

Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas

n° 6

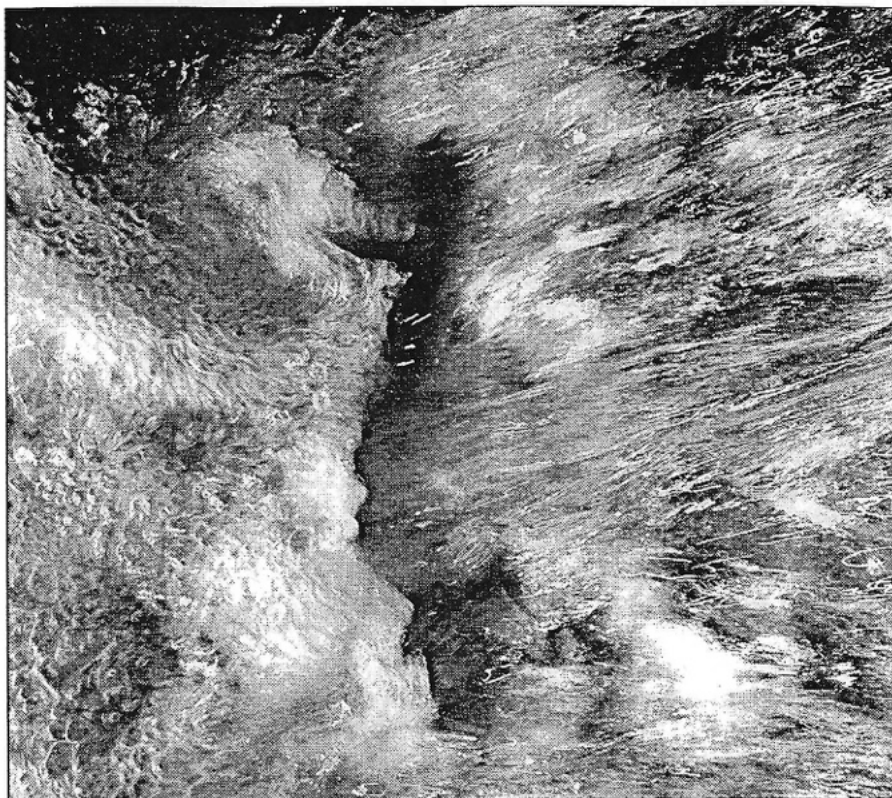
En route pour la joie

À *Dimanche* de Benoît Dervaux
[Plein air]

Le premier plan de *À Dimanche* rappelle le film de Noémie Lovsky, *Petites*. Trois adolescentes chantent *Puisque l'amour s'en va*. Le plan court sur toute la longueur de la chanson. On s'attache aux paroles. On se souvient de nos quinze ans et à quel point la musique était une façon de s'exprimer par procuration. Au loin, des cris d'enfants. À moins que ce ne soient les cris de deux des trois chanteuses, qui dans le second plan, se battent sur un matelas. Pourtant il y a bel et bien un petit lit à barreaux au fond de l'image. Autant de signes – la chanson, les cris, le petit lit – qui doublent doucement le sens de ce que nous voyons : d'abord des filles, à peine sorties de l'enfance, et progressivement des mères. Des filles-mères.

Le film raconte un fragment de l'histoire de Pascaline et de son enfant âgée d'un an, Angelina. C'est l'histoire d'une séparation progressive. Pascaline a décidé de placer sa fille en famille d'accueil pour mieux se construire, s'assumer, et plus tard, vivre avec elle. C'est de la difficulté à faire ses choix et à les accepter dont parle le film. En acceptant de s'éloigner de son enfant, Pascaline quitte sa propre enfance. Elle accepte de devenir mère et femme.

Ce sont d'abord les corps – gros plans de mains qui se serrent, de visages qui s'accolent, de bras qui s'enlacent – qui subissent la violence de la séparation. Ils prennent le relais des mots si difficiles à formuler : « J'aime pas parler. Tout m'irrite » dit Pascaline à Benoît Dervaux. Mais le terme est faible : « Tout m'enrage » conviendrait mieux. Pascaline se révolte, parle fort, a des gestes brusques, se braque. À *Dimanche* est un film physique. Angelina, un personnage rare en documentaire comme en fiction, participe à cet aspect du film. Bien qu'elle ne possède pas la parole et qu'elle ne soit âgée que d'un an, elle est filmée, au même titre que sa mère, comme un être conscient, souffrant, participant activement à ce qui se passe. Dervaux ne confère pas une intelligence pré-



maturée à l'enfant en montant, façon publicité Pampers, certaines de ses réactions prises hors contexte mais significatives pour la narration. Il la regarde attentivement, saisit ce que le spectateur aura peut-être du mal à accepter, à savoir qu'aux yeux d'Angelina, Pascaline n'est ni un phénomène de société, ni une grande sœur mais incontestablement une mère. Toute la force du film est dans la qualité de rapport qu'a su instaurer Dervaux avec Pascaline et sa famille. Il acquiert une compréhension suffisante de la situation pour pouvoir se substituer aux mots qui effraient tant l'adolescente. Le regard du réalisateur se pose sur de toutes petites choses a priori insignifiantes. On suit Pascaline dans la rue. Elle passe à côté d'un petit garçon hors d'haleine, avec un gros sac, et qui regarde silencieusement dans notre direction. Dervaux abandonne un instant son héroïne et s'arrête sur l'enfant. La vie peut être ailleurs. On filme celle-ci, on aurait

aussi bien pu se consacrer à celui-là. Tous deux semblent nous parler d'une jeune génération presque à bout de souffle. Quand Pascaline arrange des bouquets multicolores de fleurs en plastique, la caméra s'arrête sur les quelques fleurs au sol, dont la tige est cassée. Cela se passe assez vite, suffisamment pour que la métaphore ne soit pas complaisante ni trop lourde de sens. Mais furtivement, s'inscrit l'évidence d'une vie déjà un peu fanée, un peu abîmée.

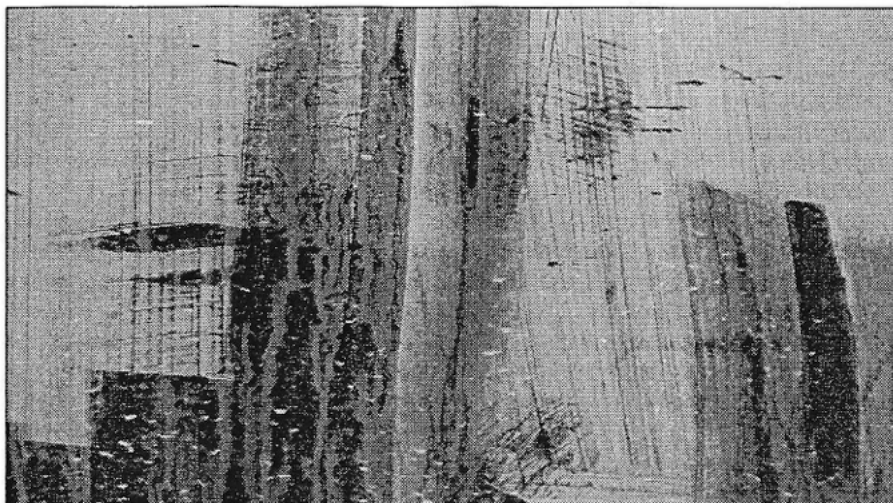
Le regard de Dervaux capte la vie de Pascaline dans sa violence et sa crudité. C'est pourtant en accompagnateur qu'il se propose de la filmer. Il filme et vit « avec », enregistrant avec confiance les étapes du parcours initiatique d'une jeune fille vers la conscience de soi, de ses choix. Quand, en dépit de tout, un cinéaste croit en ceux qu'il filme, c'est un peu comme s'il leur laissait le soin de (se) réaliser. Et lorsque le film s'achève, la vraie vie commence...

Marie Gaumy

À l'issue d'une première journée de diffusion de ses films, nous avons rencontré le réalisateur Harun Farocki.

Carnet de notes

Dans le cas d'*Images du monde* et *Inscription de la guerre*, au commencement je savais que le thème du film devait être la question de l'audiovisuel aujourd'hui. J'ai commencé à faire des recherches et j'ai trouvé ces éléments concernant Auschwitz et les images de surveillance. Après c'est devenu très difficile. Ces images étaient si importantes qu'après il fut difficile d'agencer d'autres fragments du même ordre que ces faits. Cela a pris toute la place. J'avais déjà l'idée que j'aurais à travailler avec cette « vague » sur un mode répétitif, où toutes les idées sont exprimées plusieurs fois, sur différents niveaux, en empruntant différents mots et exemples historiques. Je ne me suis pas autorisé à toujours concevoir une idée comme on pourrait le faire pour un discours, mais en prenant des notes au fur et à mesure. J'ai aussi conçu l'approche de ces idées en termes de montage. Le film n'a été réellement construit qu'à partir du moment où j'ai eu les images concrètes sur ma table de montage. Ce travail m'a pris deux ans. Ce n'est que plus tard que j'ai écrit et atteint ce niveau d'abstraction que l'on a habituellement lorsqu'on rédige un scénario, ou quand on écrit sous une forme discursive. Le travail a été similaire pour *Tel qu'on le voit*. Mais cette fois-ci, cela a été pour moi une idée vraiment décisive parce qu'avant, pour mes autres films, je réfléchissais à plusieurs idées en même temps : la production du charbon et de l'acier en Allemagne, la relation de ces industries avec le fascisme, ou encore la guerre au Vietnam... Et dans un premier temps je créais tout de manière théorique, puis je le mettais dans une histoire, puis je portais cette histoire à l'écran et ainsi de suite... Après j'ai eu l'idée d'un carnet de notes dans lequel on fait des croquis, on écrit des petits événements occasionnels, on rassemble des images trouvées dans des livres d'écolier bon marché, ou même des images pauvres ou de peu de valeur. Vous commencez à écrire sur ce que vous inspirent ces éléments, directement, sans élaborer de théorie. Cela a été pour moi, une grande libération. Les films de Pasolini que l'on a montrés ici, par exemple, je ne les avais jamais vus. *L'Orestie africaine* va complètement dans ce sens. Pasolini voyage à travers l'Afrique et en regardant les images de ce pays il imaginait ce qu'elles pouvaient



signifier. Le fait de les voir à travers son regard nous permet d'imaginer différentes interprétations. Ce n'est pas un commentaire sur les images existantes, vous vous demandez juste de quoi elles parlent. Cette utilisation virtuelle que l'on peut en faire a été un encouragement pour moi.

Section

C'était une commande du musée de Villeneuve-d'Ascq qui m'a invité à faire quelque chose d'auto-réflexif sur ma démarche, parce que j'ai toujours écrit sur mon travail de recherche, je produis des textes, et c'est pour cette raison qu'ils m'ont proposé de le faire avec des moyens audiovisuels, et non pas avec un papier et un stylo. C'est la même chose pour *Sorties d'usines* : élaborer une réflexion théorique autour du cinéma avec une bande d'images et des sons.

Méthodes

En tant qu'enseignant, j'essaie de trouver, ou du moins de chercher, des méthodes ou des approches. J'espère qu'un bon professeur n'enseigne pas de leçons toutes faites ! En pédagogie on dit : enseignez les méthodes et non le sujet. Il faut amener ou proposer des méthodes.

La place du spectateur

Le cinéma place le spectateur dans une situation qui n'est pas celle de quelqu'un qui se rend à l'église ou à l'école. Il y a différentes approches dans le fait de raconter une histoire. Dans certains cas on peut les trouver trop simples ou inappropriées, mais cette « simplification » a peut-être plus à voir avec la musique ou la poésie qu'avec les romans ou la philosophie. Quoi qu'il en soit, c'est quelque chose qui relève de « l'expérience cinématographique », ce qui n'implique pas que vous rencontriez un énorme public. Simple ment c'est un mode de discours différent.

Diffusion

Le principal problème, c'est ce soit-disant cinéma alternatif qui existait jusqu'à il y a dix ans encore en Allemagne. Il y avait quarante ou cinquante ciné-clubs où l'on pouvait montrer des travaux expérimentaux et maintenant ils ont presque tous disparu. Cela ne marcherait pas de s'appuyer aujourd'hui uniquement sur ce réseau. Maintenant, quelque chose de nouveau émerge car les musées intéressent des gens issus de milieux différents, et qui s'y retrouvent ensemble. *Section*, par exemple, a été montré à Beaubourg dans le cadre de l'exposition « Face à l'histoire » et j'ai soudain réalisé que cela pouvait toucher beaucoup plus de gens que je ne l'imaginais. Il y a beaucoup de commerce autour de cela actuellement et aussi un fort besoin du public d'accéder à différentes problématiques du champ de l'art. Soudain, les gens ne demandent plus à connaître à l'avance ce qu'une œuvre va leur donner, ni à apprendre des codes de lecture préétablis. Ils se demandent comment lire ou comment décoder par eux-mêmes. Bien sûr cela dépend des publics. Je ne suis pas très fort en sociologie, je ne sais pas comment ni pourquoi les gens viennent ou pas voir mon travail au cinéma. Mais s'ils sont là, ils doivent pouvoir comprendre. Ça doit être aussi fait de telle façon qu'ils comprennent. C'est ce que je déduis de mon expérience. Même si les gens n'ont jamais vu de films comme *Images du monde*, *Inscription de la guerre*, s'ils les regardent, ce n'est pas inaccessible. Vous n'avez pas besoin d'avoir fait des études spécifiques sur les musiques nouvelles ou la poésie provençale. C'est accessible d'une certaine manière, même s'il existe différents codes d'interprétation.

Propos recueillis
par Christophe Postic et Éric Vidal

Chronique Lussassienne

Cher Jérôme,

Tu trouveras cette lettre à ton retour de Lussas, encore fatigué de toutes tes épreuves de spectateur, sûrement excité aussi, la tête embrouillée des multiples questions que tu n'auras pas manqué de te poser devant les films de la semaine. C'est, j'en suis certaine, l'état d'esprit idéal pour lire ce qui va suivre.

Je n'ai pas besoin de te demander des nouvelles. Comme d'habitude, tu as dû t'enchanter devant des films bien esthétiques, bien dirigistes, et chantant la poétisation de l'autre contre son épreuve. Des films au « dispositif » si fort qu'il en étouffe une vie à laquelle tu ne t'intéresses plus guère. Des films si beaux parce que ratés, je te vois venir. Qu'importe le film pourvu qu'il serve un idéal dans lequel tu te reconnais. C'est bien simple, à

force de projeter tes attentes en lieu et place d'un possible inconnu, les films ne sont plus pour toi ces fenêtres sur le monde que tu vantes à tout va, mais juste des miroirs bien rassurants. Pourquoi continuer à voir des films ? Tu n'en as plus besoin. Pourquoi continuer à en parler ? Tu n'es sûr de rien, mais tu ne veux pas le savoir ; tu cherches des interlocuteurs à ton niveau, mais c'est pour mieux te réélever toi-même.

Tu vas aussi me raconter que l'ambiance parisienne est de plus en plus insupportable à Lussas, que cette façon de juger les films à la vitesse de l'éclair recrée une compétition, un palmarès dont les états généraux seraient idéalement exempts. Bien sûr, ce n'est pas ton cas (n'est-ce pas ?). Tu vas encore cracher sur les films frais émoulus pour mieux tomber

amoureux de superbes antiquités, et râler en même temps contre la clique professionnelle qui ne pardonne pas aux nouveaux films d'exister à la place de ceux qu'elle voudrait ou pourrait faire.

Tu vas hurler contre ces gens qui selon la formule de ton inusable Daney « ne sont moraux que devant une représentation des choses », et qui s'accommoderaient parfaitement de la chose elle-même. Comme si celle-ci pouvait encore avoir de l'importance pour toi.

« *La représentation nous console de la vie, et la vie nous console de ce que la représentation n'est rien.* » Tu aimais tant cette phrase de Godard, mais l'as-tu bien comprise ?

Console-toi, Jérôme, mais sans moi. Martine.

Gaël Lépingle

Incarnations

Casting de Emmanuel Finkiel
[Fragment d'une œuvre]

Au départ du casting, cette petite annonce, laconique et précise : « Recherchons pour un tournage de films de fiction des hommes et des femmes entre soixante-cinq et quatre-vingt-dix ans, parlant le yiddish. ». Se présenteront donc spontanément des personnes dont les entretiens filmés vont constituer la matière du film. La destination première de ces images n'est pas leur diffusion. Le cadre est un simple plan moyen, le plus souvent fixe, dont le but est de garder mémoire des rencontres, tout en dévoilant la photogénie des candidats – complément indispensable des instantanés et des fiches de renseignement tenus par la production. L'utilisation des images à une autre fin que celle pour laquelle elles ont été tournées, leur rapprochement inédit, n'est pas sans évoquer le travail de mise en forme de montage d'archives.

À partir de différents entretiens réalisés dans les bureaux de la production, Finkiel reconstitue l'histoire du casting dans sa chronologie, d'une première rencontre jusqu'à la proposition d'un rôle dans l'une de ses deux fictions : *Madame Jacques sur la croisette* ou *Voyages*. Nous ne sommes pas bien sûr dans le récit d'un concours mais dans un premier

travail d'incarnation de ceux que Finkiel a imaginés dans ses scénarios (dont très peu est révélé dans *Casting*, mais que nous savons écrits, au moins en partie).

On aperçoit ici la variété des arcs de vie d'une communauté, déterminée ici par le parler de cette langue, transnationale s'il en est, le yiddish. Toutes ces histoires sont différentes mais fortement reliées à l'Histoire de l'Europe du XX^e siècle, marquée par la guerre, l'Holocauste. Les voix, les postures, les récits spontanés nous laissent entrevoir la création de ces êtres cinématographiques qui naissent de la rencontre des acteurs et des personnages du scénario. Ce sont autant de variations possibles du récit.

Le montage met parfois en valeur les points de convergences. Ainsi, différents plans du même geste sont extraits des mises en situation ou tout simplement pris dans un entretien au naturel. Puis ils sont montés en série comme une accumulation, une cristallisation, détachant les gestes comme un signe remarquable, doté d'un fort pouvoir d'évocation. Tendre une feuille, un papier, un document. Ce geste on le retrouvera plusieurs fois dans *Voyages*, comme un garant d'un pan de leur histoire, de leur identité. Tous ces signes apparaîtront dans les fictions

où ils seront vecteurs d'un partage intime de l'expérience. Dans cette quête du reconnaissable, du tangible, *Casting*, document sur la création cinématographique, prend aussi une valeur de témoignage qui se manifeste plus dans une affirmation ontologique que dans le simple recueil des récits.

Les incarnations se constituent ainsi quelque part entre acteurs et personnages. Il suffit, vers la fin du film, des plans d'un chapeau sur un portemanteau ou d'une chaise pour que notre imaginaire les attribue aussitôt à d'hypothétiques propriétaires. Alors, la fiction s'est déjà constituée. Et dans le fictionnier plan, lorsque Esther sortira des locaux de la production, entourée d'un cadre noir délimité comme un écran de cinéma, elle sortira du film pour entrer pleinement dans *Voyages*.

Boris Mélinand

Hors Champ

Questions des États Généraux du Film Documentaire de Lussas

Marie Gaumy, Céline Leclère, Gaël Lépingle, Christelle Méaglia, Boris Mélinand, Christophe Postic, Éric Vidal, Sandrine Vieillard.

Merci à tous ceux qui nous aident, notamment à Cédric de Mondenard et Thierry Marchot.

Photos : Nathalie Postic

10 h 00

14 h 30

21 h 00

1

Miroir d'une nation : l'ENA
de Gérard Caillat (1999, 83')

La Fabrique de l'homme occidental
de Gérard Caillat
(1996, 80')

débat à l'issue de chaque film

L'image...

Sartre par lui-même
de Alexandre Astruc et
Michel Contat (1986, 2x90')

débat

L'image...

Images du temps d'avant
de Charlie Rojo (2000, 45')

Le Calcul du sujet
de É. Bullot (1997-200, 10')

débat en présence des
réalisateurs

Ces films...

2

Schnittstelle
de Harun Farocki (1995, 25')

Ich glaubte Gefangene zu sehen

de Harun Farocki
(2000, 25', VOST anglais)

débat

Harun Farocki

Videogramme einer Revolution
de Harun Farocki
et Andrei Ujica (1992, 107')

Wie man sieht
de Harun Farocki (1986, 72')

débat à l'issue de chaque film

Harun Farocki

3

Madame Jacques sur la Croisette

de E. Finkel (1995, 38')

Casting de E. Finkel
(2001, 90')

débat en présence du
réalisateur

Emmanuel Finkel

Voyages
de Emmanuel Finkel
(1999, 115')

débat en présence du
réalisateur

Emmanuel Finkel

Die Bewerbung
de Harun Farocki (1997, 58')

Die Schöpfer der Einkaufswelten
de Harun Farocki
(2001, 72', VOST anglais)

Harun Farocki

plein air

À dimanche de Benoît Dervaux (2001, 56')
L'Héritier de Philippe de Pierpont (1999, 12')
La Ville invisible de Philippe de Pierpont (2001, 56')

21 h 30

Samedi 25 août 2001

i

Autour d'un verre

PLANÈTE et les États généraux
du film documentaire vous
convient à un apéritif de
clôture ce soir à 19 h 30 au
Green Bar.

Lussasdoc

Retrouvez toutes les
informations sur Ardèche
Images, les États généraux et
Hors Champ sur le site :
www.lussasdoc.com.

Concert

Fiesta avec *Los Ardechos* ce soir
à 23 h 30 au Green Bar.

Épilogue

Hors Champ plie bagages et prend ses vacances annuelles, en vous donnant rendez-vous l'été prochain pour une nouvelle édition des États généraux.