonne lecture.

Hors Champ

Quintette des films sélectionnés du Film Documentaire de Lussas

Manuel Briot, Marie Gaumy, Francis Laborie, Gaël Lépingle, Boris Mélinand, Cédric de Mondenard, Mathieu Orléan, Christophe Postic, Éric Vidal.

Merci à tous ceux qui nous ont aidés.

Photos : Nathalie Postic [1], Éric Vidal [3,5].

Martine et Jérôme à Lussas – Lundi

Cela faisait longtemps qu'il voulait l'emmener à Lussas, voir du documentaire, bouffer du séminaire, et se triturer les neurones sous les cieux ardéchois. Là, loin de Paris et de ses habitudes de spectateur usé, Jérôme comptait secrètement sur le regard naïf de Martine pour se refaire une virginité, et retrouver « la bonne distance » qui semblait lui manquer. Ils s'étaient installés au Moulinage la veille au soir, et avaient à peine eû le temps de se remettre du voyage qu'à 10 heures pétantes Jérôme traînait une Martine encore groggy à la première projection du séminaire sur Srebrenica. Toute une journée passée à subir les témoignages des atrocités commises dans l'enclave martyr, ça démarrait pas par de la chantilly. Le soir tombait, et le pastis était bien entamé lorsque Jérôme pris son ton le plus sentencieux :

– Trois films sur le même thème traités aussi différemment, c'est un très bon exercice pour commencer, tu trouves pas ?

Martine avait le ventre tellement noué que même le pastis ne passait plus.

– J'en sais rien, ouais peut-être, mais là tu vois j'ai pas vraiment eu l'impression de faire des exercices... J'ai pas trop la distance encore.

Jérôme sursauta. Encore ce mot.

– Justement, la distance c'est ce qui différencie un film comme *Au nom de l'humanité* des deux autres. Alors qu'il a été réalisé par une femme directement impliquée dans les événements ! Seulement elle se désigne comme telle, on sait qui parle, tu comprends (il siffla d'un trait son reste de pastis). Et elle fait d'autant plus attention de ne pas se laisser bouffer par l'émotion.

– Ouais c'est vrai, les pires tortures sont plus souvent racontées par le personnel du tribunal, par l'institution, moins par les victimes ou les témoins directs...

– Ça c'est un choix de réalisation ! Et la rigueur du traitement, l'austérité même de la forme, c'est quand même autre chose que...

Ici Jérôme allait à se lancer dans une

grande tirade sur le chantage à l'émotion facile, le montage choc et la prise en otage du spectateur lorsque le flux de plus en plus dense de personnes se dirigeant vers la salle 2 lui fit réaliser que *La Commune* allait bientôt commencer. Martine explosa.

– Attends ça dure plus de cinq heures et demie, on bouffe d'abord, on y va après !

– Mais la mise en place du film c'est essentiel pour...

– Tu fais ce que tu veux moi je bouffe d'abord.

Jérôme se résigna, pensant au magnifique discours qu'il y aurait à tenir sur le chemin du retour à propos de la distance, appliquée au dispositif du film de Peter Watkins. Les mots tourbillonnaient déjà dans sa tête lorsqu'il s'aperçut que pas une fois dans la journée il n'avait laissé Martine en caser une. Pour que son grand réapprentissage de spectateur aie une chance de voir le jour, il allait lui falloir prendre beaucoup sur lui...

Gaël Lépingle



10 h 00

14 h 30

21 h 00

1

Savannah Bay c'est toi
de Michelle Porte (1983, 66')

Dom Juan de Molière
de Jeanne Labrune (1993, 58')

débat

Filmer le théâtre

Elvire Juvet 40
de Benoît Jacquot (1986, 65')

Électre
de Hugo Santiago (1986, 105')

Pour un oui ou pour un non
de Jacques Doillon (1988, 58')

débat

Filmer le théâtre

Un de ces jours
de Anja Unger (1999, 23')

Les Lutins du lac
de Rose Groen (1999, 25')

A Moment of Flight
de Nathalie Latham (1999, 21')

débat

Voyages voyages : Hollywood
de William Karel (2000, 43')

Ces films qui nous regardent

2

Srebrenica, une chute
sur ordonnance
de Yves Billy (1999, 52')

débat

Srebrenica

Au nom de l'humanité
de Edina Ajrulovski
(1999, 90')

A Cry from the Grave
de Leslie Woodhead
(1999, 104')

débat après chaque film

Srebrenica

Trois passeurs
de Valery Solomin
(1998, 26', votes)

Négation de l'amour ?...
de Efim Reznikov
(1999, 51', votes)

débat

La Route / Flahertiana

3

L'Histoire de Tyurine...
de P. Petchonkin et V. Kirshin
(1994, 30, votes)

L'Homme et son idée
de Pavel Petchonkin
(1993, 30', votes)

Lorsque le ciel s'ouvre
de Yuri Shiller (1991, 30', votes)

débats après
les deux premières séances

La Route / Flahertiana

La Faute
de Yuri Shiller (1997, 30', vf)
Le Vol du bourdon
de Yuri Shiller (1998, 30', votes)

Le Bonheur d'un pêcheur
de Vladimir Eisner (1997, 30', votes)

La Quatrième dimension
de Vladimir Eisner (1999, 27', votes)

Le Vol sur Mars
de Valery Solomin (1995, 30', votes)

La Route / Flahertiana

Attention : 19h00

La Commune
de Peter Watkins
(2000, 345')

Document Histoire

vots = version originale
traduction simultanée

!

Mardi 22 août à 9h30

Un débat animé par Addoc sur
le thème : « Le Désir d'Autrui,
Sens et Éthique d'une association
de cinéastes » aura lieu en salle 2
(cf. programme page 119).

Mardi 22 août à 14h30

Coups de cœur : « Ceux d'en
face » de Jean-Daniel Pollet ne
sera pas diffusé, il est remplacé
par « Walk the Walk » de Robert
Kramer (1995, 115', vostf).

minute • rappel • dernière minute • rappel • dernière

plein air

ACD de Thomas Sipp (1997, 13')

Micheline de Luc Leclerc du Sablon (2000, 100')

21h30

Lundi 21
août 2000

Sens commun

La Commune
de Peter Watkins [Document Histoire]

« De lentes monographies enfouies en des archives de Bénédictins », Jaurés.

De quelle gravure, de quelle somme historique ou universitaire, de quel texte passionné, raisonné ou engagé sortira encore le cri de la révolte des communards, celui qui engage le corps avec l'esprit, le cri sortant des visages transformés dans le présent intense de la lutte ?

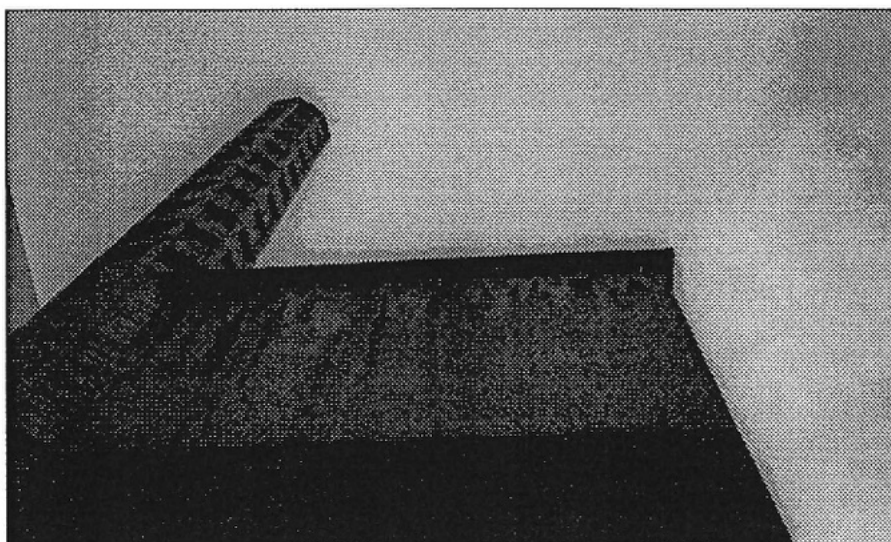
L'histoire en tant qu'étude, permet aux mieux la reconstitution (historique, elle sera précise et fidèle dit *Le Robert*). Peter Watkins, dont on connaît la volonté d'exploration des lieux et des temps de luttes où les caméra et les micros n'existaient pas, place encore les siens face à des acteurs, garants traditionnels de la fiction, mais dans une motivation de capter une réalité invoquée, vivante, d'une véritable actualité.

La Commune de Paris est un événement fondateur car révolutionnaire, tentant de proposer un ordre social nouveau plutôt que d'obtenir une simple réparation des préjudices. Cristallisant les espérances et tragiquement écrasée, elle est inspiratrice des élans des luttes sociales et politiques qui la suivront. À ce titre, elle est donc présente dans le cœur de ceux qui s'engagent aujourd'hui dans maints combats progressistes. C'est bien à partir de cette prégnance que Watkins se livre à une recreation de la Commune, préparant les conditions propices à sa réémergence.

Son décor, reconstituant quelques lieux d'une rue parisienne où vont pouvoir se vivre toute les actions (un atelier, une école, des appartements d'ouvriers ou de bourgeois, une rue...), est un véritable espace scénique. Sa disposition sans coulisses et les multiples passages conduisant d'un lieu à un autre permettent une circulation fluide de la caméra. C'est un lieu presque habitable, les acteurs y restent costumés, même lors de discussions collectives posées sur leur propre quotidien. Le film s'ouvre sur une visite de ces lieux, une présentation du travail réalisé avec les acteurs et des choix de cadrage. D'autres informations sur les arcanes du tournage nous seront données au cours du film. Cette transparence non systématique suffit à donner une idée du processus qui se joue. Acteurs non pas professionnels et habitués au jeu de

l'incarnation mais amateurs provoqués dans un jeu différentiel entre ce qu'ils sont ou pensent être, ce qu'il savent et ce/ceux qu'ils incarnent. Watkins déplace sa caméra en de longs plans-séquences passant d'un groupe, d'une situation à une autre. Ces scènes pré-existent et dureront après leur captation par la caméra, menées par les acteurs dans une improvisation préparée par un long travail de discussion. Si nombre de choses se passent hors champ elles ne sont pas perdues. Elles entretiennent le champ du possible, celui du collectif en action et en confrontation, où l'expérience est réellement vécue par les participants. L'enjeu du film n'est pas tant la transmis-

leur caméra et de celle de Watkins (ce n'est pas un hasard si leurs acteurs seront les guides de la visite initiale, représentants du collectif). Cette confusion est bien ici instrument de révélation. Ces reporters en devenir d'intercesseurs sont présents dans les actions où s'investissent totalement les acteurs, corps et esprit (comme les scènes de barricades). Ils leur posent des questions sur leur engagement personnel et sur celui de leur personnage. Ces questions rapidement enchaînées contournent les défenses en provoquant des ruptures, dépassent les préconçus, traquent l'hypothétique vérité. Alors voilà les corps dans l'action, l'effervescence, livrant des cris libérateurs et propitia-



sion « mécanique » du déroulement des faits mais la captation du surgissement de la révolte. Le cadrage devient alors un jalonnement. Celui de la topographie mouvante et émouvante installée dans la durée. Cadre visuel et temporel, il offre l'accumulation contre la perte, l'imprégnation comme enjeu d'une connaissance intime.

Dans ce lieu où ces humains sont mis en situation pour faire revivre une mémoire collective et présupposée intemporelle, Watkins use d'artifices. Provocateur, il met en scène deux chaînes de télévision anachroniques. L'une, étagée, aux mains des Versaillais, incarne la nécessité du contrepoint plus qu'une critique des médias. L'autre, confusionnelle car sentimentale, est celle des journalistes proches de la Commune. Leur prise de conscience et l'abandon d'une objectivité illusoire mèneront à la fusion progressive de

toires, dans la création actuelle d'un passé, puis s'ouvrant en faille, sur l'interiorité. Ces désarçonnants glissements sont aussi provoqués par le montage de scènes d'actions et d'extraits de discussions, de réflexions « à froid » des acteurs sur leur façon d'aborder leur personnage. Si ces glissements provoquent le questionnement d'abord chez les acteurs, ils l'incitent chez le spectateur, le confrontant par empathie à ses propres contradictions, le poussant à chercher lui aussi le sens humain de ses événements.

La Commune est un film faisant des esquisses les parties intégrantes de l'œuvre. Un film d'expérience autant que celui d'une expérience. C'est une tentative de connaissance par le cœur autant que par l'esprit, de recherche d'une vérité de la lutte qui n'existe que dans le présent de sa quête.

Boris Mélinand