

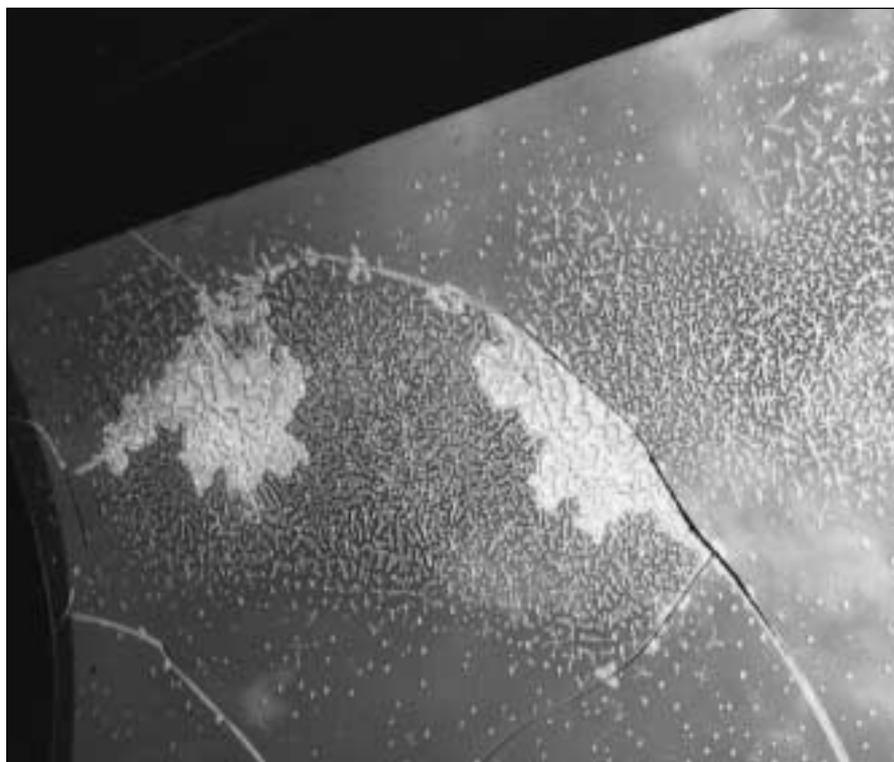
# Hors Champ

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

## Édito

Cette semaine pourrait être placée sous les auspices de Jonas Mekas pour qui le cinéma est comme un arbre à plusieurs branches, soulignant ainsi la nécessité de les préserver toutes et d'en laisser s'épanouir ses multiples ramifications. Sur ces brisées théoriques et poétiques, qui sont aussi un espace de liberté critique, abandonnons un instant les vaines querelles de chapelle. Laissons-nous dériver au cœur des différents séminaires et programmations pour vérifier combien la multiplicité des formes cinématographiques, au-delà des catégories et des genres forcément réducteurs, contribuent à défricher un « réel » de plus en plus opaque et insaisissable. Captations sur le vif, reconstitutions, réappropriations, pellicules grattées, surimpressions, anamorphoses, *Found Footage*, écrans noirs, disjonctions entre images et sons... : autant de propositions esthétiques et formelles pour traduire la complexité des sociétés contemporaines. L'enregistrement du réel n'est plus, en effet, l'apanage du seul « cinéma documentaire », si tant est qu'un jour il le fut. Les événements, traumatiques ou non, de notre temps réclament d'autres pratiques et d'autres regards. Diversité des images donc, mais aussi des sons. Malaxés, déformés, triturés dans tous les sens, les matières sonores déployées dans certaines œuvres explorent des territoires perceptifs parfois inédits. Car, à l'ère de sa reproduction numérique, « le cinéma » est aujourd'hui partout, et pas seulement grâce à la multiplicité de ses supports de diffusion. Il traverse, irrigue et contamine l'ensemble des images contemporaines (vidéo, installation, danse, internet...) au point d'être l'art qui aura sans doute le plus marqué tous les autres – photographie comprise à travers l'image arrêtée, le photogramme ou le diaporama. Amorcée dès l'origine de son invention, cette conjonction entre les images et les sons prend aujourd'hui une nouvelle ampleur qui tire le cinéma vers d'autres horizons et esquisse de nouvelles passerelles entre le document et l'art.

Eric Vidal pour l'équipe



## Les cent papiers de Sandra

*Passeport hongrois*  
de Sandra Kogut [Ces films...]

L'enchevêtrement maîtrisé des récits : c'est la qualité la plus évidente de *Passeport hongrois* (2001) de Sandra Kogut. Cette cinéaste brésilienne vivant à Paris depuis dix ans y décrit minutieusement son parcours du combattant pour obtenir la nationalité hongroise que ses grands-parents possédaient avant d'être forcés de quitter, en 1937, une Hongrie « légalement » antisémite. La requête administrative de Sandra Kogut prend alors la forme d'une quête des origines – comment vivaient ses grands-parents à cette époque, pourquoi se sont-ils retrouvés au Brésil à la fin des années 30, comment ont-ils vécu leur arrivée dans le Nouveau Monde... – et d'une enquête archivistique – traquer les indices de leur naissance, de leur mariage, de leur départ... – pour répondre aux exigences paperassières de l'ambassade hongroise. La sobriété stylistique – mise en récit croisée classique et efficace – s'avère essentielle à la pertinence du propos, à l'intensité des entretiens et

au pouvoir d'évocation des images. La recherche personnelle de Sandra Kogut s'imbrique en effet avec le témoignage de sa grand-mère sur la Hongrie de l'entre-deux-guerres, sur les premiers signes d'antisémitisme qu'elle a subis, mais aussi avec les souvenirs de sa famille restée dans les ghettos juifs de Budapest et leur récit des premières déportations organisées – par Eichmann lui-même – à partir de 1944... Simplement évoqué, ce contexte historique retient la plus forte leçon de *Shoah* de Claude Lanzmann : comme la question du pourquoi (pourquoi l'Horreur ?) est sans réponse, reste la question cruciale du comment (comment un juif hongrois obtient-il le laissez-passer pour fuir son pays, comment le reçoit-on dans le pays d'« accueil », comment un numéro de passeport griffonné sur un bout de papier peut-il miraculeusement permettre d'échapper aux trains de la mort ?...).

La demande du passeport hongrois par la cinéaste pourrait appa- ...

••• maître comme un simple prétexte pour narrer l'essentiel : la trajectoire d'exil de ses grands-parents. En réalité, elle rejoue plus de soixante-dix années plus tard, toutes choses étant égales par ailleurs – et cette assertion est importante – la même remise en cause de son identité, de son droit à être hongrois qu'avaient dû subir ses grands-parents à la veille de la Seconde Guerre mondiale. En creux, apparaît la même interrogation philosophique du respect de l'Autre, de l'accueil – ou du rejet – de l'Étranger ou de l'Exclu. Loin d'être un prétexte, cette demande de passeport hongrois se lit dès lors comme un enjeu politique majeur d'une extrême actualité (peut-on être citoyen sans parler la langue de son pays ? L'idée de citoyenneté européenne a-t-elle un sens ?...), au moment même où les gouvernements européens remettent à plat le droit de l'immigration et le statut des réfugiés et où la Hongrie patiente pour intégrer l'Union européenne en 2003.

Si l'on se dit parfois intérieurement que le récit de l'exil forcé et terrible des grands-parents devrait accélérer la procédure de naturalisation de la petite-fille, si l'on trouve même choquante l'absence de regrets exprimés par les représentants les plus officiels de l'État hongrois rencontrés par Sandra Kogut, c'est avec la même retenue que la cinéaste s'impose. Les situations ne sont pas équivalentes : la Hongrie de 2001 n'est pas la Hongrie nationale-chrétienne de Miklos Horthy, le régent du pays de 1920 à 1944, celle des « mille seigneurs et des trois millions de mendiants » décrite par les livres d'histoire. De même, la cinéaste ne tombe jamais dans la caricature de l'inhumanité de l'administration, des dédales de bureaux et de sous-bureaux où on l'envoie et d'où on la renvoie... Cette violence symbolique est décrite mais jamais jugée de manière simpliste. Sandra Kogut le démontre ici sobrement : la réalité est plus complexe que les bons sentiments et l'angélisme, elle ne se

laisse pas cerner par des jugements de valeur à l'emporte-pièce ou des rododromes moralisatrices. Elle ne peut être qu'entraînée par un travail minutieux de recollement des témoignages et des faits.

La grande justesse de ton tient enfin au soin que la réalisatrice met à nous épargner les détails des autorisations à filmer (dans les ambassades et les mairies, aux Archives...) qui n'ont pas dû aller de soi. Ici, pas de méta-film bavard qui tient trop souvent lieu de réflexion et de création chez d'autres documentaristes. Comme un danseur nous fait grâce, par un visage serein, de la souffrance de son corps au moment de la représentation, la cinéaste délivre le fruit de son travail sans auto-célébration (ni auto-flagellation, ce qui est la même chose) mais avec générosité. Simplement. Cela donne un film essentiel, précieux et modeste. Une leçon de volonté et de résistance, de confrontation au réel. Il y a de la force à puiser dans ce *Passeport hongrois*.

Sébastien Galceran

## Le choix d'Alexandre

*Sibérie, la dernière nuit*  
de Oren Nataf [Plein air]

À la suite de leur dernière représentation d'*Hamlet* – leur travail de fin d'études –, les élèves d'une promotion de l'école de théâtre d'Irkoutsk passent une dernière nuit ensemble. Dans les loges leur joie est à la mesure de la fougue juvénile. Alors qu'ils exultent, leur maître tonne, les reprend avec colère, leur reproche de n'avoir rien appris, puis les laisse à leur fête à l'abri des murs du théâtre. Ils vont vivre la dernière nuit de leur vie d'étudiants et se libérer du « maître », leur formateur et mentor.

« On ne joue pas avec ses émotions personnelles, c'est interdit ! », leur reproche-t-il, « l'histoire des personnages de Shakespeare n'est pas la vôtre ». En contrepoint se présente une jeune femme d'une autre école, étudiant la théorie du théâtre, qui évoque Stanislavski, dont un portrait orne d'ailleurs la loge. C'est sous ces deux auspices qu'Oren Nataf place son film. Le début semble une captation. Mais pour les rejoindre dans la loge après la représentation, le maître doit monter sur scène. Il entre symboliquement dans l'espace de jeu et le film dans la fiction. Ce choix de la fiction lui permet de faire, avec ses jeunes acteurs, un travail de recherche de distance. Ils jouent dans ce drame des rôles qui leur sont certainement proches. Utilisant le pouvoir de



« concentration » que permet la fiction, le réalisateur et ses acteurs explorent le large spectre des confrontations vécues par un groupe en bouleversement. Tout l'enjeu est là : une prise de conscience de ce que chacun est ou devient, de ce que chacun a vécu afin de créer des personnages d'une histoire qui a été ou aurait pu être la leur. De ce travail, la justesse peut alors surgir.

Oren Nataf filme les différents lieux en

utilisant peu d'angles de vue. Bien loin de reconstruire la géographie du bâtiment, il crée autant de décors de théâtre juxtaposés. Sur ces scènes vont se dérouler les rencontres, les amitiés, les amours, les affrontements individuels ou collectifs durant quelques heures, jusqu'à la rupture. Pendant le repas, autour de la table dressée devant la scène ces jeunes adultes se découvrent. Leurs caractères s'affirment dans la recherche des autres et

d'eux-mêmes. Au fil des toasts, alors que les recommandations du maître Viacheslav Vsevolodovich – peu de boisson, pas « d'étrangers » – n'ont pas été respectées, ils abandonnent le statut d'apprentis qu'ils s'étaient choisis pendant ces années. Lorsque le maître sera de retour, les élèves devront trouver leur moyen de défaire ce nœud gordien que créent les situations d'apprentissage. C'est l'intérêt de chacun et du groupe et aussi le nœud de l'intrigue. Comme dans le théâtre classique où le dénouement – ici double – ne peut

être apporté que par une catastrophe finale ou par l'accomplissement d'actions nécessaires. Ce seront les actes de chacun qui engageront leurs sentiments avec violence dans la recherche de leur solution au problème rencontré par Alexandre à Gordium. Pressé de conquérir le monde, lui avait tranché le nœud. La conquête de soi ne saurait toujours être aussi spectaculaire, en tout cas aussi directe. Dans ce huis clos bouillonnant, la recherche de passages vers une liberté nouvelle donne au film son intensité.

Sous forme de rituel, un de ces passages salvateurs leur sera donné par Viacheslav Vsevolodovich lui-même. À sa demande, ils enjambent son corps pour sortir symboliquement de la scène et trouver l'apaisement. Ils deviennent alors visiblement fantomatiques, ne font déjà presque plus partie du lieu et pourront tomber dans le sommeil. Jusqu'au matin, où un basculement lumineux vers l'extérieur, espace autant physique que mental, leur apportera le renouveau, leur nouvelle vie.

Boris Mélinand

## Ask the dust

*Poussière*

de Henri Herré [Inauguration]

À l'heure où notre ciel verse de jolies larmes d'argent – la Terre croise en ce moment des poussières échappées de la comète Swift-Tuttle, visibles sous forme d'étoiles filantes –, est projeté cette semaine à Lussas *Poussière*, documentaire savant et poétique peuplé d'empreintes lumineuses. La brièveté du film (5 minutes) est comme celle du passage de l'étoile. Dans son sillage naissent l'enchantement toujours renouvelé d'être relié au principe cosmologique de l'univers, le sentiment d'en être l'hôte heureux.

Grâce aux poussières dévoilées dans une kyrielle d'images spectrales et rayonnantes, Henri Herré nous fait toucher l'infiniment grand. C'est la poussière que l'on *sait*, parce qu'on la voit et la respire tous les jours. Pourtant, c'est la poussière inouïe, tangible mais discrète, connectée à l'insoupçonnable : notre peau, les matières plastiques, la nourriture, le végétal... Parfois montrée comme une vision monstrueuse et microscopique du pourrissement « fabriqué » puis photographié par Cindy Sherman.

La cachette de la poussière, c'est son état de suspension et de circulation perpétuelle. Son flux est comme chorégraphié, obéissant, pareil à l'amas des galaxies, à des effets de dilatations et de contractions lentes et harmonieuses. Se combinent alors la beauté de son mouvement et celle du contraste entre le noir profond du champ d'observation et l'extrême brillance des particules qui tourbillonnent comme un nuage d'insectes blancs. Dès les premières secondes du film, lorsque l'ouverture d'une lourde porte en bois donne vie à des milliers d'étincelles mobiles, la poussière est comme musicale – *Variations pour une porte et un soupir* de Pierre Henry. Mais son chant est secret. Au travers de l'expansion illimitée de l'univers, il



résonne silencieusement par des vibrations infinies qui prennent part au cycle de la vie. On sourit à la poussière légendaire, détentrice des origines. Un autre sourire nous revient, celui d'Hubert Reeves, lorsqu'il dit son bonheur d'imaginer tout ce qui nous relie au Cosmos. Il songe à la chaîne de la poussière. Une hypothèse originale se profile alors, qui nous libère et nous rend rêveurs. Merci la poussière, toi qui possèdes tous les contraires. Tes torsades à cheval entre disparition et renouveau patientaient depuis des lustres, prêtes à être découvertes, réfléchies et absorbées par l'œil. À présent nous te voyons. Tes grains

minuscules, qu'il est possible de rassembler d'un coup de balai, sont comme les pièces d'un puzzle à reconstituer pour bâtir de nouvelles croyances sur notre genèse.

Sandrine Vieillard

## Hors Champ

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

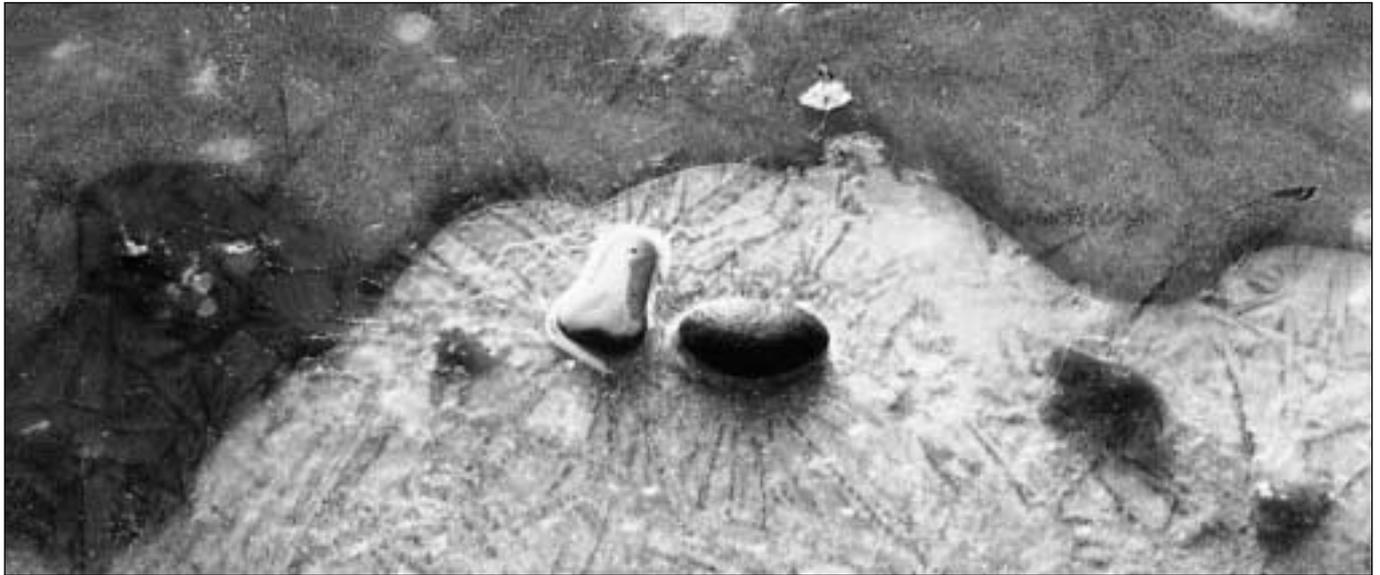
Sébastien Galceran, Céline Leclère, Christelle Méaglia, Boris Mélinand, Éric Vidal, Sandrine Vieillard, Sébastien Vin.

Merci à tous ceux qui nous aident, notamment à Cédric de Mondenard. Photos : Nathalie Postic

## Naufragés

Evidences

de Alain-Paul Mallard [Ces films...]



**E**vidences commence par la mise en scène d'un geste initial. Représentation d'un ramassage d'objet. Geste symbolique puisqu'il ouvre le film en même temps qu'il lui donne naissance (sans cette première fois, pas de sujet). Alain-Paul Mallard, réalisateur et personnage principal, expose sa passion pour les objets mis au rebut. Comme il le dit si bien : « J'ai envie de leur donner une seconde chance ». Il les ramasse, les dessine, les classe parfois... et les déclassé. Difficile pourtant d'employer les mots de collection ou de collectionneur, même s'ils reviennent à plusieurs reprises, sans faire passer Alain-Paul pour un fou. Un énergumène.

A.-P. M. s'apparente plutôt à une sorte de taxidermiste. Il maintient ces objets en vie en les récupérant, mais moins pour les figer dans leur condition d'objet et les limiter à ce qu'ils représentent que pour leur offrir un sens, des sens. Leur ouvrir un espace propice au dialogue. Les questionner sur leurs histoires cachées qui sourdent, ouvrent des brèches, fêlures occasionnées par la chute (physique) mais aussi du fait de leur abandon. À la fois liens. À la fois supports. Cette récolte devient l'espace de projection de son univers intérieur, mais également un matériel prétexte à quelques jeux.

Le film avance au gré des rencontres qui paradoxalement sont toutes organisées dans cet espace clos qu'est l'appartement (en fait un décor...). Parallèlement à cela, les errances, les flâneries solitaires dans la ville sont consacrées à la quête de nouvelles trouvailles.

La première question qui vient à l'esprit : pourquoi ramasser ? Cette manie a commencé il y a six ans, nous dit-il, lors de son arrivée à Paris. La *voix-off* ne sera pas plus explicite sur le sujet. Nous comprendrons au cours des rencontres que pour A.-P. M., ces objets sont comme des traces, des mémoires conviant à la lecture de deux (espaces) temps possibles. Traces de sa vie à Paris, mais aussi traces de ses racines, de son pays d'origine : le Mexique. En effet, s'il ramasse, extrait ces objets de l'oubli, s'il imagine leurs histoires, ce n'est que pour mieux faire resurgir la sienne. Les siennes. Le fer de chaussure ramassé l'est moins pour son statut d'objet utile que pour « l'usure » qu'il a acquise (patine qui dépend de la chaussure, qui dépend de la marche, qui dépend de l'individu, qui dépend de...). Mais que faire ensuite de ces récoltes ?

Les rencontres vont permettre d'ouvrir quelques pistes. Des jeux vont s'opérer ainsi que des tentatives d'organisation. Jeu de massacre avec l'Enfant. Jeu de rébus avec la Chinoise. Jeux où la parole s'efface laissant place à quelques bruits d'objets raclant le fond du réceptacle en bois et surtout à quelques rires, signe d'une communication qui s'établit. Procédé métonymique où des « phrases d'objets » se construisent sous nos yeux instaurant un autre type de présence à l'autre, une autre écoute. Jeux évoquant ceux de Roland Barthes ou de Georges Perec, ou encore ceux du chorégraphe Jérôme Bel et son *Nom donné par l'auteur* (pièce duo où le mouvement se limite à la manipulation d'objets, le sens étant produit par le

rapport linguistique des objets). Jeux de classifications avec son ami le Pen-seur, par couleur, par forme, par matière... La totalité des éléments en présence s'agence alors et élabore une forme. Ces objets morts pour leur ancien propriétaire, ramenés à la vie par A.-P. M. et son compère, s'organisent comme des cellules pour donner une nouvelle figure, celle du Coelacanthé : animal symbole redécouvert vivant quand l'esprit collectif le pensait totalement disparu.

L'une des dernières séquences, le faux vernissage, confirme l'envie d'A.-P. M. d'accaparer de nombreux territoires artistiques par l'intermédiaire de ses objets. En témoignent ses clins d'œil à la littérature, au dessin, à la photo, à la sculpture, à la musique, aux arts vivants... sans prétention et pleins d'humour. Gonflé pourtant, le sous-titre du film *Cet obscur désir de l'objet* ! Mais il permet de rééquilibrer le côté abstrait du seul mot *Evidences* et d'éclairer davantage le spectateur. Gonflées aussi, les franches œillades à Agnès Varda ! Mais comment faire sans qu'elle soit présente, étant donné le sujet ? Alors, un lion jaune à paillettes se désaltère fièrement au bord d'une fontaine Wallace près du lion vert bronze de Denfert. La couture s'opère en *marabout*, *bout de ficelle*... Qu'il glane ou qu'il grappille, A.-P. M. veut faire passer l'objet du statut de déchet, de détritius au statut d'objet d'art. Ces objets naufragés, comme il le dit avec son bel accent, acquièrent ainsi une certaine autonomie, une certaine liberté.

Sébastien Vin

## Un comte en hiver

*Le Solitaire du château du Fresne*  
de Pierre Beuchot [Ces films...]

**L**e *Solitaire du château du Fresne* est un film dont se dégage une infinie mélancolie.

L'hiver en Normandie, un château à la façade décrépite, les arbres nus dans l'allée du parc, la buée sur les vitres forment le décor d'un lieu de vie loin du monde. Alain du Périer de Larsan – ancien résistant, déporté à Dachau, devenu châtelain *gentleman-farmer*, élu et réélu maire de sa commune – se confie. Il livre un peu de son chemin parcouru aux antipodes d'une « culture de classe », son engagement pour ses concitoyens, son irréductible fidélité aux idéaux humanistes.

À la demande de Roseline, la fille d'Alain, Pierre Beuchot accepte d'être un passeur, un accompagnateur pour approcher cette figure lointaine d'un père dont elle vient de découvrir l'existence. Roseline, toujours hors champ, qu'on entend à peine vouvoyer le vieil homme lors de rares entretiens. La *voix-off* d'un narrateur rapporte certains de leurs dialogues, impossibles à enregistrer. Comment entrer en relation avec ce noble inconnu ? Quelle est la probabilité d'une rencontre avec une solitude si dense qu'elle l'enveloppe d'un voile ? Grâce à la caméra, en une semaine de tournage à peine ?

Filmant lentement les albums de famille, les pièces du château, les immenses portraits d'aïeules – comme si ces défuntées inconnues étaient les seules dont le vieil homme accepte la tendre présence – Pierre Beuchot approche « son » sujet sans jamais le réduire à un portrait d'aristocrate, même atypique, tels ceux qui ornent les murs. Seuls de prudents mouvements de caméra semblent convenir à cette âme forte à la tristesse discrète. Humilité d'un projet de cinéma qui, s'il donne à entendre de nombreux souvenirs (la perte irréparable du frère aimé, les camps, les engagements politiques...) ne peut – ne veut – parachever l'image d'un « grand témoin du siècle » comme les aime la télévision.

Au milieu de cette atmosphère hivernale un peu confinée, entre les ocres chaleureux du salon et les gris-verts humides de l'extérieur, Alain du Périer sort soudain de sa nonchalante distance. On était presque engourdi par ces plans crépusculaires pleins de la présence immobile de l'homme quand des mots lapidaires viennent cogner et



statuer de façon définitive. Alors que la caméra le cadre regard baissé, le corps tranquillement assis dans son fauteuil, sa voix s'élève avec force. Une parole autoritaire, inflexible, passionnée aussi, avec, dans le timbre, un emportement entier auquel les années n'ont rien retranché. Ses origines ? « Un milieu imbécile, pour ne pas dire plus. » Les lauriers des ancêtres illustres ? « Mais qu'est-ce qu'ils allaient foutre en Terre Sainte ? » Les policiers français qui ont arrêté son frère, mort en déportation ? « Une bande de salauds. » L'invitation chez un cousin, ancien vichyste ? « Si j'y vais, j'aurai encore envie de lui rentrer dans les tripes ! » La guerre d'Algérie ? « Inadmissible. »

Diminué par la maladie, la respiration sifflante, il assène sans faiblir ses mots comme des couperets. Sécheresse de la parole, à peine atténuée par cette élégance qui le fait sourire de tout,

même de l'évocation des souvenirs les plus tragiques.

On songe à ces figures de résistants légendaires croisées dans nombre de documentaires. Ici pourtant, pas de prestance donneuse de leçons ni de titres de gloire ostensiblement affichés. Même les compliments malicieux d'une amie sur son ancien pouvoir de séduction ou ses talents de chasseur ne déjouent pas sa lucidité désabusée. L'essentiel est loin des flatteries mondaines ou des remémorations des fastes du passé. La mort endeuille, et surtout emmure dans une douleur difficile à traverser. Mais de ces terres arides, Alain du Périer fait jaillir justement des sources vives, celles de la colère, de la conviction, du refus de renoncer, parfois seules expressions possibles d'une intelligence aux prises avec le chagrin.