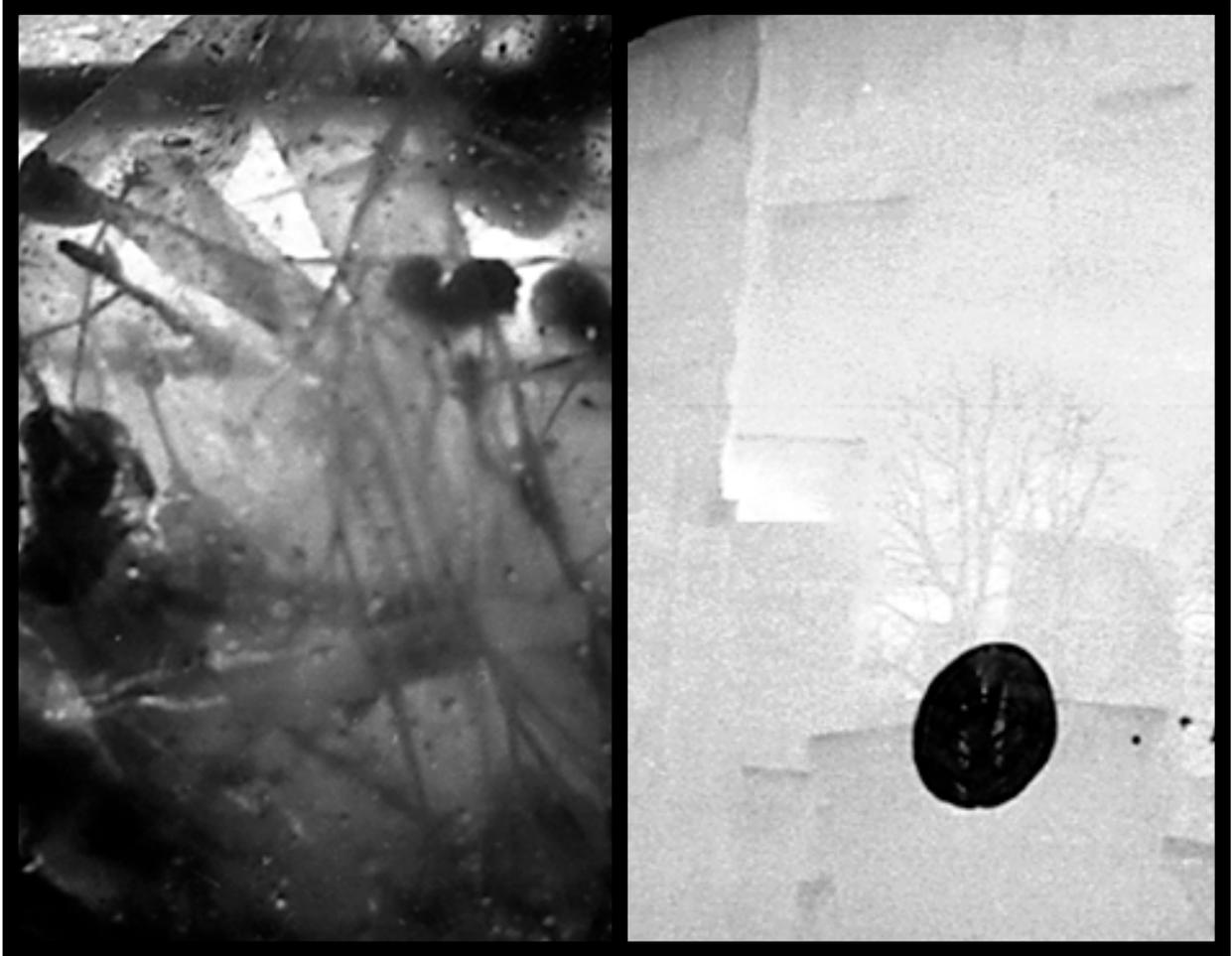


HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS • LUNDI 15 AOÛT 2005 • N°1



LE TELESCOPE DE L'INVISIBLE

Proust, l'art et la douleur de Guy Gilles Fragment d'une œuvre

Quelques morceaux choisis de la *Recherche...* et une collection de photographies de Proust ; Pierre Larcher, heureux habitant d'Illiers, où Marcel enfant passait ses vacances, et Céleste Albaret, servante et confidente de l'écrivain à la fin de sa vie ; Cabourg où il se rendait pour profiter de cette station balnéaire à la mode en 1900, et Venise où il séjourna trois semaines et engrangea moult notes qui resurgiront dans *Albertine disparue...* A seulement énumérer la matière documentaire de ce film produit pour la télévision et diffusé à l'occasion du centenaire de la naissance de l'auteur, l'on raterait à coup sûr son intérêt et sa beauté. Dans *Proust, l'art et la douleur*, Guy Gilles élabore un autre projet que celui d'un "docu pédago" sur le petit Marcel. Quelques

figures centrales de la vie amoureuse et littéraire de Proust, comme Reynaldo Hahn, ne sont d'ailleurs qu'évoquées ; quelques faits sont erronés (le rituel du baiser du soir qui ouvre *Swann* et que Pierre Larcher prend plaisir à situer à Illiers se déroulait en fait dans la maison familiale d'Auteuil ; en 1900, le père de Proust n'était pas avec son fils à Venise...).

En faisant de l'acteur récurrent de ses œuvres de fiction, Patrick Jouané, le personnage principal de son documentaire, Guy Gilles livre avant tout un récit crescendo sur la transmission et l'émancipation artistiques. Ni intervieweur faussement absent des reportages télévisés, ni substitut muet du spectateur, ni transposition métaphorique de Proust, Jouané est ici un personnage à part entière de l'œuvre de Guy Gilles. De passage à Venise, un homme, ...

... incarné par Jouané, médite sur Proust. L'étalement du tournage sur plusieurs années (1967-1971) permet à Gilles de suivre le parcours de remémoration enclenché par son "visiteur" : les gros plans du visage de Jouané enfantent les séquences conçues comme autant de traces mémorielles des visites que l'acteur a rendues à Larcher et Albaret, de ses immersions dans les lieux proustiens...

"Il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître. Dans cet effort profond, c'est notre pensée elle-même que nous mettons, avec la sienne, au jour", explique Proust dans *Contre Sainte-Beuve*. Alors seulement, pense-t-il, l'artiste peut devenir lui-même, et du plus singulier, transfiguré par un style, faire œuvre universelle. Tout se passe comme si Guy Gilles reprenait ici ce chemin de la création. Objets cadrés et recadrés selon des angles différents, point de vue changeant sur les choses et les êtres qui changent, longs plans sur les visages détournés, tropisme des reflets, des miroirs et des fenêtres... : le style est bien dès le départ celui de Guy Gilles – caméra de l'introspection, télescope de l'invisible. Mais sa mise en scène semble comme corsetée par la figure de Proust. Puis, face à l'évocation de l'univers proustien, s'affirme peu à peu l'autonomie du "visiteur" : sous la voix d'Emmanuelle Riva lisant des extraits de la *Recherche*, se font plus présents les plans de Jouané rêvant, réfléchissant, scrutant, marchant...

Dans le dernier quart du documentaire, Gilles place un point de basculement qui lui permet d'émanciper tout à fait son film de la figure du maître. Dans une classe de Français du lycée Marcel Proust d'Illiers, Gilles suscite chez les élèves des

comparaisons entre les descriptions de leur ville – sous les traits de Combray – dans *Swann* et leur propre ressenti. Nonchalance et rougissements, les lycéens réinscrivent alors dans le temps présent ce film travaillé jusque-là par le passé et par l'évanescence des êtres et des choses. Les derniers témoins de la vie de Proust peuvent bien quitter cette vallée de larmes, les maisons qu'il a habitées peuvent bien faner, son œuvre, elle, continue d'être lue et de toucher juste. Dans le reflet d'une vitrine, caméra à l'épaule, Guy Gilles se filme en train de filmer Patrick Jouané : son style est libéré, de nouveaux personnages prennent corps, comme la jeune Claudia abordée place Saint-Marc par Jouané sorti de sa méditation, ou ce jeune globe-trotter à la pipe qui lit un dépliant touristique de Cabourg. Gilles offre surtout ses scènes les plus personnelles, les plus intimes, dévoile ses sentiments pour son acteur en faisant dialoguer, en *off*, la passion du Narrateur pour Albertine avec, à l'image, les photographies de Jouané à diverses périodes de sa vie.

Bien sûr, l'important n'était pas seulement Proust mais aussi l'art et la douleur. Thèmes portés par Proust jusqu'à leur limite, mais qui ne lui appartiennent pas, thèmes creusés par Gilles au plus profond de lui-même et de ses œuvres : la souffrance du solitaire qui ne peut vivre seul, et l'art, en l'occurrence le cinéma, comme soustraction de l'être représenté (et aimé) à la loi du temps. Si *Proust, l'art et la douleur* touche autant, c'est parce que Guy Gilles s'y dévoile dans chaque plan, chaque séquence, jusque dans les dernières minutes "*sans fin*" d'une extase de mémoire.

Sébastien Galceran

DE L'ART DE DISPARAITRE

Exit de Fernand Melgar Ces films qui nous regardent

En Suisse romande, la part de rituel dont s'entoure la mort des hommes reçoit une forme particulière, qu'est allé filmer Fernand Melgar. L'euthanasie y est non seulement légale, mais pratiquée par des associations indépendantes des institutions publiques et médicales, sous le nom d'"assistance au suicide". Le film emprunte ainsi son titre au nom de l'une de ces étranges associations vouées à organiser l'éventuelle disparition de leurs propres membres. Il tâche d'en retracer l'activité la plus quotidienne en prenant soin de ne pas donner dans le voyeurisme auquel un tel sujet pourrait si facilement prêter. Au lieu de focaliser l'attention sur

l'instant décisif où les "accompagnateurs" de l'association assistent les malades dans leur suicide effectif, en leur délivrant la "potion" appropriée, Melgar s'efforce de montrer la série des paroles, des gestes, des efforts qui le préparent et, en amont, tentent de lui donner un sens humain.

L'objet principal du film tient dans cet entre-deux. Certes, il s'ouvre par la visite que rend le président de l'association, lui-même accompagnateur, à une vieille femme pour s'assurer une dernière fois de la décision qu'elle a prise de mettre fin à ses jours et se clôt sur le moment où elle ingèrera la "potion". Mais il conduit surtout l'exploration en spirale de tout ce qui

sépare le premier de ces moments du second, de tout cet arrière-plan humain, affectif, social et... rituel qui soutient l'aspect le plus visible et le plus spectaculaire de l'activité de l'association dans la lenteur mitigée du quotidien. Le film multiplie alors les points de vue sur celle-ci, faisant passer pêle-mêle du bureau d'une standardiste recevant les appels les plus hétéroclites à l'insolite buffet d'une assemblée générale ou à l'apologie militante de la *good death* lors d'un symposium international au Japon.

Mais les séquences les plus frappantes retracent la succession des visites que rendent trois accompagnateurs à leurs malades respectifs, chez eux, et à la

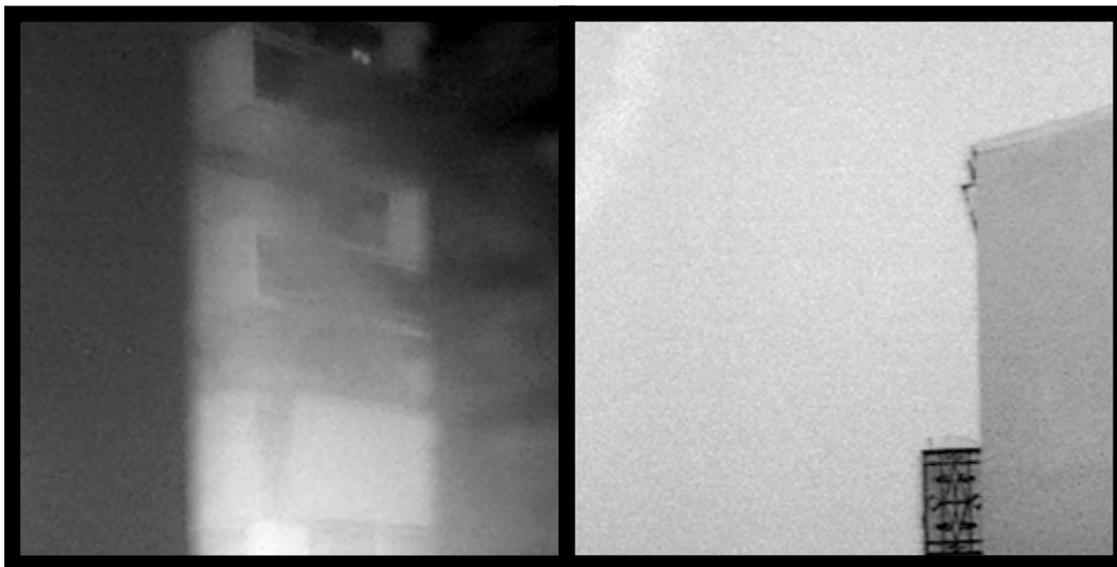
discussion qui s'ensuit, mêlant souvent un fils, un conjoint, une mère. Le cadre prend soin d'inclure alors les profils des uns et des autres, s'attachant à faire sentir la trame complexe des relations qui se tissent entre eux. En montrant les visages de biais plutôt que de front, en préférant les plans rapprochés aux plans larges, il donne aussi au spectateur le point de vue de quelqu'un qui serait assis là, tacitement pris à partie. Melgar fait ainsi découvrir l'étonnante puissance avec laquelle

cette forme particulière d'organisation de la mort peut ouvrir la voie au partage et à la discussion.

La gratitude et le contentement si fantastiques avec lesquels les "suicidés" reçoivent les services d'Exit commencent à faire sens. La nécessité de *décider* de mourir ou non, puis de convenir d'une date et d'une heure, semble suffire à réunir vivants et mourants au sein d'une même expérience et permettre d'abolir un instant, juste un peu, l'abîme qui les sépare déjà.

Les hommes semblent alors réclamer pour mourir, en même temps qu'une potion, l'assentiment des leurs. Voilà pourquoi, sans doute, le film a installé son spectateur dans une proximité quasi familiale à l'égard de ses personnages. Moins pour tirer bénéfice, sur le plan dramatique, d'une intimité déjà saturée que pour lui faire percevoir quelques-uns de ces étranges chemins par lesquels l'expérience de la mort peut aussi dessiner des espaces de parole.

Pierre Thévenin



15
08
05

CHRONIQUE LUSSASSOISE

L'heure du retour : cinq ans qu'elle n'était venue à Lussas. Tout s'était décidé à la dernière minute. Martine avait dit oui à Franck, oui, je te suis, je serai avec toi. Une tente igloo, un billet de train, un gel douche et un livre de Susan Sontag, le tour était joué, l'affaire conclue. Elle commençait à se trouver un peu usée pour ce genre de plan, mais en arrivant tout s'était adouci. Sa première pensée fut pour Jérôme : quatre ans qu'ils ne s'étaient vus. C'est Franck qui lui donnait des nouvelles : pas de Lussas cet été pour leur compagnon, pour cause de tournage. Son premier. Martine tentait d'imaginer ce film dont elle savait si peu, lorsque Franck débarqua dans la file d'attente de la programmation Guy Gilles.

– Je vais peut-être te laisser, s'il reste des places au séminaire de Marie-Jo ça me tenterait bien.

Elle acquiesça. Ils plongèrent un instant dans le catalogue. Autour d'eux, les conversations s'animaient peu à peu.

"C'est vraiment pour les braves, venir un quinze août, faut le vouloir. J'ai loupé un super week-end de copains".

Franck était décidément branché séminaires : *"Arts contemporains ça commence jeudi, ça te dit ?"*. Martine, plus volage, refusait le système des inscriptions et préférait choisir au coup par coup. Franck insista :

– C'est le grand débat en ce moment ! Regarde l'évolution : c'est dans les années 1990, avec le documentaire, que "dispositif" est devenu un autre mot pour dire mise en scène. Il fallait trouver des solutions de cinéma qui ne soient plus tributaires du langage classique, de la scénographie. Mise en scène du réel, dialectique entre saisie du réel et volonté narrative... c'était ce qui permettait de tisser une *histoire* dans les filets du cinéma direct. Aujourd'hui cette foutue notion de dispositif a emmené l'écriture docu...

– ... vers les rives de l'installation, des arts plastiques et patati !...

– Martine !, fronça Franck énérvé. Eh oui, terminé : le dispositif comme système persiste, mais seul. Tout schéma se suffit, une image c'est déjà du texte : voici venu le règne du tout plastique !

– Mais Dieu merci. Quand tu vois l'état super dépressif de la fiction ici, en France... C'est bien par sa capacité à être traversé par ces enjeux-là que le documentaire reste un genre plutôt vivant. Sinon bonjour la tristesse. Les enfants de Pialat se sont autodétruits. Il reste ceux de Godard : Sornargaa et Des Pallières. Et ceux de Bresson : Green et Brisseau. Ça fait pas les doigts d'une main.

– Ouais enfin le fantasme du docu comme laboratoire de formes, il a vécu aussi.

Pas dupe de leur pose blasée, Martine s'empêcha de sourire. Le *Proust* allait commencer. Elle prit Franck par l'épaule :

– On fait le point dans une semaine ?

Gaël Léplinge



COUPABLE AUX MAINS PROPRES

La boîte noire de Johann Feindt et Tamara Trampe Séances spéciales

15
08
05

A fin d'avoir le droit d'étudier le cinéma en RDA, Jochen Girke s'est engagé dans l'armée pour trois ans, au terme desquels il est entré à la Stasi dans les années soixante.

Lorsque Tamara Trampe le rencontre en 1990, elle déclare vouloir découvrir l'homme derrière la machine bureaucratique qu'il est devenu. On pourrait voir là l'occasion offerte d'une rédemption, mais le ton inquisiteur qu'elle emploie dès les premiers plans amène à penser que ce qui caractérise pour elle l'humanité de Jochen, c'est sa perversion, qu'elle traque sans répit derrière la constance opaque de son flegme. Cependant, la métamorphose en Mr Hyde, que l'insistante exposition frontale du regard vide de l'ex-stalinien et ses silences circonspects semblent vouloir annoncer, n'aura pas lieu. Pas d'écume aux lèvres quand il explique comment user de la psychologie pour traquer la subversion, en isolant, à la manière des fauves, l'individu le plus fragile au sein d'un groupe dissident. Pas d'étincelle dans le regard, trahissant un contentement sadique, lorsqu'il sait choquer son interlocutrice en lui révélant qu'il jugeait un informateur digne de confiance si ce dernier lui livrait des membres de sa propre famille. Aucun lapsus, dans l'exposé de ses recherches sur la manipulation psychologique, ne vient non plus trahir une jouissance malsaine du pouvoir. Les seuls débordement auxquels nous assistons sont ceux de la réalisatrice qui s'impatiente et enrage de ne pouvoir lui faire

admettre l'immoralité de "l'abus de confiance" placé au principe des nouvelles méthodes d'interrogatoire qu'il contribue à mettre en place.

Les entretiens avec ses proches ne donnent pas davantage à voir un bourreau en puissance. Tamara Trampe les interroge chez eux ou sur leur lieu de travail, telle un détective fouillant le passé d'un suspect en quête du traumatisme où ses penchants criminels prendraient leur source. Au mieux trouve-t-elle, dans l'usage par son père d'un carnet de surveillance où ses instituteurs notaient quotidiennement le penchant fâcheux de Jochen pour la rêverie, la scène primitive où pourraient se fonder à la fois son manque de confiance qui lui fera rechercher des maîtres, et sa vocation professionnelle.

D'autres choix de mise en scène contribuent à apparenter ce documentaire au genre policier : la lumière crue, Jochen qui fait les cent pas en attendant de "passer sur le grill" de l'interrogatoire, sa confrontation à sa propre image via une télévision trônant au centre d'une salle vide, ou la pression agressive de son vis-à-vis. Les réalisateurs, au risque de discréditer leur démarche, usent alors de méthodes d'intimidation proches de celles de la Stasi.

En Israël, les juges de Eichmann (chef de service de la question juive sous le III^e Reich) s'obstinaient en vain à percer à jour le monstre calculateur qu'il devait nécessairement être, là où pour Hannah Arendt il n'y avait qu'un ...

... fonctionnaire zélé à l'intelligence médiocre, dont l'antisémitisme n'était même pas avéré. De même, Tamara s'obstine, en l'invitant à commenter un autoportrait d'adolescence, à faire reconnaître à Jochen son assurance et sa détermination, alors qu'il se juge "très influençable". Et lorsqu'elle essaie de lui faire dire qu'il refusait délibérément de voir l'usage pervers que l'on faisait de son travail, elle lui prête une distance critique dont il n'était pas capable. Dans la description qu'il fait de ses activités, il semble qu'il fonctionnait au mérite, respectant l'impératif des régimes totalitaires : "Satisfais-toi de satisfaire ton chef !". Comment aurait-il pu, au terme d'une éducation entièrement encadrée par le Parti, opérer une critique radicale de cette éthique ? Son esprit analytique, qui le servait dans la recherche scientifique, le laissait incapable d'une vue d'ensemble, et ne lui permettait pas d'agir sans tutelle. Il reconnaît que celle du Parti, à laquelle il s'est soumis toute sa vie, était mauvaise. Et l'inexpressivité qu'il oppose alors aux accès de colère de son interlocutrice est autant l'effet d'une sensibilité inhibée par trente-cinq ans d'assujettissement que celle d'un

homme perdu qui ne sait plus ce qu'il doit croire ou ressentir.

Ainsi, au régime de pure altérité auquel sont souvent renvoyés les bourreaux de l'histoire, le film oppose le portrait d'un homme tristement ordinaire. Il rappelle ce faisant la leçon que dispensait Hannah Arendt à travers la notion de "banalité du mal". À savoir que ce dernier n'a pas besoin d'intentions criminelles pour se réaliser, mais s'actualise dès lors que la conscience morale de chacun ne se mobilise plus pour lui résister. Pas besoin de démons pour installer l'enfer. Et à l'heure où, dans nos démocraties modernes, l'exaltation de la seule valeur travail tend à réinstaller une éthique de la soumission, l'ancien Stasi, en acceptant de répondre publiquement de ses actes et en assumant l'échec morale de son existence, donne un exemple de responsabilité. Sur la perplexité silencieuse de la chasseuse de monstres et de sa proie trop humaine, s'achève le film dans un tournoiement de l'image qui semble signifier l'interchangeabilité de leurs places.

Antoine Garraud

GUEULES ET ABOIEMENT

Refuge de Julien Chigot Films du master

Abandonnées par leurs maîtres, les bêtes sont accueillies ici. Inutile de le préciser, le titre l'indique. Lieu d'ordre, de règles, de rituels. Avec zones balisées, murs grillagés, angles droits. Le point de vue du cinéaste accentue la première impression : les plans fixes qui composent le film mettent au jour les symétries, les quadrillages de l'espace. Selon leurs tâches à accomplir, les gardiens pénètrent dans le champ ou non, en sortent. Les bêtes s'y engouffrent ou non, s'en échappent, selon leur peur ou leur confiance. Le seul travelling horizontal du film suivra aussi son propre rythme, sans chercher à capturer des êtres et des bêtes vus à travers des grilles, donc déjà capturés. Sur un sujet qui prêtait soit au déjà-vu, soit à l'enfermement du regard, le film de Julien Chigot s'offre à la méditation, à l'appropriation sensible, à la projection subjective.

Le personnage principal est d'abord la cage de l'animal. Ou l'enclos, la camisole, la cellule – comment dire l'unité du refuge ? Le lieu semble configurer le possible des déplacements, la nécessité des contournements, à deux hommes mutiques. L'un porte son embonpoint comme un fardeau, l'autre son casque anti-bruit comme un soulagement. Supporter ou non les aboiements et les hurlements continuels... L'un s'emplit des sons rauques, secs, gueulés qui témoignent du nombre de bêtes qui dépendent de lui. L'autre regarde les gueules s'ouvrir et ne doit percevoir qu'un bruit sourd, étouffé, "désanimalisé".

Les gestes sont mécaniques, la chorégraphie maîtrisée. Les deux hommes ramassent les excréments et ils doivent sentir que demain ne saurait être tout autre qu'hier, puisqu'il en est fait. Ils arrosent le sol et ils doivent savoir que le lien qui les unit aux bêtes est inégalitaire, addictif, primaire... Après en avoir pris soin, peut-être un jour les deux hommes les tueront-ils ? Du moins

le peuvent-ils. L'animal est là pour son bien, et pourtant, il peut en crever, quand son âge est trop avancé, sa maladie mortelle, son caractère violent...

À l'intérieur d'une cage (?), la caméra est maintenant placée à hauteur de leurs yeux assoiffés d'ailleurs. En gros plan, leurs gueules de profil balayent le rebord du grillage, suivant une ligne de fuite ordonnée par le lieu lui-même. Elles s'approchent, puis s'éloignent ; elles se croisent en se chevauchant, se frôlent, s'évitent... Va-et-vient beau et tragique – inutile mouvement donc mouvement essentiel, pendule dérailée d'une vie sans autre but que la sortie. Le refuge est bien censé protéger de l'extérieur ; et pourtant, toujours, un instinct de vie – ou de mort – pousse à s'évader vers d'autres territoires.

Tendues vers leur pitance, les bêtes s'agitent. Entre deux rangées parallèles de cages, court une allée arborée, où les deux hommes avancent au rythme de la distribution des rations alimentaires. Vue côté cour dans la scène d'ouverture, l'allée est filmée ici côté jardin : au mur qui barrait l'horizon, se substituent au fond du plan, une route et des voitures qui passent, première trace visible d'un au-delà du cadre. Au premier plan d'abord, les deux hommes s'éloignent peu à peu : quand l'un entre dans une cage, l'autre referme la porte de celle d'en face. Rien ne semble devoir perturber ce ballet réglé. Pourtant, quand les deux hommes parviennent au bout de l'allée, une bête profite de l'ouverture des portes, esquisse une fuite, l'incarne. Est vite rattrapée et réintroduite dans la cage.

Dans *Refuge*, Julien Chigot a filmé les chiens et leurs gardiens, et l'on s'est pris, pendant dix minutes, à penser plus justement à la vie des hommes.

Sébastien Galceran

PROGRAMME

salle **10h00** **14h30** **21h00**

01	<p>FRAGMENT D'UNE ŒUVRE</p> <p>Chanson de gestes (1966, 19')</p> <p>Le Jardin des Tuileries (1966, 17')</p> <p>Proust, l'art et la douleur (1971, 85')</p> <p>de Guy Gilles</p>	<p>FRAGMENT D'UNE ŒUVRE</p> <p>Au pan coupé (1967, 67')</p> <p>Montreur d'images (1976, 8')</p> <p>Où sont-elles donc ? (1983, 12')</p> <p>Festivals 1966</p> <p>Cinéma 1967 (1967, 57')</p> <p>de Guy Gilles</p>	
02	<p>LES PEURS DU SIÈCLE SÉMINAIRE</p> <p>Introduction</p> <p>1914-1918 : des images et des imaginaires de guerre</p> <p>Extraits d'images d'archives</p> <p>Coordination : Marie-José Mondzain</p>	<p>LES PEURS DU SIÈCLE SÉMINAIRE</p> <p>L'Héroïque</p> <p>Cinématographe (1983, 12')</p> <p>de Laurent Veray et Agnès de Sacy</p> <p>L'Animal d'acier (1935, 75')</p> <p>de Willy Zielke</p> <p>Le Ballet triadique (1925, 2')</p> <p>de Oskar Schlemmer</p> <p>Coordination : Marie-José Mondzain</p>	<p>CES FILMS QUI NOUS REGARDENT</p> <p>Trois Jeunes Femmes (entre la vie et la mort) (2005, 90')</p> <p>de Richard Dindo</p> <p><i>Débat en présence du réalisateur</i></p>
03	<p>CES FILMS QUI NOUS REGARDENT</p> <p>Contacts Rineke Dijkstra (2004, 26')</p> <p>de Jean-Pierre Krief</p> <p>Exit (2005, 80')</p> <p>de Fernand Melgar</p> <p><i>Débat en présence des réalisateurs</i></p>	<p>14H45 SÉANCES SPÉCIALES</p> <p>La Boîte noire (1992, 98')</p> <p>de Johann Feindt et Tamara Trampe</p> <p>Der Irrationale Rest (2004, 95')</p> <p>de Thorsten Trimpop</p> <p><i>Débat en présence de Jürgen Ellinghaus et Christophe Postic</i></p>	<p>21H15 LES PEURS DU SIÈCLE SÉMINAIRE</p> <p>Le Cinéma au service de l'Histoire (1935, 54')</p> <p>de Germaine Dulac</p> <p>J'accuse (1937, 114')</p> <p>de Abel Gance</p> <p>Coordination : Marie-José Mondzain</p>
04	RIEN POUR TOI AUJOURD'HUI SALLE 4, ATTENDS DEMAIN !		
05		<p>REDIFFUSION CONSULTER L'AFFICHAGE</p>	<p>21H15 FILMS DU MASTER</p> <p>Être-là (2005, 14') de Francis Del Rio</p> <p>C'est là, puis plus (2005, 14')</p> <p>de Damien Monnier</p> <p>Les Enfants de la lisière (2005, 15')</p> <p>de Angelica Valverde Palomino</p> <p>Refuge (2005, 10') de Julien Chigot</p> <p>...Voyageurs... (2005, 14')</p> <p>de Déborah Kempczynski</p> <p>Maurice C., Alba, mai 2005 (2005, 12')</p> <p>de Marion Cozzutti</p>
PLEIN AIR			<p>21H30 PLEIN AIR</p> <p>Odessa... Odessa ! (2005, 102')</p> <p>de Michale Boganim</p> <p>Petits Morceaux choisis (2004, 83')</p> <p>de Radovan Tadic</p>

HORS CHAMP

SAFIA BENHAÏM, THOMAS GABISON, SÉBASTIEN GALCERAN,
ANTOINE GARRAUD, CÉLINE LECLÈRE, GAËL LÉPINGLE,
NATHALIE MONTOYA, ISABELLE PÉHOURTICQ, PIERRE THÉVENIN.
PHOTOGRAPHIES : NATHALIE POSTIC