

HORS CHAMP

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas - Jeudi 21 août 2003 - n° 4

Sublimation des corps solides

Audrius Stonys

[FRAGMENT D'UNE ŒUVRE]

Dans les quatre courts métrages d'Audrius Stonys, nous découvrons un cinéaste issu de cette tradition du travail avec la pellicule qui perdure à l'Est. Ses films à la grande beauté plastique presque sans dialogues ni récit, où la solitude des hommes est intrinsèque, reposent sur un travail formel riche et vivant.

Dans *Alone*, la petite fille est isolée dans les longs plans fixes frontaux, trop sage à l'arrière de la voiture qui la conduit à son rendez-vous. Son accompagnateur ne fait pas partie de son monde. L'image est presque trop belle, très « léchée ». Sa solitude émouvante est tangible. Stonys introduit un autre plan filmique, des images vidéos, un plan plus large qui nous présente les techniciens préparant le matériel film, adultes s'activant dans une apparente indifférence. Sa solitude ainsi imbriquée devient alors un principe, inscrit dans le processus du film. La petite fille n'est plus seule dans le film mais seule dans le monde.

Dans *Uotsas/Harbour*, film à la couleur dépouillée, des corps d'hommes et de femmes âgés rendus dans leur nudité à un état premier se découpent sur le carrelage blanc et le mobilier en émail d'un établissement de bains. Les corps se délassent dans l'eau, s'enfouissent dans la boue. De leurs têtes reposées surgit un rêve qui se construit au fur et à mesure de son déroulement, rêve de quitter le port comme un abandon, un départ vers un ailleurs non déterminé. Image mentale à côté d'autres images qui subissent des glissements analogiques : des femmes devant un fumigateur deviennent des pénitentes autour d'un encensoir. Dans les bains de boue, les corps immobiles se muent en cadavres rejoignant eux-mêmes la terre. Le travail des matières (eaux, boues, carrelages) et des sens laissent les corps au centre. Les statuts d'image se contaminent. Les corps des uns

versent alors dans l'imaginaire des autres créant dans une approche allégorique plus que métaphorique un espace méditatif. Où le spirituel, sans religieux sans symbolique permet l'affleurement et les évocations de l'esprit des lieux, et plus loin des tourments de la vieillesse.

Dans *Antigravitation*, le travail formel de montage, de cadrage permet à Stonys d'exacerber le pouvoir évocateur d'éléments simples. Les cadres et les regards s'organisent dans un jeu de « marabout - bout de ficelle... » spatial

moteur, qui, après avoir annoncé le printemps dans un poème, va faire l'ascension d'un sombre bâtiment par l'intérieur jusqu'à son sommet. Là-haut par son regard solaire, on entreverra la débâcle et l'annonce du printemps. Et si le corps est encore ici le véhicule nécessaire des aspirations d'élévation, c'est bien l'étrange pouvoir de la vision, entre acuité et imaginaire qui est célébré. Ce regard de chacun qui transforme le monde, révèle et rend sensible l'informulé, magnifie les aspirations humaines créant le possible.



inscrivant les corps dans l'espace (sur le sol en hauteur, dominants ou dominés par les éminences ou les promontoires). Les habitants du village enneigé saisis dans les occupations qui les conduisent dans les hauteurs (l'homme sur le toit, le grutier, des enfants qui escaladent) semblent chercher à échapper à la trivialité du monde, vivre « hors sol ». Ainsi une vieille dame regarde par la fenêtre ; le raccord sur ce qu'elle regarde, « faux raccord » sublimé, est un plan aérien d'une route où chemine une carriole. Elle traverse l'écran de bas en haut, élévation visuelle pour et par le regard. Cette vieille femme va traverser le film, personnage et

Ainsi dans *Flying...* un paysan réalise ce rêve d'enfant, le fantasme solitaire du vol, grâce à son petit avion tandis qu'à la ferme la poule blanche, oiseau sans espoir d'envol, reste clouée au sol.

Dans ces essais de « cinéma pur », à la façon de Germaine Dulac, la synergie de la plastique photographique, du montage, du son et de la musique crée une poétique visuelle intense, spirituelle mais sans mystique, aux éléments universels plus que symboliques. Elle permet aux films de Stonys, comme le souhaitait Robert Bresson, de « respecter la nature de l'homme sans la vouloir plus palpable qu'elle n'est. »

Boris Mélinand

La disparition de l'homme

Tableau avec chutes

de Claudio Pazienza

[En chemin...]

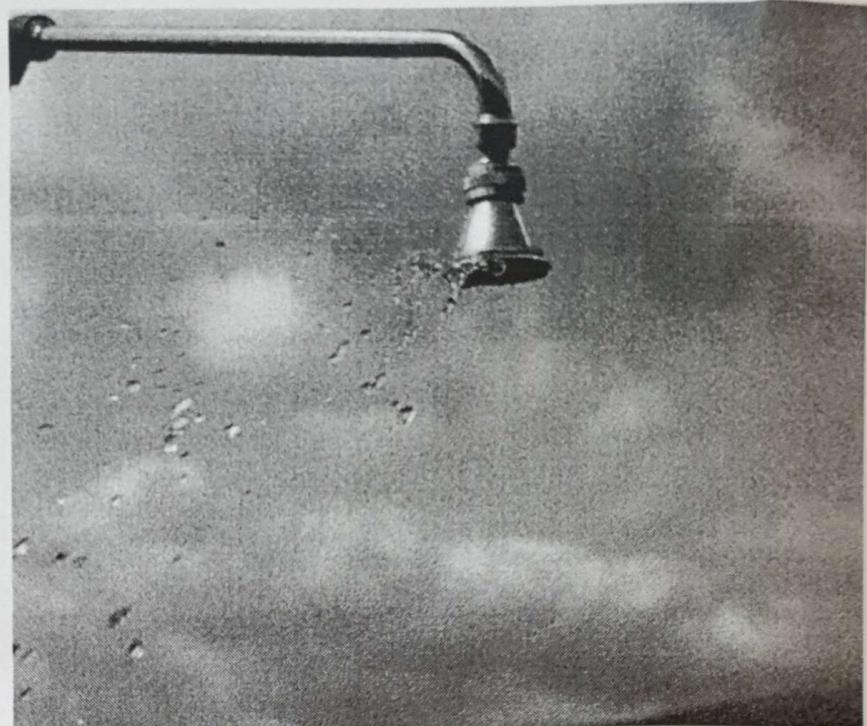
Dans une mer ridée, deux jambes s'agitent dans l'indifférence absolue du monde. Détachée des principaux éléments d'un tableau de Breughel (*Paysage avec chute d'Icare*), cette scène presque secrète de la noyade d'Icare n'est pas immédiatement perçue. Un premier regard, une première attention se sont portés sur la chemise rouge d'un laboureur puis sur la forme tranquille d'un berger veillant sur son troupeau. Un grand soleil rond éclaboussant la mer et un doux paysage de campagne... Soit un monde paisible offert à notre œil, une certaine idée du bonheur.

Il faut le regard de Claudio Pazienza, arrêté sur ce coin d'eau mouvante, pour arracher Icare à sa disparition. Cette focalisation dévoile une désillusion : le bonheur instantanément perçu n'est pas celui que nous supposons. À l'agitation de la surface peinte viennent alors faire écho les remous de notre conscience. Entre l'œil et l'image se glisse une interrogation sur le réel et sa perception.

Mystère de la chute.

Commence un va-et-vient entre l'œuvre de Breughel et le réel. Un mouvement venu du désir de Pazienza de combler le premier manquement de l'expérience visuelle avec, comme dessein ultime, l'élargissement du regard porté sur le monde. Ce projet, le cinéaste le mène à travers la parole des autres. Il entreprend une démarche systématique de questionnement des regards. Sa logique consiste à voir par procuration pour *tout voir*.

Il incarne à la fois la figure du guide et celle du profane. Dans sa quête de l'expérience du regard, cet état d'entre-deux offre un espace au spectateur pour y occuper la place du compagnon de route. Le cinéaste nous emmène sur les chemins de sa Belgique natale sur fond d'agitation sociale et politique. Un voyage en terre connue où s'exerce un œil critique sur l'état de la société belge (par ce regard, on mesure le risque de chute de tous les autres fils de Dédale). En soumettant une équation simple à ses concitoyens — « savoir regarder, c'est avoir une certaine idée du bonheur » —, Pazienza fait l'expé-



rience d'une construction individuelle. À chaque nouveau regard interrogé, le sien oscille et se repositionne, entraînant dans sa mouvance l'impossible détermination du bonheur.

L'utopie comme cible, l'invention de soi comme cheminement.

Cette logique de tâtonnement et de déséquilibre se retrouve dans la forme cinématographique. On assiste à la mise en scène des rencontres entre Pazienza et ses interlocuteurs (parents, voisins, amis, médecins, politiques, intellectuels, ouvriers, chômeurs...). Et à chaque entrevue, c'est la chute d'Icare qui semble être rejouée. Des effets de comique créent un espace ludique et une mise à distance de la « quête existentielle ». Par exemple, le petit rituel qui consiste, à chaque fin de conversation, à offrir un objet incongru à la personne rencontrée.

Grâce à son procédé de mise à distance, le cinéaste devient spectateur de son film. En retour, et dans le même temps, nous sommes avec lui acteurs de la construction d'une pensée nourrie par la parole des protagonistes du film. Émerge un lieu à la fois commun et multiple d'une présence au monde. Une présence que Pazienza voudrait poétique — et salvatrice pour Icare.

Dans un des plans du film, la caméra enregistre des visages reflétés sur la surface vitrée du tableau. Une double image apparaît : celle des têtes surimprimées au dessin du paysage peint et celle, fantasmée, d'Icare dans les yeux des observateurs. Mythe et réalité rassemblés en un même percept, celui du

spectateur cette fois, qui pourra méditer : « pour voir il faut avoir un point de vue, [or] le point de vue limite la vue. [Mais] sans point de vue, on ne voit rien du tout. »

Sandrine Vieillard

Infos

Les films du Dess

Les films du Dess Réalisation documentaire de création seront présentés à 21h30 au lavoir (à côté de l'église de Lussas).

L'écran électronique

Rencontre autour des nouvelles technologies et du cinéma documentaire organisée de 10h00 à 18h00 dans la salle polyvalente de Saint-Laurent-sous-Coiron.

Projection à Eyriac

Dans le cadre des *États Généraux du film documentaire*, le film de C. Tran, *L'École en campagne* sera projeté sur la place de la Maison Chabanne à 21h30.

BNF à la Maison du Doc'

Sylvie Dreyfus répondra à vos questions sur le Département audiovisuel de la BNF à la Maison du doc' jeudi, vendredi et samedi de 17h30 à 19h30.

Autour d'un verre

Présentation du catalogue *Images et cinéma* édité par le CNC suivi d'un apéritif à 19h30 au Green Bar.

HORS CHAMP Benjamin Bibas, Sébastien Galceran, Céline Leclerc, Audrey Mariette, Boris Mélinand, Éric Vidal, Sandrine Vieillard.
Photos : Nathalie Postic.

État d'urgence [tribune ouverte aux coordinations d'intermittents]

VOICI LA VERSION DÉFINITIVE DU TEXTE ENVOYÉE AU *MONDE* LE 19 AÔT ET QUI DEVRAIT PARAÎTRE, SI *LE MONDE* TIENT SES ENGAGEMENTS, AVANT LA FIN DE LA SEMAINE :

« Quels droits pour les salariés à l'emploi discontinu ?

La lutte protéiforme engagée après la signature, le 26 juin, du protocole contre l'Unedic révisant le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle par des collectifs et coordinations a pour objectifs premiers l'abrogation du texte agréé par le gouvernement et l'ouverture de négociations impliquant tous les professionnels concernés. Elle rejoint un mouvement global de résistance à la "normalisation" de nos sociétés. Une réforme viable des annexes 8 et 10 est nécessaire à la vie culturelle. On ne clôture pas le chapitre des droits sociaux en excluant 35% des allocataires pour ouvrir celui, faussement consensuel, de l'exception culturelle et de la place de l'artiste dans la société.

Nous sommes créateurs, interprètes, techniciens. Nous participons à la fabrication de pièces de théâtre, de spectacles de danse et de cirque, de concerts, de disques, de films de fiction, de documentaires, de jeux télévisés, de télé-réalité, du journal de 20 h et des publicités qui les entourent. Nous sommes devant et derrière la caméra, sur scène et dans les coulisses, dans la rue, les salles de classe, les prisons, les hôpitaux. Les structures qui nous emploient s'échelonnent de l'association à but non lucratif à l'entreprise de divertissement cotée en bourse. Acteurs d'un art et d'une industrie, nous avons en commun de subir une double flexibilité, celle des périodes de travail et celle des rémunérations. Né du besoin d'assurer une continuité de revenu palliant à la discontinuité des périodes d'emploi, ce régime d'assurance-chômage permet souple de production et mobilité des salariés entre différents secteurs, emplois.

Nous avons lu méthodiquement le texte venu réformer ce régime et nous avons évalué les conséquences du rehaussement des critères d'accès. Sur la base des chiffres de l'Unedic, nous sommes arrivés au constat de l'exclusion de 35% des allocataires actuels. Nous avons cherché à expliquer comment des paramètres inédits (le glissement de la période de référence, le calcul du décalage) introduisaient de l'aléatoire, provoquaient une rupture de l'égalité de traitement et incitaient au travail au noir et aux fausses déclarations.

La pertinence de notre expertise collective a peu à peu déstabilisé l'assurance des plus fervents défenseurs du protocole, jusqu'à ses signataires eux-mêmes. Pour preuves, les demandes tardives d'explication de la CFDT à l'Unedic, la disparition in extremis du grave "lapse" dans l'article sur la franchise (des recours en justice sont intentés), ainsi que les promesses floues d'aménagement du texte faites récemment par le Ministère de la Culture (Le Point du 01.08.03).

Mais surtout, nous avons dénoncé un paradoxe inquiétant : dans un contexte de "moralisation des pratiques", le protocole n'épargne en fait qu'une catégorie de salariés, ceux qui bénéficient de contrats réguliers sur l'année. L'utilisation des annexes 8 et 10 tendait parfois à être ambiguë : l'accord la clarifie en détruisant leur fonction essentielle. Alors qu'il s'agissait d'assurer une continuité de revenu dans des secteurs où la logique du profit n'est pas première, seules les entreprises les plus rentables – notamment celles de l'audiovisuel – continueront de tirer profit d'une main d'œuvre plus que jamais contrainte d'accepter le "contenu" et les conditions de travail des emplois proposés.

Or, seuls les droits sociaux collectifs garantissent la liberté des personnes, la continuité du travail hors période d'emploi, la réalisati-

tion des projets les plus improbables, la diversité, l'innovation. En agrémentant ce protocole, le gouvernement a fait le choix délibéré de supprimer cet "investissement" nécessaire à la liberté de création. Jamais le système compensatoire qu'il propose, mixte de mécénat et de subventions discrétionnaires, ne saura s'y substituer. Attaque contre les droits collectifs, cette "réforme" inaugure une certaine idée de l'exception culturelle : un art-vitrine avec ses pôles d'excellence et une industrie de la culture standardisée et compétitive sur le marché mondial. Le dynamisme, l'inventivité et l'audace qui caractérisent l'activité reposent sur cette indépendance voulue et conquise à travers la solidarité interprofessionnelle et l'obtention de conditions d'existence décentes.

Nombre d'intermittents connaissent les dérives mais aussi et avant tout les inégalités de traitement de l'actuel système et appellent une réforme de leurs vœux. Aucune base pour évaluer l'ampleur du déficit n'est crédible. Les chiffres de l'Unedic continuent d'être présentés dans l'opacité et la partialité la plus grande, les pertes dues aux abus ne sont pas mesurées. Plus fondamentalement, cette vision, strictement comptable, a pour seule assiette de prélèvement l'emploi, et interdit de prendre en compte cette part croissante des richesses produites que ne mesure pas le volume de cotisations salariales.

Nous avons défini les principes d'une nouvelle réforme dans le respect de la spécificité de nos pratiques professionnelles et le refus de l'utilisation du nombre d'allocataires comme variable d'ajustement.

Sur ces principes, nous avons élaboré des propositions selon deux axes :

- mise en cohérence du régime avec les pratiques du secteur par la suppression du Salaire Journalier de Référence (paramètre omniprésent auquel l'irrégularité des contrats ôte pourtant toute valeur représentative), par l'assouplissement des critères d'accès (prise en compte de l'aléatoire de nos métiers, des accidents de carrière), et par la réaffirmation de l'annualité des droits et du réexamen à date anniversaire.

- mutualisation et redistribution des droits entre allocataires, notamment par la création d'un plafond et d'un plancher du cumul salaires

Indemnités qui contribueront à la maîtrise des coûts et réduiront les inégalités entre allocataires.

Ces revendications ne sauraient se confondre avec une lutte pour des priviléges : flexibilité et mobilité qui tendent à se généraliser n'ont pas à impliquer précarité et misère. N'est-il pas symptomatique que ce qui constitue un modèle de référence pour d'autres catégories de précaires soit systématiquement battu en brèche ? L'élaboration d'un modèle d'assurance-chômage fondé sur la réalité de nos pratiques est une base ouverte à toutes formes de réappropriation, de circulations, de contamination en direction d'autres secteurs.

Ce conflit a suscité une réflexion approfondie sur les tenants et aboutissants de nos métiers. À une époque où la valorisation du travail repose de plus en plus sur l'implication subjective des individus dans leur activité et où, parallèlement, l'espace accordé à cette subjectivité est de plus en plus restreint et formaté, cette lutte pose un acte de résistance : il s'agit de se réapproprier le sens de notre travail (intimement et collectivement), de le réinventer.

La coordination des Intermittents et Précaires d'Ile-de-France »

	10 h 00	14 h 30	21 h 00
Salle 1	<p>En chemin...</p> <p>Tableau avec chutes de Claudio Pazienza (1997, 103')</p> <p>Débat à l'issue de la séance</p>	<p>Séances spéciales</p> <p>On n'est pas des marques de vélo de Jean-Pierre Thom (2002, 89')</p> <p>Nosotros de Diego Martinez Vignatti (2002, 70')</p> <p>Dans, Grozny Dans de Jos de Putter (2002, 75')</p> <p>Débat à l'issue de la séance</p>	<p>Séances spéciales</p> <p>Six O'clock News de Ross McElwee (1996, 84')</p> <p>Bright Leaves de Ross McElwee (2003, 107')</p>
Salle 2	<p>Ces films...</p> <p>Charlotte quelque part de Jean-Baptiste de Laubier (2003, 13')</p> <p>Les Hommes du Labici B de François Chilowicz (2003, 80')</p> <p>Débat en présence des réalisateurs</p>	<p>Petites pierres blanches</p> <p>Obscur / Chimie de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (1978, 26')</p> <p>Lumière / Physique de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (1978, 26')</p> <p>Débat à l'issue de la séance</p>	<p>Ces films...</p> <p>La Vie rêvée d'Amanda de Jill Emery (2002, 53')</p> <p>Facteur Toubab de François Christophe (2003, 63')</p> <p>Débat en présence des réalisateurs</p>
Salle 3	<p>Fragment... [à 10h15]</p> <p>Harbour d'Audrius Stonys (1998, 10') Alone d'Audrius Stonys (2001, 16') Flying over the Blue Sky d'Audrius Stonys (1996, 20') Antigravitation d'Audrius Stonys (1995, 18') Portrait de Sergei Loznitsa (2002, 28')</p>	<p>Fragment... [à 14h45]</p> <p>Sreda 19.7.1961 de Victor Kossakovsky (1997, 93') Belovsky de Victor Kossakovsky (1993, 58') Débat en présence du réalisateur</p>	<p>Petites pierres blanches</p> <p>Connu / Géométrie / Géographie Vérité / Télévision / Histoire de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (1978, 26') Inconnu / Technique de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (1978, 26') Y'a personne — Louison de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (1976, 100') Leçons de choses — Jean-Luc de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (1976, 100')</p>
Salle 4	<p>Route du doc [à 10h15]</p> <p>Bakkarwals de Rajesh Kaul (2002, 38') Tell Them the Tree They Had Planted Has Now Grown d'Ajay Raina (2001, 58') Aftershocks de Rakesh Sharma (2002, 64')</p>	<p>Route du doc [à 14h45]</p> <p>Life d'Altaf Mazid (1998, 56') The Name of a River d'Anup Singh (2001, 90')</p>	<p>Route du doc [à 21h15]</p> <p>Dhrupad de Mani Kaul (1982, 68') Siddeswari de Mani Kaul (1989, 90')</p>
Salle 5	<p>Prédiffusion [à 10h30]</p> <p>Pouvoir / Musique Roman / Économie Réalité / Logique Rêve / Morale de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (1978, 4x26')</p>	<p>Rediffusion [à 15h00]</p> <p>À bientôt, j'espère de C. Marker et M. Marret (1967, 43') Classe de lutte du Groupe Medvedkine de Besançon (1969, 37') Sochaux 11 juin 68 du Collectif de cinéastes et travailleurs de Sochaux Lettre à mon ami Pol Cébe de M. Desrois (1970, 20') Week-end à Sochaux de B. Muel, Groupe Medvedkine de Sochaux (1971, 57')</p>	<p>État d'urgence [à 18h00]</p> <p>La production : art, financement et indépendance En salle 5 à la même heure en cas de pluie</p>
Plein air		<p>21h30</p> <p>Tishe ! de Victor Kossakovsky (2003, 80')</p>	Scanné avec CamScanner

« Créer en Inde un marché documentaire »

Avec R.V. Ramani

Ici et ailleurs... Suite de notre série d'entretiens sur les conditions de production et de diffusion du documentaire dans quatre pays, à travers le regard de réalisateurs. Aujourd'hui, l'Inde avec R.V. Ramani, auteur-réalisateur de Heaven on Earth (2001), et Sanjit Narwekar, réalisateur et historien du cinéma.

Que pensez-vous des conditions de production et de diffusion du documentaire en Inde aujourd'hui ?

S. Narwekar : En dehors des nombreux films d'entreprise, les documentaires produits en Inde sont globalement de deux types. Une production dépend plus ou moins directement de l'Etat, notamment via Films Division, organisme public de production créé au lendemain de l'indépendance en 1947. Les autres films, surtout de réalisateurs indépendants, explorent la réalité socio-économique du pays ou alors des modes d'expression plus originaux, plus personnels. Cette catégorie a notamment fleuri au début des années 1980, avec l'apparition de la vidéo, et plus encore dans les années 2000 avec la mini DV. Ces cinéastes s'auto-produisent et ne perçoivent pas d'argent du système. En matière de distribution, l'Etat oblige les salles à acheter des courts métrages (« short films ») de Films Division pour les projeter en début de séance. Mais le public les boude, donc les salles ne les montrent pas. Enfin, la télévision publique diffuse de nombreux short films vaguement inspirés du réel et en général assez médiocres. Les documentaires de qualité, à peine 1 % de la production, sont diffusés entre 22h00 et 22h30, loin du prime time.

R.V. Ramani : On ne peut pas comparer l'économie de l'art à celle des biens et services. En Inde, la production de documentaires artistiques ne vise pas la rentabilité, mais la satisfaction du réalisateur. Je suis prêt à perdre beaucoup d'argent pour réaliser un documentaire, pourvu qu'il arrive vraiment à toucher deux ou trois personnes. Je trouve l'argent auprès d'un réseau d'amis, de cinéastes concernés ; je peux aussi repiquer des chutes de 35 mm, utiliser une table de montage professionnelle le week-end... Je peux à l'inverse travailler avec le Public Service Broadcasting Trust (P.S.B.T.) qui produit des films pour la télévision. Mais je ne toucherai que 5 % des revenus du film, alors que le P.S.B.T. empoche 95 %. Concernant la diffusion, c'est un peu pareil. Dans chaque grande ville, à Madras, à Bombay, seules deux ou trois salles projettent des documentaires indépendants. Il faut organiser et promouvoir soi-même ces projections gratuites où viennent cent spectateurs à peine. Je projette aussi mes films chez l'habitant, dans des villages, ou au cours de festivals d'art dans lesquels je débarque à l'improviste. Je m'entends avec les organisateurs, et l'année suivante nous proposons ensemble une nouvelle approche du cinéma avec des performances, des débats. Enfin, je diffuse mes films en prêtant ou en vendant des copies vidéo réalisées par mes soins.

Dans ce cadre, quelle est votre marge de création ?

R.V. R. : Elles sont très faibles. Tout d'abord, produire un film avec le P.S.B.T. est très frustrant. Le réalisateur subit

non seulement un contrôle politique sur le propos du film, mais aussi un contrôle sur l'écriture et sur la manière de faire le film : cadrage, prise de son, montage... Aucune liberté dans cette expérience, où le réalisateur n'est pas traité sur un pied d'égalité. C'est pourquoi je préfère autoproduire mes films et avoir dès lors une totale liberté de création. Pour moi, faire un film est avant tout une question de désir fort, une attitude. Si je veux vraiment faire un film, je le ferai, je me battrai pour cela, personne ne m'arrêtera.



Que voyez-vous comme évolution à court, moyen ou long terme ?

R.V. R. : Je suis optimiste, car les cinéastes indépendants commencent à se regrouper, en raison des problèmes de censure. En Inde, tous les films projetés en public, même gratuitement, doivent obtenir un visa d'exploitation (« censor certificate »). Or dans le contexte actuel d'explosion de la production vidéo, le gouvernement renforce la censure, qui touche aussi désormais ce support. L'année dernière, il a obligé les réalisateurs indiens à présenter leur visa avant d'envoyer un film au festival de Bombay. Une centaine de cinéastes se sont alors regroupés pour dénoncer un traitement inégal par rapport aux réalisateurs étrangers, qui n'avaient pas à subir cette contrainte. Cela nous a permis de nous compter, de savoir que nous existons en tant que réalisateurs indépendants qui parlons le même langage et qui ne nous laisserons rien dicter par personne.

S. N. : Certes, mais il y a une prochaine étape cruciale : créer en Inde un marché du documentaire, en salles ou en vidéo. Je suis sûr que nous pouvons mobiliser quelques milliers de spectateurs, à Madras, à Calcutta ou à Bombay. Si ce marché n'est pas créé, les documentaires indépendants d'aujourd'hui finiront comme ceux de Films Division : ils seront montrés, mais presque personne ne les verra.

Propos recueillis et traduits de l'anglais
par Benjamin Bibas et Boris Mélinand

en sa naissance

[Films du Dess]

C'était il y a tout juste un an, derrière l'église de Lussas, les étudiants de la deuxième promotion du Dess Réalisation documentaire de création de l'université Stendhal de Grenoble et d'Ardèche Images présentaient au public leur film de fin d'études. Donner à voir une première œuvre, un geste en sa naissance, expérience toujours fragile. Et prise de distance également avec leur propre film, rituel où des apprentis cinéastes, passés de derrière la caméra aux devants de la scène, pouvaient désormais se dire réalisateurs.

L'expérience est réitérée depuis hier, avec la présentation des films des nouveaux promus, millésime 2002-2003. Ce soir, Myriam Gallot expliquera peut-être comment elle parvient dans *Traverse*, en quelques plans à l'intérieur d'un wagon de train régional, à restituer les dérèglements psychiques et physiques qui accompagnent l'attente d'une retrouvaille amoureuse. Et Éléanore Saintagnan pourrait élucider l'alchimique pudeur de sa caméra s'attardant sur la nudité de trois jeunes enfants dans leur bain. Filmé à hauteur de môme, son court métrage *Les Petites Personnes* entretient une confusion permanente sur la

taille des objets et sur la nature des sons, dont la moindre surprise n'est pas l'envoûtante musique de Mélodie-Amour Argémi.

Les films projetés hier sont également visibles en vidéothèque. *Sans consigne ni retour*, de Jeanne Delafosse, est un voyage au cœur d'une déchetterie dont les détritus s'inscrivent dans une savante composition chromatique. Les bris de verre, les roulements de récipients en métal, les froissements de sacs plastiques se mêlent les uns aux autres pour donner naissance à une improbable symphonie. Dans la même séance, *Lieux communs* de Martine Deyres explore avec délectation l'architecture aérienne de la nouvelle gare de Valence-TGV. La réalisatrice agence les diverses lignes droites qui structurent le bâtiment pour faire apparaître, dans un style très *Playtime*, un espace étrangement brisé. La posture de certains personnages est alors du plus haut cocasse. La raclette-éponge du laveur de carreaux part ainsi en volutes qui rompent la cohérence du cadre, en même temps qu'elles dévoilent tout un pan de l'activité de la gare. Départs pour une grande carrière ?

B.B.

État d'urgence [tribune ouverte aux coordinations d'intermittents]

CAMARADES, ÇA NE PEUT PLUS DURER

Mardi, les films du groupe Medvedkine furent montrés gratuitement (pour les non abonnés) à l'Impérial Bioscope.

La question de la gratuité avait été débattue, salle 5, la veille au soir, à l'occasion de la projection du document sur l'affaire des chorégies d'Orange ; affaire ô combien emblématique qui notamment donne à voir l'habileté offensive des médias officiels c'est-à-dire leurs capacités à maîtriser le temps. Nous n'avons pas eu besoin de déclencher une action car le "miracle" eût lieu : la direction des Etats Généraux changea le lieu des projections pour une salle plus grande et décida de l'accès gratuit pour qui-conque n'avait pas déjà de droit d'entrée. Ainsi des films fabriqués par des ouvriers en lutte(s) de Besançon puis de Sochaux associés à des techniciens de cinéma se disposeront à nous parler autrement parce que déplacés sensiblement des habitudes de consommation culturelle. Les travaux du groupe Medvedkine sont exemplaires parce que joyeux, des ouvrages de communistes et communistes en acte. Comment agir afin de prolonger cet espoir ? À bientôt, j'espère.

Olivier Derousseau

Une permanence des coordinations d'intermittents et précaires est assurée tous les jours, du matin au soir, à la Maison du doc'. Vous pouvez y venir vous informer ou proposer tous types d'actions ou de revendications.

Vous pouvez également y regarder un film sur l'invasion du plateau de France 3 par les intermittents le 24 juillet, mais aussi un bout-à-bout sur les actions menées au

festival de la Chaise-Dieu depuis le 16 août et réalisé par les intermittents en lutte.

Pour toute information sur les actions menées par la coordination Auvergne des intermittents du spectacle en lutte, contactez Arthur au 06 61 12 92 87, ou participez-y directement, puisque des actions auront lieu jusqu'au 30 août.

Les commissions organisées par les Etats généraux de Lussas et le groupe du 24 juillet se déroulent tous les jours et sont ouvertes aux festivaliers, munis de passe ou non (sous réserve d'évolution d'horaires) :

- commission / production, à Lussas, épicerie du documentaire, de 10h à 12h30*
- commission / diffusion, à Lavilledieu, de 10h à 12h30*
- commission / place de l'artiste, école de Darbes, de 10h à 12h30*
- commission / vie du travail, flexibilité, à Lussas, de 10h à 12h30*

Rendez-vous avec des voitures à 10h devant l'église pour tous les piétons qui veulent participer aux commissions ne se déroulant pas à Lussas.

Cette page de libre parole prêtée par Hors-Champ aux coordinations d'intermittents et de précaires est ouverte à tous les précaires, c'est à dire à TOUS.

Contact : Bruno, 06 12 52 73 64