

VENDREDI 24 AOÛT 2018



# HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX  
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS



NUMÉRO 144



## ***Le moindre geste***

**Fernand Deligny, Jean-Pierre Daniel,  
Josée Manenti**

- 1971 -



### **L'ÉBAUCHE D'UN GESTE**

*Le moindre geste* a transformé une certaine pratique du cinéma documentaire et marque encore aujourd'hui par sa radicalité. Partir de la difficulté à saisir ce qu'est le film, sera une façon de comprendre sa nécessité.

«Yves est Yves dans ce film», nous indique le générique, posant d'emblée l'indétermination – un personnage qui joue son propre rôle – dans laquelle s'installe le film, tant il est compliqué de séparer l'oeuvre de l'expérience qui entoure sa fabrication. En partageant pendant plusieurs années le quotidien d'Yves, «débile profond, disent les experts», Fernand Deligny et Josée Manenti ont pensé cette expérience de tournage comme une cure libre. Durant trois ans, le film accompagne Yves, jugé irrécupérable par l'institution, dans la

découverte d'un espace ouvert et de nouveaux gestes.

Les deux cartons consécutifs «Un film de Fernand Deligny et Josée Manenti» et «réalisé par Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel» produisent un flou qui rend difficile l'assignation d'une paternité à l'oeuvre. «Josée Manenti réalise l'image» puis «Jean Pierre Daniel effectue la mise en film des images et des sons», trois ans après la fin du tournage. Sa présence à l'atelier *Sur «le point de voir»* permettra de comprendre les différents gestes venus

s'ajouter dans le temps différé de la fabrication du film. L'expérience collective du film évacue d'un même coup tout regard unique.

Le point de départ de l'histoire annoncée devient prétexte. En imaginant Yves et son ami Richard s'échapper de l'asile, le film dérive vers les errances d'Yves, qui parcourt inlassablement le paysage des Cévennes. Le film s'invente au fil du tournage, refusant d'imposer une trajectoire au personnage. Cette invitation à l'invention substitue au carcan d'un scénario une sorte de fable ouverte. Dans une maison abandonnée, au bord de la rivière, autour d'une carrière en pleine activité, il touche, manipule, lance, caresse, traîne les éléments de cette nature aride qui lui passent entre les mains. De gestes en gestes, il se heurte à son environnement, l'expérimente, l'appréhende dans une longue exploration tactile du monde avant d'être raccompagné à l'asile par une jeune fille...

Tel serait le cœur sensible du film, dont on pourrait dire qu'il ne s'agit là que d'un moment. Ça ne fait pas de film». Fernand Deligny se plaisait à répondre:

«mieux vaudrait peut-être un moment fait film que tant de films sans une once de « moments ». Je parle de camérer et pas de scénarier ». Le cinéma ainsi libéré de sa mise en forme préconçue absorbe les éléments du récit initial annoncé pour se laisser guider par le moment et par le geste.

On entre dans ce temps du geste, qui en se répétant, donne au film son rythme. La caméra s'approche lentement des mains d'Yves, déterminées, qui tentent vainement de nouer deux bouts de corde effilochés. Les doigts et la corde finissent par se confondre, entremêlés, se refusant de la même manière à toute docilité. Ces ratages libèrent le geste de toute visée utilitaire, signifiante ou efficace, et proposent un autre usage, haptique, du monde alors rendu à sa matérialité. Les longs monologues d'Yves sont d'ailleurs toujours hors champ: la parole est déliée du corps, repoussée à l'extérieur du cadre, laissant exister un monde dépris du poids du langage. Le monde « qui est en définitive filmable », comme le rappelle Jean-Louis Comolli, est celui « qui s'est départi, qui s'est débarrassé des mots qui jusque-là le disent, oui, mais à coup sûr l'ensevelissent ».

Il s'agit de faire jouer le geste contre le langage. Un rapport archaïque au monde s'expérimente. Il n'est plus structuré par le regard du sujet parlant. Il rend aux « délires » d'Yves toute sa puissance poétique de reconstruction du monde. Sortir du régime de l'intention ouvre un espace à investir librement. C'est peut-être à cet endroit que le film est déroutant: justifiant l'expression de « cure libre » inventée par Fernand Deligny, il décrit une expérience concrète qui ne préexiste pas au film. Il est une fiction qui prend soin, dans la vie, du personnage.

Le film accompagne et soutient la fabulation du personnage. La radicalité du film, toute sa beauté, réside dans un geste fondamental de déprise, qui ouvre une brèche dans le réel. L'image émancipée de tout ce qui pourrait « vouloir dire » ou « vouloir montrer » rend possible une égalité des places, des regards et des pensées.

Alix Tulipe



Salle Scam

21h15

Atelier Sur « le point de voir »

## « Filmer comme on chemine »



### Entretien avec Martine Rousset

*Istanbul*

*Nous avons échangé avec Martine Rousset autour de son film Istanbul, réalisé sur dix ans entre 1997 et 2007.*

**Istanbul est une déambulation dans la ville qui s'ouvre avec des images de la mer, lesquelles reviennent aussi à la fin. Pourquoi le film est-il entouré par la mer?**

Istanbul est un lieu du monde, entre les mondes, qui navigue et se dérobe, comme la mer. Mon errance cinématographique suit ce mouvement. Je ne marche pas dans la ville, je navigue. Je ne suis pas une cinéaste militante. Cela peut déjouer une vision géopolitique toute faite qui ne suffit pas à parler d'un lieu.

**Votre attachement à une certaine cadence, au rythme, on le retrouve dans cette séquence au milieu du film, avec des mouettes en vol, au ralenti...**

S'il y a une image qui est au cœur du film, c'est bien celle-là. Elle est très emblématique sans que cela ait été prémédité au départ. A Istanbul les mouettes te suivent. Leur vol est très ralenti. Je n'ai

eu cette sensation dans aucune autre ville. En les refilmant à 60 images par seconde, je les fais pulser. J'avais envie qu'elles habitent le ciel, de les voir en suspens, comme un souffle suspendu.

**Quels sont les procédés techniques qui vous ont permis de rendre compte de cette impression? À quels moments de la fabrication du film sont-ils intervenus?**

Tout a été filmé en super 8, puis refilmé en 16mm. Dans ma cuisine, j'ai fait un écran dépoli en papier Canson maintenu par deux plaques en verre, sur lequel les images sont projetées par un projecteur super 8 Elmo à vitesse variable. De l'autre côté de l'écran, j'ai installé une caméra Beaulieu 16mm qui refilme les rushes super 8. C'est un matériel très simple et prosaïque. Les variations de vitesse de la caméra 16mm et de la projection permettent le ralenti des images et les pulsations de la lumière. Un rythme qui correspond avec cette ville et les istanbuliotes, que j'ai toujours perçus comme des gens tout à la fois mélancoliques et frénétiques. Ce couplage des deux vitesses du projecteur super 8 et

de la caméra 16mm fait que les noirs de la pellicule apparaissent. Je tiens à cette absence d'image que le cinéma narratif dissimule. C'est très précieux car ça s'apparente au regard humain.

### **Comment avez-vous procédé au tournage?**

Je filme tout le temps. Je filme ce qui se présente. Pour *Istanbul*, je suis allée partout, sans donner de priorité aux quartiers européens. Le film s'est fait en cheminant dans la ville, c'est une errance. Il n'y a rien de volontariste dans le chemin : je passe et je repasse, suivant les saisons, les années. Je fais des boucles. On ne peut même pas parler d'un lâcher prise : il n'y a pas de prise. Faire des expériences, c'est cela aussi : aller par des chemins inconnus et respecter cet inconnu, le laisser apparaître.

### **Qu'est-ce qui guide la construction au montage dans un film comme celui-là?**

Pendant dix ans, j'ai filmé et regardé les rushes. Le montage est venu après. Quand je refilme, je ne coupe pas, je conserve la durée initiale des plans. Je respecte la chronologie de ma présence dans les lieux et le moment où les choses se présentent des choses. Je ne vais pas me crispier le cerveau pour fausser une présence qui ne se fabrique pas, ne se commente pas. Il s'agit aussi d'une écoute, une écoute de la ville, des images, des machines. L'écoute n'est pas une saisie. Je ne mets pas la main sur le film. Je suis un peu comme une marcheuse qui suit un chemin sans savoir où il mène, le regard libre, loin du concept. Je ne me pose jamais la question du spectateur, mais je sais que son regard est déplacé. Où? C'est à lui de me le dire. Le film fini est comme une bouteille à la mer.

### **D'où vient cet attachement à la caméra super 8 et de quelle manière cet outil permet-il de construire une perception particulière de la ville, de déplacer le regard du spectateur?**

Le super 8, très léger et facile à utiliser, renvoie au film de famille, au film modeste. C'est un outil prolétaire. Avec le super 8, on ne peut pas prétendre reproduire avec virtuosité une juste image du réel. À aucun moment je ne veux avoir de regard surplombant ou de mainmise sur le réel. Je ne suis pas un anthropologue, je suis

un visiteur. Se penser à une autre place serait dégoûtant. C'est un engagement d'artiste tout à fait personnel : je ne vais pas faire des images dans un pays pauvre avec des outils de riches. L'image super 8 n'est pas très stable, elle tremble. Cette fragilité m'importe beaucoup pour filmer dans de tels lieux du monde. *Istanbul* ne ressemble pas au portrait d'une ville. On est dans une vision sans visée, je ne suis pas chasseur.

### **La place laissée à la matérialité de l'image est au cœur de votre cinéma. Qu'est-ce qui s'y joue d'important pour vous?**

Je prends tout ; les gens et les machines. Par exemple, pour la couleur, les teintes viennent de la sensibilité de la pellicule super 8 et du 16 mm qui passe dans les bleus quand elle est surexposée. Ça je prends. La matérialité de l'image est importante, le cinéma est un travail de mémoire, sur la trace. La réalité de l'absence de quelque chose, de ce qui est passé par là.

### **Cette question de l'absence qui travaille l'image cinématographique semble trouver un écho dans le film à travers la présence de silhouettes qui traversent le cadre. Quel est le rapport entre ces silhouettes et les portraits d'enfants qui, eux, regardent frontalement la caméra comme s'ils nous interpelaient?**

J'aime beaucoup les passants qui passent. De les regarder marcher, j'ai l'impression que s'ils s'arrêtent, ils disparaissent. Les gamins, je les filme parce qu'ils sont le cœur vivant de la ville ; la présence de quelqu'un, quelque part, qui te regarde, et que tu regardes. Au-delà, c'est un travail de documentaire, et je ne suis pas documentariste. Dans ces rencontres subreptices quelque chose s'incarne. Je ne sais pas si ça vient briser ce qui se joue dans la lumière, l'errance. En tout cas, ces enfants-là inscrivent un réel, enracinent une histoire, un être au monde.



*Propos recueillis par Alix Tulipe et Lucie Leszez*



## Game Girls

- 2018 -

Alina Skrzyszewska



### UNE CARTE À JOUER

«Laquelle veut se battre putain? Qui? Qui?». Au milieu de la nuit, avec une voix éraillée projetant des insultes, Terri nous apparaît dans toute sa violence. Une rage qui ne la quitte pas, jusque dans cette scène d'agression de la réalisatrice dans les rues de Skid Row où elle s'interpose brutalement pour protéger la caméra. Durant deux ans, Alina Skrzyszewska s'est engagée à suivre Terri dans son quartier, la filmant à hauteur d'épaule, instaurant ainsi une proximité forte.

La réalisatrice vit déjà à Los Angeles depuis cinq ans quand elle décide d'emménager à Skid Row, un quartier réputé pour être la capitale des sans-abris des États-Unis. Elle y réalise un premier documentaire. Puis l'envie naît de ramener au premier plan les trajectoires des femmes du quartier. Pour son deuxième film, elle met en place un atelier à l'aide de la dramathérapeute Mimi Savage, où les femmes peuvent se raconter par le biais d'une mise en scène d'objets. Ce qui avait été imaginé comme un portrait de groupe se resserre au fur et à mesure du tournage sur le parcours de deux participantes, Terri et Tiahna.

Shorts larges, casquettes et chaînes en or apparentent Terri aux chanteurs de rap dont les clips défilent sur l'écran de télé. Elle est la *stud* respectée du quartier,

lesbienne noire-américaine qui a adopté des codes masculins. Le film suit sa relation amoureuse avec Tiahna, une *fem* (lesbienne féminine) qui deale dans les rues de Skid Row. Femmes, noires, pauvres et lesbiennes, Terri et Tiahna gagnent, grâce à la caméra d'Alina Skrzyszewska, un espace de représentation qui leur est rarement accessible, et que Terri compte bien occuper.

Terri cherche à se sortir de Skid Row: elle accumule les rendez-vous dans des administrations, et auprès d'un travailleur social désarmé, pour trouver un appartement. Tiahna accompagne Terri dans son projet mais semble davantage sceptique quant à l'issue des démarches. On doute avec elle, tant les forces structurelles sont pesantes et le filet de protection sociale effiloché. Malgré leurs tentatives, Terri et Tiahna n'ont que peu d'échappatoires possibles: le film débute et finit par l'attente de leurs sorties de prison. Par cet encerclement, on glisse dans une temporalité réglée par l'engrenage des incarcérations. L'espace est bouché. Aucun plan ne nous donne à voir une perspective qui s'élargirait au-delà de Skid Row.

Dans ce contexte, Terri et Tiahna témoignent néanmoins d'une extraordinaire faculté d'analyse des mécanismes qui les oppriment. Lors d'une séance de coiffure chez des amies, Tiahna décrit avec une grande acuité les difficultés produites dans leur couple par l'alcoolisme et les souffrances psychiques de Terri. Le regard porté par la réalisatrice sur ses deux personnages ne nie jamais leur capacité d'agir. Depuis

leurs places de déshéritées, elles rejouent le destin, chacune à sa manière, refusant toute position de victime.

Dans leur couple, la violence s'est installée. Si Terri semble tout d'abord en avoir le monopole, on découvre peu à peu que les rôles ne sont pas figés, et que la violence n'est pas unilatérale. C'est aussi que la violence les entoure. Elle organise la vie du quartier. Pour y vivre, il faut savoir l'utiliser.

En opposition au monde de la rue, une musique à cordes introduit les séquences de groupes de parole. Dans cette zone protégée, les habitantes mettent en scène leur histoire à l'aide de figurines et convoquent l'imaginaire. Skid Row devient un panier de crabes, une «mare aux requins» où les femmes, charmées par les singes criminels, calculent leur trajectoire. De retour dans la rue, Terri s'amuse quant à elle à rejouer la scène du soulier de Cendrillon alors qu'elle se rend à un mariage. Ivre, romantique, elle nage dans son smoking noir et blanc, accompagnée par Tiahna, coincée dans sa robe bustier et ses chaussures à talons qui l'empêchent d'avancer. Ce que réussit avec adresse la réalisatrice, c'est de nous faire rire avec elles, et pas d'elles. Ces respirations à la fois drôles et touchantes, autorisant la légèreté, ramènent de la douceur au portrait.

Chloé Truchon

Salle Cinéma  
10h00  
Rencontres Pro.





## *Jusqu'à ce que le jour se lève*

- 2017 -

Pierre Tonachella



**APRÈS LA NUIT**

Pierre Tonachella filme le quotidien du groupe d'amis avec lesquels il a grandi dans son village rural d'Essonne, l'écoulement d'un temps segmenté entre le chômage et les emplois précaires, l'ennui et la fête. Juxtaposés, écrit-il, ces différents fragments transmettent le sentiment d'abandon du groupe comme son désir de vie, « un ensemble de cris qui vont de l'affirmation de soi au désespoir et composent le visage d'une jeunesse contemporaine ». Les jeunes hommes racontent leur recherche d'emploi, l'âpreté et la violence vécue au travail jusque dans les corps malmenés, brûlés, blessés. Quand il les filme au travail, Pierre Tonachella s'attache à leurs manières de faire comme s'il guettait le surgissement d'une singularité persistante, qui résiste à la répétition mécanique de tâches identiques. L'énergie que les amis de Pierre Tonachella

déploient au travail rappelle celle des moments de fraternité et de beuverie, quand le groupe se retrouve le weekend. Lors des fêtes, la caméra portée à l'épaule se rapproche des visages. Le cadre bouge mais la proximité de l'appareil étouffe les mouvements, les enferme dans le cadre. Les plans nocturnes, festifs, et les témoignages liés au travail se rencontrent : ils scandent le film et participent à créer la temporalité circulaire, répétitive de *Jusqu'à ce que le jour se lève*, que marque la répétition de plans fixes sur l'étendue de champs plats.

Deux figures se détachent du groupe : Théo et Pierre. Théo arpente l'espace, l'expérimente, s'en joue. Il martèle des objets, construit des installations, bricole dans lequel il souffle. Il détourne les objets de leur fonction première. Des gestes dont la seule finalité semble être de faire sonner l'espace, d'explorer ses potentialités expressives, entre la performance artistique et le jeu. On suit Théo dans la forêt, les champs. Ses mots font écho à ceux du groupe et donnent une force nouvelle à ce qui a été entendu : « dans cette usine les ouvriers travaillent vingt-quatre heures. ».

Il fait sa mise en scène. Du haut de son estrade en bois, on voit Théo frapper sur un couvercle métallique. Le battement se prolonge en son off dans le plan suivant, accompagne les pas de Pierre, entre les champs, filmé de dos en caméra portée. Les différents univers du film se croisent, entre l'image et le son, Pierre et Théo se rencontrent. Tout le film semble tendu vers ce déplacement. Mouvement qu'il effectue de sa chambre vers l'extérieur, de voix-in en voix-off, de la place de personnage à celle de co-auteur. Il mettra des mots sur ce que paraît guetter le film, le surgissement d'un espace de possibles : « si on avance assez, jusque dans la brume, on peut voir un monde qu'on ne connaît pas, qui pour autant a toujours été là, au bord de nous. Qui d'un coup se déclare. Et aussitôt vu aussitôt disparu. » Comme pour répondre à Pierre, l'horizon vacille.

Lucie Leszez



Salle Scam

14h45

Docmonde

### Rédacteurs-rices

Marie Clément	Gaëlle Rilliard
Clem Hue	Chloé Truchon
Lucie Leszez	Alix Tulipe
Antoine Raimbault	Laure Vermeesch

### Graphiste

Tiphaine Mayer Peraldi

### Photographes

Claire Lasolle	P. 1
Gael bonnefond	P. 3
Jen Armstrong	P. 4
Paul-Arthur Chevauchez	P. 5

## SALLE CINÉMA

10H00

### RENCONTRES PRO.

Une histoire de production :  
films de force majeure

#### *Game girls*

2018 - 90' - VOASTF  
*Rencontre animée par  
Aleksandra Chevreux*

*En présence d'Alina  
Skrzeszewska et Jean-Laurent  
Csinidvis*

15H00

### EXPÉRIENCES DU REGARD (REDIFFUSION)

#### *Interior*

Camila Rodríguez Triana  
2017 - 90' - VOSTF

#### *La Ronde*

Blaise Perrin  
2018 - 52' - VOSTF

21H00

### FRAGMENTS D'UNE OEUVRE

#### *Movie (V.O.)*

Vivian Ostrovsky  
1982 - 10' - sans dialogue

#### *Allers-venues*

Vivian Ostrovsky  
1984 - 15' - sans dialogue

#### *U.S.S.A.*

Vivian Ostrovsky  
1985 - 14' - VOF

#### *Nikita Kino*

Vivian Ostrovsky  
2002 - 40' - VF

*Débat en présence  
de la réalisatrice*

## PLEIN AIR

21H30

### *Le Temps des forêts*

François-Xavier Drouet  
2018 - 103' - VOFSTA

*Débat en présence du réalisateur*

*En cas d'intempéries, la projection  
aura lieu en Salle Cinéma à 23h00.*

## SALLE DES FÊTES

10H00

### LES GESTES

#### DU «MOINDRE GESTE» (ATELIER)

*Rencontre avec Jean-Pierre  
Daniel*

14H30

### « L'OEIL ÉCOUTE » (ATELIER)

*Rencontre avec Marie  
José Mondzain,  
Performance de Miléna  
Kartowski-aiach*

21H30

### ROUTE DU DOC: YUGOSLAVIE (REDIFFUSION)

#### *Une lettre à papa (Pismo tati)*

Srdan Keca  
2011 - 48' - VOSTA+STF

#### *Family Meals*

Dana Budisavljevic  
2012 - 50' - VOSTF

## SALLE SCAM

10H15

### EXPÉRIENCES DU REGARD

#### *Interior*

Camila Rodríguez Triana  
2017 - 90' - VOSTF

#### *La Ronde*

Blaise Perrin  
2018 - 52' - VOSTF  
*Débat en présence de Blaise  
Perrin*

14H45

### DOCMONDE

#### *Jusqu'à ce que le jour se lève*

Pierre Tonachella  
2017 - 108' - VOFSTA

*Débat en présence du réalisateur*

21H15

### SUR «LE POINT DE VOIR» (ATELIER)

#### *Le Moindre Geste*

Fernand Deligny, Jean-Pierre  
Daniel, José Manenti  
1971 - 105' - VOF

#### *L'Ordre*

Jean-Daniel Pollet  
1974 - 42' - VOSTF

## SALLE MOULINAGE

10H15

### EXPÉRIENCES DU REGARD (REDIFFUSION)

#### *Artavazd Pelechian,*

*le cinéaste est un cosmonaute*  
Vincent Sorrel  
2018 - 59' - VOSTF

#### *Mitra*

Jorge León  
2018 - 90' - VOSTF + STA

15H00

### JOURNÉE SCAM (REDIFFUSION)

#### *Dans la terrible jungle*

Ombline Ley,  
Caroline Capelle  
2018 - 81' - VOFSTA

17H00

### JOURNÉE SCAM (REDIFFUSION)

#### *Debout(s)*

Christophe Loizillon  
2018 - 25' - sans dialogue

#### *Cassandra, the Exotico!*

Marie Losier  
2018 - 73' - VOASTF

21H15

### EXPÉRIENCES DU REGARD

#### *Le Lys de la paix*

Maxime Beaud,  
Louis Hans-Moëvi  
2018 - 9' - VOSTF

#### *Le Syndrome Fitzcarraldo*

Laura Morales  
2018 - 28' - VOSTF

#### *Vostok n° 20*

Élisabeth Silveiro  
2018 - 49' - VOSTF

#### *La Nuit des rois*

Grégory Bétend  
2018 - 16' - VOF

*Débat en présence de Maxime  
Beaud, Louis Hans-Moëvi,  
Elisabeth Silveiro et Grégory  
Bétend*

## SALLE JONCAS

10H30

### FRAGMENTS D'UNE OEUVRE

#### *Maternal Filigree*

Sandra Davis  
1980 - 23' - Muet

#### *Matter of Clarity*

Sandra Davis  
1986 - 30' - voa, trad. simult.

*Débat en présence  
de la réalisatrice*

14H30

### FRAGMENTS D'UNE OEUVRE

#### *Istanbul*

Martine Rousset  
2017 - 100' - sans dialogue