

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS • SAMEDI 21 AOÛT 2004 • N°6



LA BONNE COMPAGNIE

Deux allers simple pour Bobadilla Carlos Alvarez Ces films qui nous regardent

Bobadilla est un village construit à côté d'une gare, grossi par le besoin de main d'œuvre du chemin de fer en développement. Une gare de passage, au milieu d'une vaste plaine, un village sans attraits apparents. C'est le hasard qui y a amené Carlos Alvarez lors d'un voyage. La réussite d'un voyage tient à la transformation des hasards en rencontres, lorsque l'anecdote n'est plus une fin mais un début. Ses retours à Bobadilla n'ont plus à voir avec le hasard, il a désormais fait connaissance avec le village, avec certains de ses habitants. C'est cette connaissance qu'il nous fait partager,

il ne part pas à la recherche du village, il nous le présente de l'intérieur, depuis la place qu'il y occupe déjà.

Sa présence amicale, bienveillante est déjà sensible dans la voix *off*. Dans ses cadres soignés et composés, ses compagnons de rencontre s'inscrivent plus accueillis qu'encadrés. Lui-même y entrera lorsque la discussion le concernera. Les entretiens avec Antonio le chevrier, avec le chef de gare, ou Consuela l'amie disparue, avec qui il a tissé ce lien de la présence acceptée et respectueuse, sont des moments partagés. Plus que des portraits, ce sont des qualités de rencontre qui se révèlent. Certains évoquent leur

enfance, la misère d'avant, le temps où le chemin de fer en pleine expansion faisait travailler beaucoup de monde, et puis le retour du chômage avec les progrès techniques, histoires dans l'Histoire. Et il y a le *canteor* qui évoque à gorge généreuse la vie du village, transcendant par le chant ce que la parole ne pourrait si simplement dire.

Ne poursuivant pas de but monographique, Alvarez nous donne à voir un paysage affectif de Bobadilla. Avec ce décor, qui pourrait être celui d'un film de Sergio Leone, le cadre allongé contribue à donner l'impression que Bobadilla est un village de western, mais dans

...

un ouest inachevé où la conquête aurait été suspendue, le mythe brisé, le temps arrêté, l'espace cerné. Le film suit une géographie dictée par les pérégrinations d'Antonio et de son troupeau autour du village. Perpétuelles circonvolutions, coupant sans cesse cette voie ferrée qui a dû amener autant de personnes aux premiers temps qu'elle a dû en emmener plus tard. Mais on ne parle pas de ceux qui sont partis.

Pour ceux qui restent, la ligne de chemin de fer est cette ligne entre passé et futur, presque sans épaisseur ni profon-

deur, où le présent a peu d'espace pour s'installer. Le village semble en suspens, dans un temps un peu flottant entre passé et futur. Le passé et ses traumatismes mal soignés est toujours là, comme la vieille usine d'huile d'olive fermée depuis trop longtemps et dont il semble qu'il n'y ait plus rien à attendre. Le futur qui se refuse, ses promesses non tenues, avec sa modernité par trop fuyante qui crée du chômage plutôt que des emplois, comme la nouvelle usine de ciment, posée comme un vaisseau spatial, inaccessible.

Mais il n'y a pas de désespoir et Carlos Alvarez, qui a trouvé à Bobadilla un lieu d'enracinement, peut réaliser, avec les habitants du village, l'émouvante reconstitution d'une scène fondatrice du cinéma. Comme le *canteor* offre son chant, il fait ce cadeau de cinéma. Ce plan simple, intemporel, à la lumineuse richesse, d'une sortie d'usine, celle fermée depuis la guerre civile, est à la fois un possible, un souhait, une mémoire. Un cinéma pour que le présent prenne corps.

Boris Mélinand

LA RÉSISTANCE À FLOT

Déluge au pays du Baas Omar Amiralay Ces films qui nous regardent

L'école syrienne du village d'el-Machi où Amiralay tourne une grande partie de *Déluge au pays du Baas* est au premier abord un lieu en creux : pas de bousculade dans les couloirs, ils sont vides ; pas de dessin sur les murs, ils sont nus, pas de chahut parmi les élèves assis en classe, ils lèvent la main pour demander la parole. Les plans fixes du réalisateur sur la vacuité de l'espace (décoré, il est vrai, de photographies officielles du président) rendent compte de l'ordonnancement rigoureux de l'établissement. Tout est dit par le directeur de l'école : impressionné par un voyage en Corée du Nord, le président syrien Hafez el-Assad (1930-2000) a importé dans son pays quelques grands principes d'éducation.

Filmer l'école-caserne, c'est filmer la contrainte sociale en train de s'imposer. Comme les sociologues qui contestent la théorie iconologique et qui s'attachent à l'œuvre se faisant, au *modus operandi*, plutôt qu'à l'*opus operatum*, l'œuvre achevée, Amiralay se rend là où le petit d'homme se façonne. Pour rendre compte d'une contrainte sociale, il faut, avant de la juger, la comprendre, la prendre avec soi, la faire sienne. Dans son film, la hiérarchie est respectée : d'abord, le chef de tribu Diab el-Machi, également le plus vieux député syrien (qui fait les lois et les principes), ensuite son neveu Khalaf el-Machi, responsable de la section du parti et directeur de l'école (qui les applique) et les enseignants (qui les enseignent), enfin les enfants (qui les répètent d'une seule voix). "*Baas, avant-gardes, Baas !*"

Lieu ordonné, hiérarchie respectée, mais aussi vérité révélée : la mise en scène frontale des entretiens (soit le député, debout dans un jet de lumière surréelle, soit le directeur d'école, dont le visage au premier plan s'impose à l'écran), l'absence de questions qui fâchent de la part de l'interviewer, la leçon de l'enseignant sur l'Euphrate, langue de bois politique tirée du manuel scolaire et répétée mécaniquement par la classe entière, tout est fait pour exposer le binaire d'un discours idéologique (forcément manichéen) qui exclut le tiers. Sans aucune envolée démonstrative ou donneuse de leçon, le faisceau de contraintes qui enserreront l'individu apparaît dès lors dans toute sa crudité, à grande échelle, celle d'une éducation "*nationale, arabe et socialiste*".

Et pourtant, *Déluge au pays du Baas* n'est pas un réquisitoire, même ironique. Il correspond à une idée bien plus haute du cinéma. Parce qu'Amiralay a retenu la leçon.

Celle de 1970, année où il sacrifiait lui-même le cinéma sur l'autel des idéologies : comme il le rappelle en voix *off*, il avait alors tourné un court-métrage à la gloire des barrages que Hafez el-Assad avait fait édifier sur l'Euphrate... pour mettre le fleuve "*à l'école de la Révolution*". 1970, année où il croyait encore sincèrement à la "*politique de modernisation*" de son pays. Entraperçues au début de *Déluge...*, les images de ce "film de jeunesse" sont minuscules sur l'écran, comme si elles n'avaient plus droit de figurer plein cadre. Une "*erreur de jeunesse*", regrette Amiralay, déshabillé aujourd'hui de l'emprise dogmatique.

Dès lors, le réalisateur syrien, installé en France depuis les années 1980, s'interdit d'enfermer les personnages filmés dans la caricature d'eux-mêmes ; les poussières qui enrayent les machines les mieux huilées, les résistances, même infimes, au rétrécissement des consciences affleurent dans son film : les élèves oublient (mal)adroitemment une partie des louanges à adresser aux dirigeants, certains inconscients laissent (mal)heureusement échapper des lapsus (société "*unique*" au lieu d'"unifiée"), le député souligne (in)opportunistement qu'il défend "*les paysans et les pauvres*" au Parlement, alors que son éloge du "*bâtitteur de la civilisation arabe*", du "*regretté président*", bref du "*père du peuple*" était là pour faire croire à un pays idyllique, la "scène des cartons d'ordinateurs en souffrance" que le directeur accepte, (dés)enchanté, de jouer (il sort théâtralement de la pièce après son laïus)... De même la "parabole du chat", enseignée, à la fin du film, par le maître, souligne que, malgré toutes les réductions de sens que les pouvoirs autoritaires souhaiteraient opérer, et les mots ("*liberté*", "*démocratie*", "*socialisme*"...) et les phrases et les contes restent polysémiques.

Voilà pourquoi Amiralay est venu à el-Machir : certes pour rendre compte des conséquences catastrophiques de ce barrage dont il a vanté les mérites (le paysan de l'Euphrate, gardien de la mémoire du fleuve, qui introduit et clôt le film, figure la dette d'Amiralay à ce lieu, la mauvaise conscience qui l'habite, une mise en garde permanente contre toute propagande), certes également pour mettre au jour les rouages mortifères d'un pouvoir autoritaire et son emprise durable (comme hier son père, Bachar el-Assad règne aujourd'hui) sur les hommes. Mais surtout pour mesurer, dirait-on, la force du cinéma débarrassé d'un déluge d'œillères.

Sébastien Galceran



CHRONIQUE LUSSASSOISE

La navette pour Montélimar filait sur la route. Jérôme se redressa sur son siège. Les champs de luzerne, de poiriers, les vignes alentours formaient comme chaque année la dernière image de Lussas qui s'imprimerait en lui.

Pourtant des images, ce n'était pas ce qui manquait. Les réveils sous la tente à l'aurore, le ciel foudroyé, les hordes de campeurs rassemblés comme des réfugiés, les courses nocturnes sous le déluge pour trouver une salle pouvant projeter un film...

Devant lui, deux passagers masochistes en rajoutaient encore :

– C'est bien simple, ils sont maudits. Il y a deux ans, c'étaient les émeutes à l'entrée des salles. L'année dernière, l'état d'urgence occupait tous les esprits. Et maintenant, c'est la noyade !

Jérôme tenta mentalement de compter le nombre de films qu'il avait vu en une seule fois, sans interruption. Il y avait eu davantage de films entre les pauses que de pauses entre les films. Au moins

on avait pu parler avec ses voisins, diverger sur Peippo, plébisciter Krier, causer Castro et météo. Devant lui, ça continuait :

– Entre les déprogrammations de films projetés quand même et finalement non mais si plus tard, entre les annulations en direct et les projections surprise, c'était un peu Fort Boyard, non ? On aurait dû organiser un grand jeu-concours : "Trouve ton film", avec des médailles à gagner.

Jérôme détourna les yeux vers la vallée. Voilà. Paris, bientôt, dans quelques heures. Retrouver le monde quotidien... mais poursuivre, encore, bien sûr, les conversations sur les films ; en dégager des pistes personnelles et intellectuelles, en tâchant bien de ne pas séparer ces deux dimensions.

Car s'il y avait une question chère à son cœur, c'était toujours celle-ci : d'où parle-t-on ? Vieille antienne qui courait depuis Mathusalem, comme le furet des chansons d'enfance...

Les idées se précisaient, Jérôme aurait voulu pouvoir les dire à Franck ainsi : cette histoire de générations, qui l'obsédait. La façon dont les gens de leur âge s'étaient incorporés le discours de leurs aînés, alors qu'il ne correspondait pas à leur historicité de spectateur, de citoyen, d'adolescent. Jérôme ferma les yeux, imagina la scène, chez lui, autour d'un verre :

– Il y a de multiples raisons à cela, mais on peut imaginer que cela tourne autour d'une transmission verticale et institutionnalisée. Jamais le cinéma n'a été autant enseigné, jamais il n'a fait l'objet d'autant de débats, colloques et séminaires. C'est passionnant, mais il ne faut pas lâcher sur le sens que ça a pour chacun. Les enjeux de représentation du monde ne sont plus les mêmes...

– Alors au travail !

... répondit Franck, imaginativement. Car Jérôme s'était endormi, bercé par la route et par ses doux soucis.

ENTRETIEN

FILMER SOUS CONTRAINTES

L'armée russe en Tchétchénie, l'ancienne société est-allemande, la "clôture de sécurité" israélienne empiétant sur les territoires occupés, le Rwanda dix ans après le génocide... Autant de contextes où l'acte de filmer se heurte à un ordre politique ou social maintenu par la force. Pour les réalisateurs concernés, cela suppose de se confronter à des contraintes susceptibles d'entraver le développement de leur propos cinématographique. Dans une série d'entretiens, des cinéastes présents à Lussas proposent leurs solutions.

4. "DONNER LE TEMPS DE VOIR"

SIMONE BITTON

Dans le processus d'élaboration et de distribution de votre film, quelles contraintes avez-vous rencontrées ?

Il y a d'abord le fait de filmer dans une zone militarisée, mais je ne veux pas me plaindre de cela, de mon petit danger de cinéaste qui va filmer en Israël et Palestine, ce serait absolument obscène. Il y a, bien-sûr, des contraintes inhérentes au fait de s'approcher d'un conflit, d'une organisation militaire. Mais ce n'est tellement pas comparable à ce que subit le peuple palestinien en étant privé de ses terres, ou le peuple israélien qui est privé d'une partie de ses horizons. Bien sûr, moi aussi j'ai peur de sauter dans un bus quand je vais à Jérusalem, mais je ne veux pas parler de cela, ce n'est pas mon propos. Je préfère parler de politique en m'approchant des gens et des sensations.

Du point de vue administratif, l'entretien avec Amos Yaron, le Directeur général du ministère de la Défense israélien, était très cadré : les questions devaient lui être communiquées à l'avance, je disposais de tout juste 20 minutes et il fallait qu'un drapeau israélien apparaisse dans le cadre... Une fonctionnaire est même allée contrôler avant que l'interview ne commence.

Enfin, il y a le fait que le conflit du Proche-Orient est la guerre la plus médiatisée au monde. Les gens sont habitués à voir des caméras, ils sont souvent disposés à parler mais ils se demandent d'où ces caméras viennent avant de répondre. Et puis, le spectateur est tout sauf une page vierge sur ce sujet. Avant de voir mon film, il a été abreuvé d'un nombre incalculable d'images, d'informations.

Face à ces contraintes, quelle a été votre démarche ?

Vis-à-vis d'Amos Yaron, j'ai fait comme Berzosa : j'ai fait ce que j'avais envie de faire, j'y suis allée et je me suis dit : "si c'est un facho, il va répondre comme un facho". Je lui ai posé des questions techniques, et je l'ai écouté me répondre, longuement. Dans le film, j'ai gardé de nombreux passages de cet entretien, que je n'ai ni "coupailés", ni manipulés. Il faut écouter la parole des hommes de pouvoir, l'entendre dans son temps, même et surtout si ce sont des hommes qui mettent en œuvre un projet destructeur.

Face aux soldats, face aux personnes interviewées, j'ai joué de mon côté hybride. Par exemple, en tant qu'Israélienne, je n'avais pas le droit de me trouver devant le tombeau de Rachel à Bethléhem. Pour filmer en temps réel ces pèlerins qui descendent d'un car et pénètrent dans le tombeau comme on entre dans un bunker, avec ce soldat montant la garde, j'ai dû m'exprimer en anglais. Ainsi, les militaires ont cru que j'étais française et m'ont laissée

tourner. Dans les autres entretiens, je parlais tantôt en arabe, tantôt en hébreu, parfois en anglais ou en français, selon mon interlocuteur. On me voit moi, à la fois juive et arabe, israélienne et française, coupée en deux.

Malgré ces contraintes, quels propos émergent de votre film ? À destination de quel public ?

Pour moi, il était important de donner à voir le mur au moment historique où il était en train de s'édifier ; de laisser une trace de ce qu'il a fait disparaître – image de l'autre, nature, paysages, matière sonore... C'est là que réside, à mon avis, une des grandes ambitions que l'on peut assigner au cinéma. Mais je l'ai fait en prenant le temps, afin de rendre le mur visible ; ce qu'échoue à faire la profusion d'images médiatiques, qui s'attarde plus sur les lois que sur les sentiments. Paradoxalement, le travail de ma subjectivité arrive à poser le mur en tant qu'objet.

Je pense que le XXI^e siècle sera celui des murs, concrets ou symboliques : accords de Schengen, frontière entre le Mexique et les États-Unis, entre Israël et la Cisjordanie... Partout le fort a peur et se protège du faible, alors que le faible tente par tous les moyens de rejoindre le monde des puissants. En cinéma, cela a donné naissance non plus à des *road movies* - films où l'on se promène le long d'une ligne qui va vers l'autre -, mais à des *wall movies* – films comme celui de Chantal Akerman ou le mien, où l'on suit une limite qui nous enferme.

En France, le film sera distribué en salles à partir du 21 octobre mais il n'a pour l'heure trouvé qu'un seul diffuseur : TV5. Je pense que le temps donné dans le film pour considérer et s'imprégner du mur fait peur aux chaînes "grand public"... Toutefois, tout près de Jérusalem en Cisjordanie, à l'initiative du Festival du cinéma palestinien de Ramallah, nous avons pu le projeter il y a trois semaines sur le mur lui-même, dans le faubourg d'Abou Dis.

**Propos recueillis par
Sophie Berdah et Benjamin Bibas**



PROGRAMME

SALLES	10h00	14h30	21h00
1	<p>CES FILMS QUI NOUS REGARDENT</p> <p>Moscou entre ciel et terre (2003, 52') de Valérie Minetto</p> <p>Vivre chez Rothschild (2003, 66') de Daniel Friedmann</p> <p><i>Projection suivie d'un débat en présence des réalisateurs</i></p>	<p>SÉANCES SPÉCIALES</p> <p>Route 181 (2003, 270') de Eyal Sivan, Michel Khleifi</p>	<p>FRAGMENT D'UNE ŒUVRE</p> <p>Dieses Jahr in Czernowitz (2004, 134') de Volker Koepp</p>
	2	<p>AFRIQUE</p> <p>Le Roi blanc, le Caoutchouc... (2004, 109') de Peter Bate</p> <p>Closed District (2004, 55') de Pierre-Yves Vandeweerd</p>	<p>AFRIQUE</p> <p>Allez dans le monde entier (2004, 68') de Jean-Marie Teno</p> <p>Diogal la voie d'un Lebou (2004, 68') de Ilana Bak</p> <p>La femme seule (2004, 23') de Brahim Fritah</p> <p>Germaine Deterlin et Jean Rouch (2004, 54') de Philippe Costantini</p>
3	<p>10h15 FRAGMENT D'UNE ŒUVRE</p> <p>Wittstock, Wittstock (1997, 119') Märkische Ziegel (1989, 34') de Volker Koepp</p>	<p>14h45 FRAGMENT D'UNE ŒUVRE</p> <p>Märkische Heide... (1990, 58') Uckermark (2001, 105') de Volker Koepp</p>	<p>21h15 CES FILMS...</p> <p>Ydessa, les ours et etc (2003, 65') de Agnès Varda</p> <p>Les Gens d'Angkor (2003, 90') de Rithy Panh</p> <p><i>Projection suivie d'un débat en présence des réalisateurs</i></p>
	4	<p>ORAGE</p> <p>Je sortais du cinéma eh la et oui à ce moment, là j'entend l'orage qui à la rage il charge et tonne j'entend son ton de temps d'automne. Il foudroie un homme et s'en va. <i>Jean-Sébastien, 10 ans</i></p>	
5	<p>10h15 REDIFFUSION</p> <p>Pinochet et ses trois généraux (2004, 100') Maldoror Magritte (1979, 20') de José-Maria Berzosa</p> <p>Paris un jour d'hiver (1965, 9') Vie retrouvée (1969, 51') Le partant (1969, 9') de Guy Gilles</p>	<p>14h45 REDIFFUSION</p> <p>Des choses vues... (1979, 61') de José-Maria Berzosa</p>	
	<p>21H30 EN PLEIN AIR MONSIEUR L'JUGE 10^e Chambre (2004, 105') de Raymond Depardon</p>		

Erratum

Concernant l'article consacré à *Mur* de Simone Bitton (paru dans le HC n° 5) il ne fallait pas lire "[Le mur] n'est plus une offense ; il est réapproprié", mais "[Le mur] n'est plus *seulement* une offense ; il est réapproprié". SB & BB

HORS CHAMP

SYLVAIN BALDUS, SAFIA BENHAÏM, SOPHIE BERDAH, BENJAMIN BIBAS, THOMAS GABISON, SÉBASTIEN GALCERAN, GAËL LÉPINGLE, BORIS MÉLINAND, ÉRIC VIDAL.
REMERCIEMENTS À JEAN SÉBASTIEN ET MAXIMILIEN POUR LES POÈMES.
PHOTOGRAPHIES : JACQUES LENG (P.1,5), NATHALIE POSTIC (P.3)