

SAMEDI 26 AOÛT 2017



HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS



NUMÉRO 138



Géographies

Chaghig Arzoumanian

- 2015 -



QUE LE MONDE DEVienne TA MAISON

1515. Selim 1^{er} sultan de l'empire ottoman, ordonne les premières persécutions contre le peuple arménien. Les ancêtres arméniens de la cinéaste Chaghig Arzoumanian quittent

leur village d'Erzurum, situé à l'est de la Turquie, pour fuir vers celui de Burunkişla, en Anatolie. Ils y demeureront quatre cents ans. À la fin du XIX^e siècle, en 1895, de nouveaux massacres marquent la première étape du génocide qui se poursuit en 1915.

Le gouvernement des Jeunes-Turcs organise l'abjecte épuration démographique du territoire ottoman. Sur la route des déportations, ou dans des camps, deux tiers des Arméniens qui vivaient alors en Turquie y périrent, soit 1,2 millions de personnes. L'histoire officielle turque refuse encore de le reconnaître. Ce déni fait de la notion de mémoire une question centrale pour le peuple

arménien. Chaghig Arzoumanian a remonté le fleuve des tragiques exils de sa famille. Les récits de sa généalogie sont unis à la traversée des territoires – ils deviennent des géographies intimes.

Dans la première image du film, un chemin, tel une rivière, coule dans une vallée. Le motif de la route invite au voyage autant qu'il interroge : quelle foulée a-t-elle accueillie ? Au bout de cette route, le récit commence, dans ce village sec d'Anatolie qui porte le nom – « *étrange* » dit la cinéaste – de Burunkişla. Les membres de sa famille lui ont raconté : « *C'est de là qu'on vient* ».

Éloigné du Liban et de Beyrouth où elle est née, l'endroit ne ressemble en rien à ce qu'elle connaît. Une carte d'Asie mineure non légendée laisse ensuite apparaître, par le biais d'un lent fondu, une surface rocheuse où se niche une source. Utilisé à de nombreuses reprises, ce procédé de montage est celui de la rémanence : l'histoire du peuple arménien affleure dans le paysage. Et les frontières se fondent : Arménie, Égypte, Turquie, Liban.

L'océan du récit voisine avec les mythologies grecques. Tout au long de la traversée, la voix douce de Chaghig Arzoumanian porte en *off* son texte qu'elle dit en arménien. Dans la Grèce antique, l'aède est cet artiste qui, accompagné d'un instrument de musique, chante des épopées. Face à l'« *inexprimable désastre* », la cinéaste utilise ce registre homérique pour hisser sa voile d'images, qui se gonfle au vent des mots. Sa langue se pose sur une succession de plans, que le spectateur est invité à feuilleter. Sous une apparente simplicité, chacun contient une énigme. Perapyon, Markar, Fidan, Gulbeng, Nazareth, Lousaper... : au fil de leurs malheurs, qui ainsi scandés revêtent une dimension d'aventures héroïques, la cinéaste égrène les prénoms à l'instar de ceux d'Ulysse, Télémaque ou Pénélope. Par des nuits sans lune surgissent les nœuds de leurs vies. De cette poésie, émerge la grandeur des destins de « *ceux qui n'existent plus dans l'histoire* ».

Après les tueries perpétrées dans la ville turque de Kayséri, après une traversée vers Adana, Perapyon et ses enfants arrivent au Liban par la mer. Ils s'y réfugient et, sans relâche, tâchent d'inventer les moyens de survivre. Ses enfants devront gagner leur vie : chauffeur de taxi ou tisseuse. Perapyon

travaillera dans les champs qui jouxtent la ville. À l'image, s'étale la densité de l'espace urbain de Beyrouth. Aujourd'hui, ces champs n'existent plus. Mais la cinéaste nous apostrophe : « *Essaie de comprendre. Vois, le vert qu'ils ont vu.* » Fils de Perapyon, Nazareth et sa femme Lousaper pratiquent l'art de peupler de joie leur maison. Aux petits-enfants qui naissent, on apprend la danse et le chant. Assise au piano, une femme d'âge mûr interprète un air empreint de nostalgie. Les années sereines, qui précèdent la guerre civile libanaise, sont celles des plaisirs du quotidien : les pique-niques en famille, les glaces ou les falafels que l'on partage en ville, après le travail. Dans cette simplicité où se loge leur bonheur, les héros prennent forme humaine. Un champ de coquelicots, cette fleur sauvage qui pousse n'importe où, respandit. C'est aussi une des fleurs dont les pétales sont les plus fragiles – bonheur fugace.

En racontant, Chaghig Arzoumanian souffle sur les cendres pour qu'elles reprennent leur forme d'étoile et trouvent leur place dans la petite constellation – familiale – et dans la grande – le peuple arménien. En puisant dans le paysage, dans la géologie, *Géographies* fait sortir de terre les vestiges qui s'y sont mêlés. L'attention portée aux différents paysages traversés est aigüe. Matières minérales, pierres tombales, inscriptions dans la roche de mots en arménien, anfractuosités creusées par les ans. Dans la vallée, un son de cloches ricoche sur l'image des pierres. Ce tintement provient du cou des chèvres d'un berger. Son troupeau marche sur le lieu des exécutions passées. Au-dessus de la géologie, les géographies du ciel ne sont pas oubliées. Le soleil dans tous ses états, de son éveil à

son coucher, irradie les déserts, les villes, les mers et les brouillards, les nuits et les constellations. Enfant rebelle, le petit Gulbeng rechigne à aller à l'école car il préfère jouer dehors au village pour « *voir les rayons secrets du soleil* ». La mort intervient très brutalement – Perapyon trouve la tête coupée de son mari Markar ; à d'autres moments, elle fraie avec l'évanouissement céleste : Zaniel « *disparaît dans la blancheur* » et Nazareth, « *dans l'abîme* ».

Septième et dernier fils de Perapyon, Hovsep est le père de la cinéaste. Pendant la guerre civile des années 1970, il quitte le Liban pour poursuivre ses études à Montréal. Des gouttes de pluie tombent sur le décor banal d'une rue grise cerclée de palissades, entraperçue depuis l'embrasement d'une fenêtre. Animé par un attachement irrésistible à sa terre natale, Hovsep annule cet exil en Occident et repart pour Beyrouth. La dernière image du film se replie sur la première, elle rejoint le chemin originel de Burunkisla. Avec pudeur et élégance, la cinéaste peut alors parler à la première personne pour conclure. En exhumant les trajectoires des générations qui la constitue, Chaghig Arzoumanian offre un mémorial à sa famille. Nous quittons la lumière de ce chant, traversés par les multiples détours que dicte la tragédie, grandis par un désir tenace de glisser dans sa besace le nécessaire pour habiter le monde.

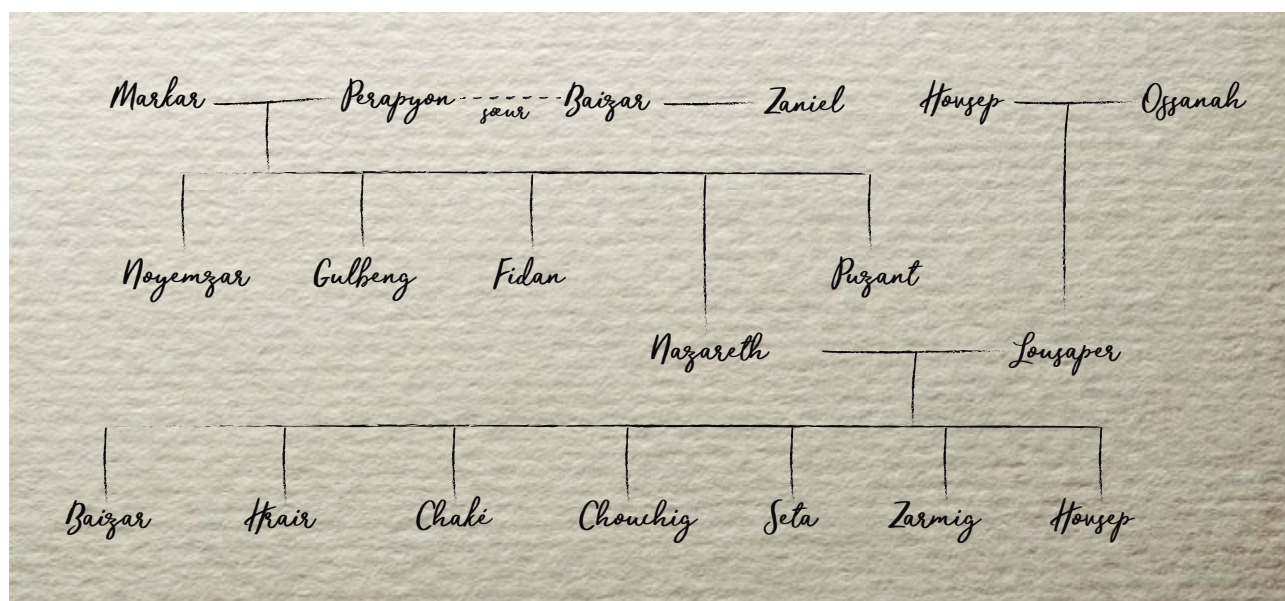
Cléo Tralci



Salle cinéma

14h30

Route du Doc





Silêncio

Christophe Bisson

- 2016 -



JOUER SUR LES TABLEAUX

Des hommes feignent de se battre torses nus quand d'autres fixent le sol, abattus. L'un crie, l'autre pleure. Plus loin, un couple s'embrasse. Parfois, le bruit d'un talon tapé contre le plancher vient réveiller la torpeur d'une grande pièce vide. Sous les hauts plafonds d'un ancien palais, figés dans leurs mouvements, des sans-abris portugais-es fixent la caméra du peintre et réalisateur Christophe Bisson. Une mise en scène picturale se retrouve dans les quarante tableaux qu'il expose dans *Silêncio*. Des plans longs et fixes, une lumière et une composition soignées accueillent les témoignages d'une humanité souffrante.

Ces tableaux, réalisés au cours d'ateliers avec les sans-abris, évoquent les principes du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal. L'un d'eux, le « théâtre image », matérialise le ressenti d'une oppression par des positions de statues. Cette forme d'expression physique, qui ne nécessite aucun processus verbal, invite chacun-e à

participer. A travers le jeu et les chants, les comédien-ne-s de *Silêncio* s'approprient leur histoire et investissent leur révolte. Seules les femmes mènent à son terme le chemin vers la parole, quand les hommes animent de leurs tourments leurs danses et leurs poèmes. Elles se racontent face caméra, à la première personne. Vulnérables, les bras le long du corps, elles sont placées au centre de l'image. Le clair-obscur très appuyé des tableaux évoque une iconographie chrétienne du XVII^e siècle. Provenant du hors champ, la lumière qui baigne leurs vêtements blancs semble les absoudre de leurs péchés.

A l'écran, la souffrance n'est pourtant pas transcendée. Ecrasé-e-s par les symétries des plans et enfermé-e-s par des lignes de force que dessinent les ombres, les Portugais-es du film ne disposent d'aucune échappatoire. Dans ce lieu jadis prestigieux que la caméra ne quitte jamais, les fenêtres fermées ou mi-closes figurent l'isolement de ces vies exclues. Le silence du titre, omniprésent, aggrave leur immobilité, donnant l'impression d'une vie qui passe sans avancer. Les hommes sombrent dans une violence régulièrement figurée à l'écran. Les femmes tombent dans la prostitution pour payer leur dose. Le regard de l'une d'elles ne reflète que le dégoût : « *Une fois de plus, ces dix euros m'ont coûté mon âme.* » Le noir à croqué la moitié droite de l'image, celle de l'avenir.

Depuis la salle de cinéma, les protagonistes du film restent inaccessibles. Les plans moyens, l'obscurité et l'anonymat ne permettent pas de les reconnaître, de distinguer les traits de leur visage et d'entrer en empathie. Ce n'est donc pas en tant que récepteur passif d'affects que le spectateur entre dans le film, mais en tant que « spect-acteur » selon la conception de Boal. Par un jeu de portes ouvrant l'espace du palais sur l'extérieur, Christophe Bisson convoque le hors champ et inscrit le-la spectateur-ice dans le tableau. Les sans-abris fixent ce lointain duquel provient parfois la lumière. Parviennent de l'extérieur des bruits de sirènes et des cris d'enfants.

Les sans-abris, devenu-e-s, le temps d'un film, comédiens et comédiennes, se rassemblent autour d'un projet et d'un repas commun. Le dernier tableau évoque *La Cène* de Léonard de Vinci, mais les couleurs restent froides et la table vide. Un travesti en slip noir et tulle de mariée danse sous une pluie de confettis et brise l'illusion d'une religion salvatrice. Cette mariée incongrue symbolise la communauté d'exclu-e-s et sa joyeuse transgression.

Marion Tisserand



Salle Moulinage

21h15

Expériences du regard

The Bird and US

Félix Rehm

- 2017 -



BAPTÊME DE L'ART

L'événement judiciaire fit date. En 1922, en pleine montée du protectionnisme économique, est appliquée aux États-Unis une législation qui augmente les droits de douane sur les objets manufacturés à leur entrée sur le territoire américain. Seules les œuvres d'art sont exonérées de ce tribut. Or, sous l'égide des avant-gardes conduites par des personnalités comme Duchamp et Picasso, les étiquettes s'effritent. En 1926, le sculpteur Constantin Brancusi fait parvenir par bateau l'une de ses œuvres, nommée *L'Oiseau dans l'espace*, au collectionneur qui en a fait l'acquisition. Les agents de la douane n'y voient pas une sculpture. Cette forme oblongue en bronze poli ne correspond pas aux critères artistiques en vigueur. Classé dans la catégorie des objet manufacturés, l'oiseau est soumis au tarif d'une marchandise. Pour que son acheteur n'ait pas à payer la taxe exigée, Brancusi intente un procès aux autorités américaines. Le tribunal doit répondre à une question simple : qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Félix Rehm s'empare de cette question. Pour la traduire en cinéma, il dispose sur sa table de montage des images d'archives. *The Bird and US* adopte la forme d'une trajectoire vers la modernité, du noir et blanc vers la couleur, du muet au parlant.

Craquellements de la pellicule, noir et blanc, intertitres : le film commence paré des atours du muet, sous les auspices du cinéma des origines. L'introduction pose dans une succession d'images d'époque le cadre et les enjeux du procès. Le spectateur, au parfum de l'affaire Brancusi, la reconnaît vite. Celui qui n'en a pas eu vent sera ici renseigné, comme découvrant un fait divers dans un journal d'un autre temps, dans lequel les photographies seraient animées – Golden Gate de San Francisco, embouteillage de vieilles voitures, paquebots arrivant dans la baie, dockers s'affairant à réceptionner des cargaisons. Tous deux seront saisis par la même intrigue face

au suspense teinté d'étrangeté qui émane de l'agencement de ces images, tenues en lisière de l'illustratif, et des cartons proposant les phrases simple utilisées pour broser le récit.

Une relation étonnante s'établit entre ces deux langages que sont l'image et l'écrit. Au premier abord disjoints, séparés par des écarts savamment ménagés, ils se rejoignent finalement. De cet endroit de leurs retrouvailles, tenu secret, naît une poésie flottante mais pourtant logique, proche des mécaniques d'une rêverie qui travaille l'imaginaire du cinéma. Ainsi de ces images de jeunes garçons en uniforme occupés à tailler de petits tronçons de bois. Au moyen d'outils divers, marteau, burin, ils détaillent des copeaux. Ces plans ne poursuivent pas un monologue muet : ils montrent sans détours l'acte de sculpter, dont il est ici question. Mais ils épousent encore plus avant les enjeux esthétiques posés par le film, qui soulève un peu plus tard la question du geste de l'ouvrier, par lequel naissent des objets utilitaires et reproductibles. De même pour ces archives qui présentent des hommes sur le chantier du Mont Rushmore, qui sculptent les visages des présidents américains, dont Roosevelt, son nom apparaissant une seconde plus tard sur un carton. On présume ici un second clin d'œil malicieux à *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock qui, par l'entremise des oiseaux, s'est déjà glissé quelque part. Ces astuces ludiques, proches de l'écriture automatique des surréalistes, invitent à rapprocher la table de montage de leurs tables de dissection.

Les écarts entre les images et leur approfondissement décalé évoquent la notion de montage à distance développée par le cinéaste arménien Artavazd Pelechian. « *Si j'ai deux images qui m'intéressent, je les décolle. J'ai compris que ces éléments mis à distance parlaient mieux entre eux que s'ils étaient côte à côte.* » écrit-il dans *Le Montage à contrepoint ou la théorie de la distance*. Le film nous invite à comparer l'art de la sculpture à la fonction du montage au cinéma. Le spectateur se voit gratifié lorsqu'il établit, de manière quasi inconscient, ces connexions, comme dans la technique du *pay off* développé dans les scénarios hollywoodiens. Elle préconise de ne laisser aucun élément au hasard : un

indice distillé au début d'une narration, puis oublié, finira par ressurgir pour faire sens dans un rebondissement plus tardif.

Félix Rehm déploie la trajectoire intellectuelle du juge Waite, en charge du procès. Les questionnements de ce personnage invisible sont d'abord cités via des sous-titres, comme un discours direct qui serait déposé, collé sur l'écran où défilent des images d'oiseaux. Tel un naturaliste en forêt, le juge Waite commence par observer les parties de l'œuvre – pattes, plumes, bec – pour reconstituer le tout – l'oiseau. Dans ce qu'il voit, rien ne concorde avec ce qu'il connaît. Mais guidé par le titre de l'œuvre, il abandonne son exigence d'imitation fidèle à l'ornithologie. Un sous-titre évoque la sensation du vol et des milliers de cormorans s'envolent à l'écran. Waite accède à une autre modalité de représentation du réel : la sensation du vol, l'idée de l'oiseau. Au terme des échanges, le juge reconnaît à voix haute : *L'Oiseau dans l'espace* est bel et bien nommé « *œuvre d'art* ». La parole performative du juge rencontre la parole performative de l'artiste. Brancusi a gagné.

The Bird and US tend un miroir aussi poli que la sculpture de Brancusi pour conter la reconnaissance de la modernité artistique. Le San Francisco craquelant du début fait place à des prises de vue en couleurs réalisées depuis un avion. La voix du juge retentit sur une ville plus contemporaine, accompagnée par une bande son de musique électronique hypnotique. L'équilibre et l'harmonie du film clarifient les questionnements théoriques et leur donnent corps à travers ce motif très accessible qu'est l'oiseau. Juché sur ce médium, le spectateur pourra accéder à ces idées abstraites en toute légèreté.

Cloé Tralci



Salle Moulinage

10h15

14h45

Expériences du regard



Rédacteurs

Sébastien Galceran
Antoine Garraud
Morvan Lallouet
Claire Lasolle
Romain Peillod

Gaëlle Rilliard
Michaël Soyez
Marion Tisserand
Cloé Tralci



Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi



Photographes

Anatole Barde
Nathalie Postic
Michael Soyez

P. 1
P. 3
P. 5



SALLE CINÉMA

10H00

REDIFFUSIONS

Je ne me souviens de rien

Diane Sara Bouzgarrou
2017 - 59' - VOFSTA

Les Yeux clos

Vincent Ducros
2017 - 59' - VOFSTA

14H30

ROUTE DU DOC : LIBAN

Marjayoun

Alaa Fadel
2016 - 19' - VOSTA
trad. simul.

Géographies

Chaghig Arzoumanian
2015 - 72' - VOSTF

Birds of September

Sarah Francis
2013 - 99' - VOSTF

Débat animé par Carine Doumit.

En présence de Chaghig Arzoumanian, Sarah Francis, Mohamed Soueid, Ghassan Salhab et Reine Mitri.

21H00

ROUTE DU DOC : LIBAN

Civil War

Mohamed Soueid
2002 - 82' - VOSTA
trad. simul.

Monumentum

Fadi Yeni Turk
2015 - 80' - VOSTF

Débat animé par Carine Doumit.

En présence de Mohamed Soueid, Ghassan Salhab, Reine Mitri, Chaghig Arzoumanian et Sarah Francis.

PLEIN AIR

21H30

L'Usine de rien

Pedro Pinho
2017 - 177' - VOSTF

SALLE DES FÊTES

10H00

ROUTE DU DOC : LIBAN

My Father Is Still a Communist

Ahmad Ghossein
2011 - 32' - VOSTF

Twenty-Eight Nights and a Poem

Akram Zaatar
2015 - 105' - VOSTF

Débat animé par Carine Doumit.

En présence de Chaghig Arzoumanian, Sarah Francis, Mohamed Soueid, Ghassan Salhab et Reine Mitri.

14H30

DOCMONDE

Être Vazaha

Philippe Gaubert
2017 - 60' - VOSTF

Le Rêve de Nikolay

Maria Karaguiozova
2017 - 47' - VOSTF

Reprendre l'été

Magali Bragard
Séverine Enjolras
2016 - 96' - VOF

Débat en présence de Philippe Gaubert, Maria Karaguiozova et Magali Bragard.

Hors les Murs

Le Teil - Regain

20H30

Vivre riche

Joël Akafou
2017 - 52' - VOSTF

*(entrée au tarif du cinéma)
En présence du réalisateur.*

SALLE SCAM

10H15

DOCMONDE

Enfants de Beyrouth

Sarah Srage
2017 - 59' - VOSTF

68, mon père et les clous

Samuel Bigiaoui
2017 - 84' - VOF

Débats en présence de Sarah Srage et Samuel Bigiaoui.

14H45

SÉANCES SPÉCIALES

Purge This Land

Lee Anne Schmitt
2017 - 80' - VOSTF

I Pay for Your Story

Lech Kowalski
2017 - 86' - VOSTF

21H15

DOCMONDE

Mon identité

Diane Kaneza
2017 - 20' - VOSTF

Moi, Gagarine

Olga Darfy
2017 - 67' - VOSTF

Débat en présence d'Olga Darfy.

SALLE MOULINAGE

10H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Le Paysage dans 100 ans

Jean-Christian Riff
2016 - 95' - VOF

The Bird and US

Félix Rehm
2017 - 20' - VOSTF

Débat en présence de Jean-Christian Riff et Félix Rehm.

14H45

REDIFFUSIONS

Le Poisson

Martin Verdet
2017 - 82' - VOSTF

Le Paysage dans 100 ans

Jean-Christian Riff
2016 - 95' - VOF

The Bird and US

Félix Rehm
2017 - 20' - VOSTF

Débat en présence de Jean-Christian Riff et Félix Rehm.

21H15

EXPÉRIENCES DU REGARD

Dream Box

Jeroen Van der Stock
2017 - 43' - sans dialogue

Silêncio

Christophe Bisson
2016 - 56' - VOSTF

La nuit appartient

aux enfants
François Zabaleta
2017 - 27' - VOFSTA

Débats en présence de Christophe Bisson et François Zabaleta.

SALLE JONCAS

10H15

REDIFFUSIONS

Bricks

Quentin Ravelli
2017 - 83' - VOSTF

Chronique du tiers-exclu

Claire Angeliniv
2017 - 116' - VOF

Débat en présence de Quentin Ravelli.

15H00

REDIFFUSIONS

La Mine

1947 - 10' - sans dialogue

Inondation

1947 - 14' - sans dialogue

Un dimanche matin

1955 - 18' - VOSTF

Un moment de silence

1965 - 17' - VOSTF

24 Heures de la vie de

Jadwiga L.

1967 - 14' - VOSTF

Psychodrame

1969 - 28' - VOSTF

Le Bureau

1986 - 16' - VOSTF

Ne pleure pas

1972 - 9' - sans dialogue

Le Seuil

1975 - 17' - VOST

Wanda Gosciminska.

Tisseuse

1975' - 21' - VOSTF

Le Point de vue d'un

gardien de nuit

1979 - 16' - VOSTF

La Vie quotidienne

1976 - 17' - sans dialogue

Immeuble

1982 - 9' - sans dialogue

Green bar

00H

Concert de clôture :
Derinégolem