

MARDI 23 AOÛT 2016

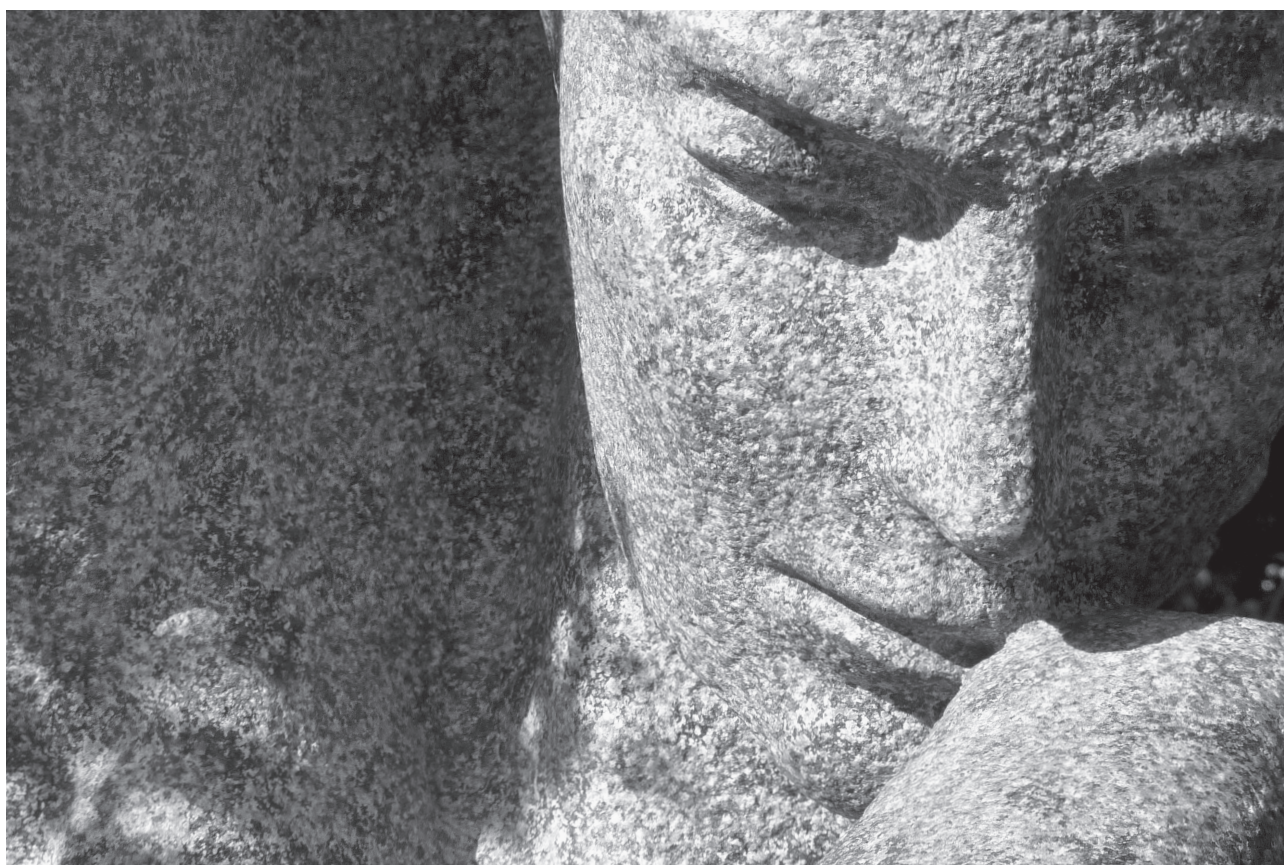


HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS



NUMÉRO 129



Atelier 1 Les Bonnes manières



PRIÈRE DE DÉRANGER

« Les documentaristes ce sont généralement des riches qui reçoivent de l'argent pour filmer des pauvres. »¹ Partons de cette affirmation péremptoire jouant la provocation. Filmer des groupes discriminés ou invisibles, avec l'ambition de leur donner

la parole et de les montrer différemment, est le projet de nombreux documentaires sur les banlieues, les institutions de soin ou d'insertion ; des parcours de longue immersion où la rencontre espérée entre filmeurs et filmés est souvent compliquée par les situations de souffrance et par une distance sociale ou culturelle trop grande. D'un côté, la maîtrise qu'apporte le maniement du matériel et du langage cinématographique confère pouvoir et responsabilités au réalisateur. D'un autre, la crainte de l'image stéréotypée, de la manipulation peuvent inhiber les

personnes qui souhaitent s'investir et témoigner dans le film ; la soudaine visibilité qu'offre le cinéma peut embarrasser. Ce constat de la domination du cinéaste « sujet » sur le personnage « objet » une fois posé, comment y échapper ?

Fabriquer son masque

Pour éviter ce rapport de domination, les personnes filmées doivent pouvoir à leur tour s'affirmer en tant que sujets. Cela implique d'inventer ensemble un processus. Il s'agit d'assumer son image, de connaître ses forces, de prendre la

parole. Hélène Châtelain, avec l'équipe de La Parole Errante, propose un exercice aux acteurs des pièces de théâtre qu'ils montent [*Qui suis-je ? Marseille 1990*] : écrire un récit de soi retraçant les bons et les mauvais moments traversés, les indignations et les espoirs. Ce texte est ensuite joué devant la caméra et projeté pendant les représentations.

Empruntant une démarche similaire, Clémence Ancelin filme dans un centre éducatif fermé [*Le cri est toujours le début d'un chant, en cours*]. Elle transfigure l'anonymat exigé par l'institution : au cours d'un atelier, elle incite les adolescents à fabriquer leurs propres masques, ce qui lui permet de cadrer leur regard tout en donnant à voir le visage qu'ils se seront choisis. A l'étiquette de « mineurs récidivistes » se substitue une série de figures singulières ; le ballet des corps masqués permet d'échapper au contexte, de s'évader loin des grilles. Au long du tournage, un accord tacite s'élabore. Quand un des jeunes est prêt à être filmé, il revêt son masque. Son adhésion est théâtralisée ; le pouvoir de faire débiter le plan est transféré au personnage. L'injonction initiale de préserver l'anonymat des adolescents les amène paradoxalement à s'affirmer.

Retourner la caméra

Créer un rapport d'horizontalité entre filmeur et filmé engage à brouiller la frontière qui sépare l'équipe technique des protagonistes qui lui font face. *Nous irons à Neuilly inch'allah* utilise la caméra subjective pour annuler la frontalité de l'image de l'autre. Partant d'une phrase de J.C.-Decaux, patron de Vélib, sur les employés qu'il a recrutés², le film épouse la vision des salariés du groupe. Il retrace la manifestation qui va de leur banlieue de résidence au siège, en passant par les grandes artères parisiennes. En voix *off* retentissent les échanges entre manifestants, comme si nous étions en vélo avec eux. A l'image, les rues parisiennes défilent. Cette « caméra participante » répond à une contrainte du film : dans un premier temps, Anna Salzberg et Mehdi Ahoudig ont réalisé des ateliers sonores dans l'entreprise. Dans ce cadre, ils ont enregistré la manifestation. Plus tard, pour retracer ce périple en images, ils adoptent le point de vue des cyclistes. Le résultat est un retournement de la

caméra assez inhabituel. Par le son, les salariés se situent hors-champ, derrière la caméra, c'est-à-dire à la même place que les cinéastes. L'écran vide de tout personnage permet de se concentrer sur leur parole.

Du sujet partout

Comme l'ont fait les groupes Medvedkine avant eux, certains réalisateurs incitent les protagonistes à s'emparer de la caméra. L'enjeu d'une expérience cinématographique qui fasse sens pour tous l'emporte alors sur l'enjeu esthétique. Dans *Ceci n'est pas un film* [Laureline Delom, 2014] les hébergés du Samu social écrivent collectivement une fiction. Ils imaginent des saynètes autour d'une pensionnaire, sorte de figure maternelle, qui donne et reçoit. En *off*, on entend le groupe douter de la qualité du film qu'ils sont en train de faire, pour finalement définir un nouveau genre, le « documentaire fictif », qui leur accorde une totale liberté formelle ! Quelle est la qualité propre à ce regard de l'intérieur ? La caméra fait s'épanouir sourires et regards complices. Le plaisir qui anime les participants les amène à exprimer l'essentiel : un appel à vivre de nouveau. Le spectateur ressent fugitivement les impressions des hébergés dans l'institution, le temps qui s'étire, le rôle que jouent certains lieux comme la cour ou la chapelle, leur rapport aux soignants.

Les auteurs de *Nous irons à Neuilly inch'allah* et de *Ceci n'est pas un film* s'effacent donc, chacun à sa manière. Mais si les gens filmés ont la maîtrise de leur image et de leur discours, où se tient le propos du cinéaste et que devient son envie de saisir des moments de moindre contrôle où la caméra n'est plus au centre, où le réel déborde ?

La subjectivité indirecte libre

Dans ses écrits théoriques sur le cinéma, Pasolini propose d'adapter le discours indirect libre au maniement de la caméra. Cela suppose que les voix du personnage et celle du narrateur s'enchevêtrent. Le premier se raconte à la première personne, l'autre assiste à l'éclosion de cette parole et la met en scène.

Pas comme des loups [2016] s'achemine sur cette ligne ténue, autorisant à la fois deux frères jumeaux à « se fictionner » et

le réalisateur à créer sa vision. Vincent Pouplard construit un récit sur leurs pérégrinations. Durant trois ans, Sifredi et Roman sont les acteurs du film au sens fort du terme. En leur soumettant régulièrement les rushes, il leur transmet son regard pour qu'ils affinent le leur. A travers leurs conversations autour du film et l'écriture de textes, ils éclaircissent leurs valeurs. A la question : qui sont-ils ? Le film répond en allant à l'essentiel : leur beauté, leur relation fraternelle, l'intensité de leurs convictions. Le cinéaste, sans les questionner, les accompagne, nous transporte dans leur univers. Ils dorment dans une cave ? On l'identifie à peine, car elle est cadrée comme eux la voient : un lieu d'infinites expérimentations. Une friche de bord de route devient un terrain de jeu qui offre des arbres à escalader et des cabanes à construire. On comprend, au détour d'un plan, l'abus et l'abandon parental, des échéances judiciaires, un parcours professionnel bien peu motivant, mais ce qui nous touche le plus, c'est ce qu'ils expriment. Le dernier plan du film montre qu'ils ont su retourner la caméra et, tandis qu'ils dénombrent tout ce qu'ils ne « seront jamais », c'est leur regard qui se pose sur nous et nous questionne sur nos propres renoncements à la liberté.

Vincent Pouplard semble avoir fait sienne la manière de Pasolini en nous permettant de les rencontrer avant de les voir prisonniers d'une série d'injonctions. Et parce que l'auteur, pleinement présent, établit un fort rapport de confiance, il peut s'approcher de moments de fragilités où la colère et la tension débordent, où la caméra se décentre. Une belle manière de cinéaste.

1. Olivier Smolders, *Voyage autour de ma chambre*, 2009, p.51.

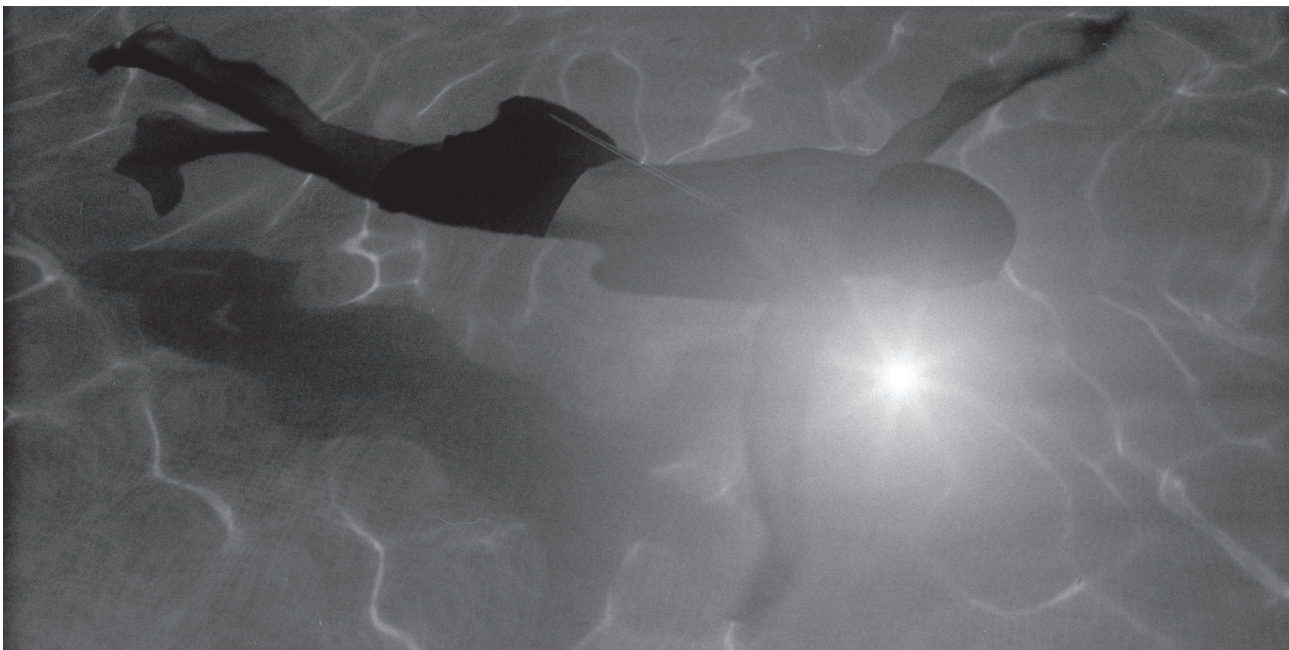
2. « On a recruté des gens sans qualification, parfois issus de banlieues difficiles, sans emploi et pour qui ce n'était pas toujours facile de s'adapter. »

Gaëlle Rilliard



Salle SCAM
21h15

Atelier 1: Les Bonnes manières



Hotel Machine

Emanuel Licha

- 2016 -



CHAMBRE AVEC VUE

Un hôtel de luxe, au milieu du désastre, à Kiev, Sarajevo ou Gaza. Silence feutré, surfaces immaculées : une bulle d'artificialité protégée des combats. De là, militaires, humanitaires, journalistes, politiques gèrent et observent le conflit. De là, les reporters filment la rue en plongée pour le direct de Vingt-heures. *Hotel Machine* explore les arcanes de cette matrice hôtelière.

Formé à la géographie et aux arts visuels, Emanuel Licha a réalisé de nombreuses installations sur le « war tourism », puis une série photographique sur les hôtels de guerre. Dans *Hotel Machine*, il filme ces lieux, désertés après le drame, dans toute leur froideur et leur implacabilité. Les surfaces brillantes sont réastiquées, les alignements géométriques sans cesse réajustés. Le silence, tout juste inquiété d'un léger bourdonnement, est parfois envahi par des bips de portables démesurés, une musique échappée d'une porte, le tintement régulier des verres. Ces ambiances rappellent les gros plans sonores de Jacques Tati dans *Playtime*, où les machines mettent les hommes à leur rythme.

Emanuel Licha met au premier plan du film ceux qui restent : les employés de l'hôtel, puisque les journalistes sont déjà loin.

De ces derniers, nous ne verrons qu'un portrait en creux, par le truchement d'un petit écran de portable ou de la radio. On redoute d'ailleurs la mort de certains d'entre eux, lorsque l'un de leurs fixeurs (qui servent de guides sur place) classe ses cartes de visites en deux colonnes.

Mais s'ils se côtoient le temps d'un conflit, employés et journalistes en ont deux perceptions bien différentes. Les ouvriers racontent comment ils font fonctionner les ascenseurs malgré les coupures d'électricité, alors qu'un journaliste « adore » les hôtels de guerre. Les serveurs se rappellent les étrangers commandant du poisson frais sous les bombes, alors que les lingères ramènent de la nourriture à leur famille grâce aux réserves des cuisines. Comme ces souvenirs de coulisses, la bande sonore nous ramène à l'époque de la guerre. Elle fait entendre les échos des combats qui, à l'intérieur de ces murs hermétiques, parviennent à peine aux oreilles. A l'arrière d'un hall étrangement calme, les télévisions font défiler des scènes de panique.

Le paradoxe entre le détachement que l'on ressent à l'intérieur de l'hôtel et l'urgence qui sévit dehors interroge sur la représentation journalistique de la guerre. Derrière le chambranle d'une fenêtre, nous commençons à observer l'extérieur. « *Que voit-on ?* » demande un présentateur télé à son correspondant. S'il s'agit de voir, il suffit de se poster au balcon d'une chambre, suffisamment en hauteur, et de commenter les sons et les lumières des tirs avec en arrière-plan la ville. Un journaliste se rappelle avec émotion le crash d'avion

qu'il a eu la « chance » de photographier de l'intérieur de sa chambre. Le décalage est total.

Le réalisateur met en scène cette position de surplomb et la dissection. Regarder n'est pas comprendre : les vues en plongée sur les passants dans la rue, les panoramiques erratiques sur les façades en vis-à-vis – où l'on suppose que se cache un sniper –, dramatisent la situation et font peur, mais elles ne permettent ni de contextualiser ni de compatir avec les victimes.

Une scène confirme que le sentiment de sécurité qu'apporte l'hôtel n'est qu'un leurre. L'extérieur s'y engouffre, se réimpose au son. Hors champ, les craquements d'un talkie-walkie nous apprennent que la position des JRI est repérée. Le montage s'affole, le bruit des bombes s'approche et une explosion retentit. Les plafonds se fissurent, les vitres se brisent : le film bascule sous l'impact.

Emanuel Licha ne documente ici qu'un aspect du métier de reporter de guerre. Son propos n'est pas le métier lui-même, mais les conditions de production des images. L'entrée dans les coulisses du « hub » médiatique, inconnues des téléspectateurs, confirme cette fausse impression que l'on peut ressentir, en tant que citoyens de pays en paix, que la guerre est située hors de notre univers.

Gaëlle Rilliard



Salle du Moulinage
10h30 et 15h15
Expériences du regard



Mariupolis
Mantas Kvedaravicius
- 2016 -


MONDES DÉFAITS

Dès les premiers plans de *Mariupolis*, Mantas Kvedaravicius imbrique les temps et les espaces d'une ville assiégée.

À travers un trou, de l'intérieur de ce qui semble être un bunker, la caméra filme le dehors ; nous sommes dans le brouillard de guerre. Un soldat compte les secondes, une déflagration retentit, la vitesse du son lui a permis de déterminer la distance d'un impact lointain. Le temps du quotidien le rattrape : « *Qui a allumé cette bouilloire, putain ?* » Le réalisateur introduit une autre temporalité : une journée commence pour la conductrice d'un tramway qui s'engage sur les rails. Dans sa cabine, au talkie-walkie, une voix annonce : « *Ne vous inquiétez pas les filles. [...] Ils ont promis de ne pas bombarder.* » L'attente d'un assaut s'insère ici dans la vie ordinaire. Enfin, le réalisateur introduit un temps cyclique : dans un théâtre, on se prépare à une fête. Des vieilles dames sortent des réserves un panneau arborant faucille et marteau, le restaurant, briquent le sol d'un hall. Les répétitions d'un spectacle commencent.

En choisissant ce nom inconnu de « Mariupolis », Kvedaravicius ne donne aucune indication sur la localisation de cette ville ; il brouille les pistes. Par petites touches, il montre ce qui l'y a attiré et retenu : des peintures murales

représentant des scènes de la mythologie grecque, la radio locale diffusant des nouvelles d'Athènes, le folklore d'une fête mêlant musique, costumes et danses des Balkans... Des plans larges composent progressivement un paysage : un port – grues et mer –, une grande ville industrielle – hauts-fourneaux. Le son ajoute la langue russe et ce paysage se précise : l'un de ces innombrables « lieux oubliés de Dieu », comme le veut l'expression russe, qui parsèment le territoire de l'ex-Union soviétique. La musique classique entendue lors des répétitions, les fresques réalistes socialistes s'ajoutent pour que se matérialise toute la civilisation soviétique.

Pour incarner la présence des mentalités héritées de l'URSS dans cette ville, Kvedaravicius suit un cordonnier, personnage fil rouge du film. Dans une scène clef, sous le buste de Staline qui trône dans son échoppe, il défend la foi religieuse face à une philosophe athée. Le spectateur entend à quel point un « *code culturel* »¹ unit encore une population, par-delà les classes et les nationalités. Ici, les plus béantes contradictions idéologiques peuvent être débattues dans un langage commun.

Zone assiégée, langue russe, paysages post-soviétiques... Tous ces signes rassemblés par le réalisateur finissent par déterminer – implicitement – un lieu, à un moment donné : la ville de Marioupol, située dans l'est de l'Ukraine, pendant la guerre qui a ravagé cette région en 2015. Elle vit dans l'attente d'un assaut des séparatistes pro-Russes. Cette guerre a défait l'unité d'un monde. Une scène le révèle : sur une place, des habitants sont réunis pour la fête du 9 mai, fête sacrée par excellence dans tout le monde

post-soviétique, marquant la fin de la Seconde Guerre mondiale. Certains sont venus coquelicot « pro-ukrainien » à la boutonnière, d'autres avec le ruban de Saint-Georges des « pro-Russes ». La caméra est au cœur d'une algarade qui s'engage autour de la présence de ces symboles : des gros plans montrent des visages pleins de colère et de larmes. Elle finit par se baisser, par pudeur, comme si montrer une telle altercation, un tel jour, avait quelque chose d'indécent et d'insoutenable.

Dans *Mariupolis*, Kvedaravicius se concentre sur la vie quotidienne d'une belle ville en guerre. Il ne filme pas le cliché souvent véhiculé par l'intelligentsia russe et ukrainienne : le *sovok*, terme russe difficilement traduisible qui désigne l'arriération des nostalgiques de l'URSS, ploucs et alcoolos. Il livre une vision humaniste de la civilisation soviétique, monde défait, mais digne. Dans une interview, il dit « *avoir foi dans les habitants de Marioupol* »². Sa bienveillance nous convainc que cette foi n'est pas infondée.

1. « Comme on trempait l'acier, ainsi on prépare les informations », entretien avec Mantas Kvedaravicius, revue *Seans*, 1^{er} avril 2016.

2. « J'ai foi en les habitants de Marioupol », entretien avec Mantas Kvedaravicius, *cineuropa.org*, 20 avril 2016.

Morvan Lallouet



Salle du Moulinage
21h30
Expériences du regard


Rédacteurs

Paul-Arthur Chevauchez	Morvan Lallouet
Thomas Denis	Claire Lasolle
Sébastien Galceran	Gaëlle Rilliard
Antoine Garraud	Cloé Tralci


Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi


Photographes

Nathalie Postic	P. 1
Mirella Ferron	P. 2
Morvan Lallouet	P. 4

SALLE CINÉMA

10H00

BABETTE MANGOLTE

What Maisie Knew

1975 - 60'

(NOW) Maintenant entre parenthèses

1976 - 10' - Muet

The Cold Eye

1980 - 90' - trad. simult.

Débat animé par Federico Rossin, en présence de la réalisatrice.

14H30

BABETTE MANGOLTE

The Camera: Je

1977 - 89' - trad. simult.

Les Modèles de Pickpocket

2003 - 90' - VOFSTA

Débat animé par Federico Rossin, en présence de la réalisatrice.

21H00

BABETTE MANGOLTE

There ? Where ?

1979 - 8' - trad. simult.

The Sky on location

1982 - 78' - VOSTF

Visible Cities

1991 - 31' - trad. simult.

Débat animé par Federico Rossin, en présence de la réalisatrice.

SALLE DES FÊTES

10H00

ATELIER 1:

LES BONNES MANIÈRES

Débat autour de *Flacky et Camarades* d'Aaron Sievers.

On ira à Neuilly inch'allah

Anna Salzberg,
Mehdi Ahoudig
2015 - 20' - VOF

Atelier animé par Christophe Postic et Monique Peyrière, en présence des réalisateurs.

14H30

ATELIER 1:

LES BONNES MANIÈRES

Projection suivie d'une discussion conclusive.

Une tempête...

Olivier Derosseau,
Joachim Gatti, Tristan Varlot,
Jane David, Les Envolées,
Jean-Baptiste Leroux
2015 - 45' - VOF

Qui suis-je ? Marseille 1990

Hélène Châtelain
1991 - 44' - VOF

Atelier animé par Christophe Postic et Monique Peyrière, en présence des réalisateurs.

21H00

REDIFFUSIONS

Une tempête...

Collectif
2015 - 45' - VOF

Qui suis-je ? Marseille 1990

Hélène Châtelain
1991 - 44' - VOF

22H45

REDIFFUSIONS

John Smith

The Girl Chewing gum

1976 - 12' - VOSTF

Associations

1975 - 7' - VOSTF

Om

1986 - 4' - sans dialogue

Gargantuan

1992 - 1' - VOSTF

The Kiss

1999 - 5' - sans dialogue

Dad's Stick

2012 - 5' - VOSTF

Worst Case Scenario

2003 - 18' - VOSTF

Flag Mountain

2010 - 8' - sans dialogue

The Man Phoning Mum

2012 - 12' - VOSTF

SALLE SCAM

10H15

HISTOIRE DE DOC :
ESPAGNE

Caudillo

Basilio Martín Patino

1974 - 100' - trad. simult.

Débat animé par Kees Bakker, en présence d'Esteve Rimbau.

14H45

HISTOIRE DE DOC :
ESPAGNE

La vieja memoria

Jaime Camino

1977 - 175' - trad. simult.

Débat animé par Kees Bakker, en présence d'Esteve Rimbau.

21H15

ATELIER 1:
LES BONNES MANIÈRES

Pas comme des loups

Vincent Pouplard

2016 - 59' - VOF

The Cool World

Shirley Clarke
1963 - 100' - VOASTF

Séance accessible sans préinscription.

Atelier animé par Christophe Postic et Monique Peyrière, en présence de Vincent Pouplard.

PLEIN AIR

21H30

La Deuxième Nuit

Éric Pauwels

2016 - 65' - VOSTA

En présence d'Anton Stettner, producteur.

SALLE MOULINAGE

10H30

EXPÉRIENCES DU REGARD

Hotel Machine

Emanuel Licha

2016 - 67' - VOSTF

Le Siège

Rémy Ourdan,
Patrick Chauvel
2016 - 90' - VOSTF

Débat en présence des réalisateurs.

15H15

REDIFFUSIONS

Hotel Machine

Emanuel Licha

2016 - 67' - VOSTF

Le Siège

Rémy Ourdan,
Patrick Chauvel
2016 - 90' - VOSTF

21H30

EXPÉRIENCES DU REGARD

Baisers froids

Nicolás Rincón Gille

2015 - 15' - VOSTF

Mariupolis

Mantas Kvedaravicius

2016 - 90' - trad. simult.

Débat en présence de Nicolás Rincón Gille.

COOPÉRATIVE FRUITIÈRE

21H15

**PROJECTION DES FILMS
ÉTUDIANTS DU MASTER
DE LUSSAS**

SALLE JONCAS

10H30

REDIFFUSIONS

Encore un gros lapin ?

Emilie Pigeard

2015 - 6' - VOF

Rio Corgo

Sergio Da Costa
Maya Kosa
2015 - 95' - VOSTF

15H15

REDIFFUSIONS

Ceci n'est pas un film

Les hébergés du LHSS

Saint-Michel en collaboration

avec Laureline Delom

2014 - 28' - VOF

Flacky et Camarades -

Le Cheval de fer

Aaron Sievers

2008 - 104' - VOF

On ira à Neuilly inch'allah

Anna Salzberg,

Mehdi Ahoudig

2015 - 20' - VOF

21H30

HISTOIRE DE DOC :

Informe general sobre

algunas cuestiones de interés

para una proyección pública

Pere Portabella

1976 - 154' - VOSTF

Débat animé par Kees Bakker, en présence d'Esteve Rimbau.

BLUE BAR

18H30

TÈNK

Le documentaire d'auteur sur abonnement: présentation de la plateforme et débat.

00H00 À 04H00

DJ MST

Musique sans transition.