

# HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS • MERCREDI 17 AOÛT 2005 • N°3

## "MONEY, HONEY !"

*God, Dollar, Flag and Dog* de Robert Bozzi Ces films qui nous regardent

“ *I*l serait injuste de croire que le patriotisme des Américains et le zèle que montre chacun d'eux pour le bien-être de ses concitoyens n'ont rien de réel. Quoique l'intérêt privé dirige, aux Etats-Unis aussi bien qu'ailleurs, la plupart des actions humaines, il ne les règle pas toutes.” A. de Tocqueville.

Plan rapproché d'un fer à repasser qui va et vient lentement sur... une liasse de billets. Cette image récurrente de *God, Dollar, Flag and Dog* rythme les retours d'Ebby, la femme (américaine) du réalisateur (français), à la maison, après sa soirée de travail comme serveuse dans un casino de Las Vegas. Drôle de couple que celui de Robert Bozzi et d'Ebby, drôle de film qui, en dépit des apparences, ne relève en rien du journal intime. Intime, la parole d'Ebby, tour à tour inquiète, comique, interrogatrice, ne l'est pas. Au contraire, elle paraît constamment amplifiée au point d'envahir tout l'espace sonore. Espace pourtant réduit, confiné : celui de la voiture qui la conduit et va la chercher à son travail ou celui, un peu plus vaste, de la maison. Dans ce huis-clos presque permanent – on ne sort pas de la voiture pour entrer dans la maison, c'est la voiture qui pénètre dans le garage, lieu rituel de passage – les monologues d'Ebby sont soutenus par des plans toujours fixes : très rapprochés dans la voiture, soulignant la fatigue de son visage après le travail ; plus larges dans la maison, où on la voit debout, longiligne et droite, brave petit soldat de l'Amérique en guerre, maniant son fer à repasser avec une précision quasi obsessionnelle.

Car ce film est bien celui de l'obsession : Ebby n'en est que la représentation concrète, et la plus proche du réalisateur. Obsession de l'argent – des dizaines de petites coupures d'un dollar comptées, lissées, et même parfumées – durement gagné, jour après jour, par un travail ingrat et fatigant. Obsession de la suprématie nationale : dans le jeu des “Cartes de la Liberté” qu'Ebby étale sur la table, l'as de pique a le visage de George Bush. Obsession de ne jamais perdre : ni la guerre, ni son travail, ni sa fierté. Au plus fort de l'adversité, on plante devant chaque maison le drapeau étoilé, talisman éprouvé, et l'on arbore ses peintures de guerre au beurre de cacahuètes parce que, c'est Ebby qui le dit, “*la vie est un combat*”.

À la voix inquiète d'Ebby, Bozzi oppose une voix *off* tranquille et décalée : à la fois spectateur



...

... empathique, à la tendresse discrète, des angoisses professionnelles de sa femme – le casino vient de changer de propriétaire et les contrats de travail des salariés sont tous remis à plat – et observateur quelquefois étonné, souvent ironique mais jamais dupe, d'un peuple à qui la télévision de Rupert Murdoch veut faire croire qu'il est le centre du monde. Or, ce n'est pas au centre, mais vers la marge, à la lisière de l'empire du dollar et du drapeau étoilé que le réalisateur, sortant à plusieurs reprises du huis-clos de la voiture et de la maison, part en vagabondages : jusqu'au désert où vivent les fous de Dieu et, dans Slab-City, ville de mobile-homes et des caravanes, ceux qu'il appelle les "oiseaux des neiges", hommes ou femmes descendus du Nord du pays, dont on ne verra pas le visage, car filmés en travelling depuis le véhicule. Ceux à qui les forces ont fini par manquer pour, à l'instar d'Ebby, continuer la guerre quotidienne et usante, qui n'est pas, comme le leur assène l'écran de télévision à l'image distordue, celle contre Saddam Hussein, mais contre l'incontournable trinité : Dieu, le dollar et le drapeau.

Très vite cependant, le regard du réalisateur quitte l'espace largement ouvert et l'apaisante ligne d'horizon du désert : dans une séquence

montée à un rythme plus soutenu, rompant avec l'alternance diurne et nocturne de plans fixes et de travellings, on voit défiler, sur un écran lumineux : "God bless America" ; on s'aperçoit que Bush n'est pas seulement le nom du président des Etats-Unis, mais aussi celui d'une marque de haricots blancs ; et l'on contemple le dos d'une femme obèse devant le rayon des surgelés du supermarché. Dieu, que l'Amérique en guerre est jolie...

Et puis, il y a le chien, Napoléon. En l'absence d'Ebby, Bozzi le filme comme une doublure possible de sa femme, mais aussi comme un double de lui-même. Napoléon, à la fois spectateur attentif, les oreilles dressées, des discours télévisés de Georges Bush et d'Arnold Schwarzenegger, électron libre qui prend la fuite devant plus fort que lui, acteur drôle et touchant de ces scènes de la vie quotidienne de l'Amérique profonde, prisme imperturbable d'un regard insolite sur les "temps guerriers", apparaît ici – dérisoire trait d'union – comme le lien ultime qui relie Ebby et son mari, chacun vivant désormais sur son continent. Mais surtout, de ces "quatre mots" ramenés d'outre-Atlantique par Robert Bozzi : *God, Dollar, Flag, and Dog*, il est, lui, le chien, seul porteur de véritable humanité...

Isabelle Péhourticq

## ENNEMIS INTIMES

*Les Trois Chambres de la mélancolie* de Pirjo Honkasalo Séances spéciales

Entamée à la fin du vingtième siècle, la guerre en Tchétchénie connaît depuis l'accession de Vladimir Poutine à la tête de la Fédération de Russie une absence de visibilité sans précédent, le territoire étant fortement déconseillé aux journalistes non accrédités. Aussi, dans un pays miné par la violence de tout bord, filmer ou photographeur aujourd'hui en Tchétchénie relève autant de la gageure périlleuse que de l'acte de résistance. Enlèvements, séquestrations arbitraires ou assassinats perpétrés par des escadrons de la mort, des méthodes barbares cautionnées, voire encouragées au sommet de l'Etat, sont appliquées majoritairement par les forces russes à l'encontre d'une population terrorisée. En dépit de toutes ces difficultés, et dans le silence assourdissant de la communauté internationale, une poignée de journalistes comme Andrei Babitski avec ses reportages critiques (Radio Free Europe), de photographes tels le nord-américain Stanley Greene (agence Vu) ou de réalisateurs osent encore témoigner, souvent de manière clandestine.

Révéle au dernier festival de Venise en 2004, *Les Trois Chambres de la mélancolie*, de la Finlandaise Pirjo Honkasalo, s'inscrit dans la lignée d'une série de films produits récemment sur cette partie du Caucase : entre autres, *Dans Grozny* Dans de Jos de Putter, *Il était une fois la Tchétchénie* de Nino Kirtadzé, *Les Corbeaux blancs, le cauchemar tchéchéne* de Tamara Trampe et Johann Feindt ou *Nettoyage du jeudi* d'Aleksandr Rastorguev. En trois chapitres, la réalisatrice décrit la situation de jeunes enfants russes et tchéchénes, orphelins ou abandonnés par des parents incapables de subvenir à leurs besoins. Chair à canon d'une guerre qui risque de les mettre un jour face à face, les premiers, cadets à l'École militaire de Kronstadt (base navale russe au large de Saint-Petersbourg), apprennent à devenir des soldats. Les seconds, tirés des ruines de Grozny, vivent dans un camp de réfugiés situé dans l'Ingouchie voisine.

Triptyque peu bavard et anti-spectaculaire, *Les Trois Chambres*... s'appuie

sur des partis pris esthétiques et des choix de mise en scène et de mise en sons très affirmés, fruits des croisements de plus en plus fréquents entre le cinéma documentaire et le champ des "arts plastiques" dans son acception la plus large – de l'exposition sonore à la photographie, de l'installation à l'art vidéo. Images soignées (variété des sources lumineuses et des tons), constructions méticuleuses des cadres, mouvements d'appareils et valeurs de plans élaborés, pièce musicale portée par le lamento d'un contre-ténor, finesse du mixage, polyphonies : autant de caractères qui peuvent dérouter, voire irriter, un spectateur dans l'attente d'un cinéma en prise avec les violences du terrain – en dépit de situations terrifiantes qui, sur les plans éthique et esthétique, défient la représentation.

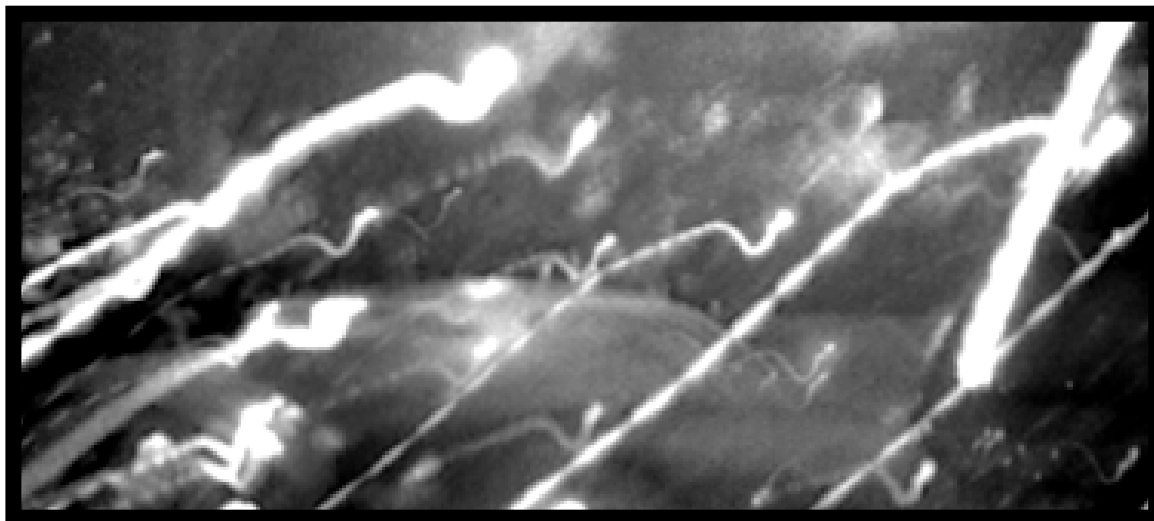
Avec son lot d'images captées sur le vif, la dimension du "direct" n'est pas négligée. En témoigne la "deuxième chambre" tournée en partie en caméra cachée. Dans une longue séquence en noir et blanc, Hadizhat, une vieille femme qui élève soixante-trois orphelins, ...

De temps en temps, sans qu'il s'en rende compte, je soufflais à Zinat des idées dont elle m'avait déjà parlé et je lui disais doucement "Pourquoi ne dis-tu pas cela ?". J'ai donc "dirigé" cette scène et il m'a fallu quinze jours de travail pour la monter. Je voulais qu'elle ne soit pas ennuyeuse et qu'elle garde son côté joyeux, je cherchais à la condenser le plus possible pour en dégager le sens. J'ai fait la même chose pour *Mokarammeh* : j'ai préparé la scène de la rencontre entre les deux ex-épouses. Je voulais que la discussion s'enflamme mais je n'arrivais

pas à provoquer l'étincelle. J'ai donc recommencé une semaine plus tard, j'ai "préparé" à nouveau les deux femmes et, au moment du tournage, j'ai senti que j'avais réussi, qu'il se passait quelque chose entre elles. Ce qui est important pour moi, sur le tournage, c'est de découvrir des moments de vérité entre les personnages, en les faisant réagir les uns avec les autres. Ce qu'il faut, c'est aller chercher la réalité au cœur de la réalité.

Propos recueillis par  
Nathalie Montoya et Isabelle Péhourtica

1. Dans *Zinat une journée particulière*, Ebrahim Mokhtari explique qu'il lui était interdit de filmer le bureau de vote et les espaces publics du village le jour de l'élection.



17  
08  
05

## CHRONIQUE LUSSASSOISE

Martine éternua encore un coup : le camion c'était sympa, mais la clim' avait eu raison de sa gorge trop dévêtue. "Ça m'apprendra à faire la fière" maugréait-elle, tout en feuilletant un livre sur *La vie nouvelle* en guise de prépa à la séance du soir. Son attention fut soudain attirée par un charmant (trouvait-elle) énergumène, qui soutenait haut et fort une thèse de sa composition à un Franck médusé. Les deux font la paire, se dit-elle. Mais qui va l'emporter ?

– Me dis pas que tu satures pas, disait l'énergumène charmant : un film sur deux c'est "mes racines, mes aïeux, mon pays d'origine", et vlan c'est parti voix *off* perso et grand voyage, passeports perdus, malle à souvenirs et sacro-sainte quête d'identité.

– Il faut comprendre, répliqua Franck. C'est un phénomène qui prend en écharpe tous les modes d'expression actuels. Il y a à la fois une hantise et un désir de filiation, d'inscription dans l'histoire des pères. La question de la transmission post-utopies est centrale. Que faire de ce monde qui n'y croit plus ?

Le charmant (Martine ne voulait pas l'appeler autrement) riposta aussi sec :

– Pour moi c'est limite communautariste, cette compulsion identitaire. OK le cinéma tralala vient pour filmer un monde qui disparaît, mais là c'est un vide-grenier perpétuel. Mon père qui m'a jamais aimé, mes photos et ma terre natale en paquet-cadeau 50 minutes, bon...

– C'est aussi l'idée que nous sommes tous des réfugiés, des étrangers... coupa Franck

– Allez, un effort, il y a bien un petit secret de famille à lever : Papy argentin était pas nazi hongrois? Pourquoi Tantine a caché l'existence de Jojo dans sa prison chinoise ?

Martine perdait un peu le fil : les mots du jeune homme disparaissaient dans une bulle nuageuse. Charme ou fatigue, ça opérerait. Franck obtempéra ("une tendance ne fait pas une école") quand une idée soudaine lui permit de prendre une avance définitive :

– Là où je te suivrais, c'est que pour moi filmer ses propres parents, c'est LE contresens absolu. Le cinéma c'est le lieu de

l'absence du père, des parents, c'est le lieu où ils ne sont pas. C'est pour ça que les grands-parents sont tellement cinématographiques, ils sont là pour d'autres corps, irréprésentables. Regarde la grand-mère d'Eustache dans *Numéro Zéro* : pur enregistrement, les fantômes et les mots, sublime. Par contre quand le même Eustache filme sa mère, non seulement il a recours à la fiction...

– *Mes petites amoureuses*, le plus beau film du monde...

– ... mais il prend son opposé - Ingrid Caven. Les deux films sont creusés par l'absence constitutive des parents. Nous sommes tous des orphelins, père et mère morts ou nous ayant abandonné, mais justement le cinéma doit être le lieu d'autres choix, d'autres filiations, d'autres adoptions. Remember Hawks.

Oublié le mal de gorge. Martine embrassa les deux gars, virevoltante, pour courir adopter Granddrieux.

Gaël Lépingle

# ENTRETIEN

## DÉSIRS DE FORME

Les Etats Généraux présentent cette année à la fois les fictions et les documentaires d'au moins trois cinéastes : Ebrahim Mokhtari, Gian Vittorio Baldi et Philippe Grandrieux. Comment la porosité si souvent évoquée des deux genres est-elle mise en jeu dans leurs œuvres ? Premier entretien de la série.

### I. "PROVOQUER L'ÉTINCELLE"

#### EBRAHIM MOKHTARI

*Zinat et Zinat, une journée particulière* La route du doc

**A sept ans d'intervalle, vous avez filmé la vie d'une femme, Zinat, sous forme de fiction en 1993 (*Zinat*) puis de documentaire en 2000 (*Zinat, une journée particulière*). Pourquoi être revenu sur le personnage de Zinat, et par le prisme du documentaire ?**

*Zinat* est un film de fiction réaliste : toutes les scènes sont tirées de sa vie. Celle-ci me paraissait représentative d'un des problèmes centraux de la société iranienne : le travail des femmes. Mais une fois le film terminé, je n'étais pas satisfait. Je n'étais pas arrivé à rendre par la fiction ce que je percevais chez Zinat et je sentais que j'aurais pu y parvenir grâce au documentaire. Dans la fiction, il y a beaucoup de contraintes qui empêchent d'aller aussi loin que dans le documentaire : les acteurs, les décors... Ensuite, j'ai continué à explorer cette thématique du travail des femmes mais je me suis éloigné de la fiction : j'ai réalisé trois documentaires sur des personnages réels (*Mollah Khadijeh et ses enfants*, 1996, *Mokarrameh*, 1999, *Zinat, une journée particulière*, 2000, ndr). Pendant quelques années, j'ai voyagé avec Zinat pour montrer la fiction que j'avais réalisée sur elle dans des festivals et nous avons beaucoup discuté. J'ai même écrit un livre pour rendre compte de certains aspects de sa vie et de sa personnalité que je n'avais pas pu traiter dans mes films. Je termine actuellement un scénario de fiction sur un autre personnage réel. Ces allers-retours entre documentaire et fiction me semblent particulièrement féconds.

**Pour Abbas Kiarostami, "le seul documentaire est celui produit par les caméras de vidéo-surveillance. Dès qu'un cinéaste pose sa caméra quelque part, il transforme la réalité." Qu'en pensez-vous ?**

Pour une caméra de vidéo-surveillance, tout a la même valeur, elle est aveugle. Pour un cinéaste, les objets et les événements ont une importance variable. Dans *Zinat, une journée particulière* par exemple, quand je

sors de la maison avec la caméra le soir de l'élection municipale, je sens que c'est le bon moment. L'important pour moi c'est de faire ressortir ce qui existe entre les personnages, ce que je ressens chez eux. Bien sûr, j'interviens sur le réel, mais ce qui compte, ce sont les différences dans la façon d'approcher la réalité et d'intervenir sur elle.

**L'écriture tient-elle une grande place dans vos documentaires ?**

Pour *Zinat, une journée particulière*, je n'avais qu'une simple esquisse. Le premier jour de tournage, je ne savais pas vraiment comment traiter le sujet ni où aller. Quelques jours avant les élections municipales, j'essayais de filmer ce qui se passait dans son village mais je sentais que cela ne servait à rien. L'élection coïncidait avec le dernier jour de tournage. Vers midi, j'ai enfin su ce que j'allais faire : j'étais chez Zinat, je l'ai vue en train de faire la cuisine, et j'ai compris que c'était de là qu'il fallait observer ce qui se passait dehors. C'était seulement de l'intérieur que l'on pouvait comprendre le sens de son action. Comme il y avait beaucoup d'allées et venues ce jour-là dans sa maison – des journalistes, des voisins et des voisines qui apportaient des nouvelles – on pouvait également saisir ce qui se passait dans tout le village.

**Dans ce film, certaines scènes dialoguées comme l'affrontement de Zinat avec un vieil homme du village sont si parfaitement "interprétées" que l'on se demande si elles n'ont pas été mises en scène ?**

Je voulais quelqu'un pour incarner une force d'opposition à Zinat. J'ai fini par rencontrer un vieil homme que j'ai persuadé, après une longue discussion, d'aller la voir. Je lui ai dit qu'il était de son devoir d'essayer de la convaincre de retirer sa candidature. Je l'ai donc "préparé" à cette discussion qui a duré deux ou trois heures ! Rapidement, l'homme a oublié la présence de la caméra.

... retire trois enfants en pleurs des bras d'une mère malade, alitée dans un appartement vide et nu. Ou, sur un tout autre régime d'images et d'émotions, l'intérêt de la réalisatrice pour le dressage et le contrôle des corps au sein de l'académie : exigences hygiéniques, inspections du port de l'uniforme, marches au pas cadencé, etc.

Loin de se réduire cependant à l'enregistrement de la réalité, la réalisatrice ouvre son cinéma à des registres sensibles (puissance iconographique des visages au voisinage des "modèles" bressoniens<sup>(1)</sup> ; valeur des silences et du chant) et narratifs (le fragment, la bribe contre le flux) qui lèvent pudiquement le voile des apparences pour faire entendre, dans les trajectoires personnelles, la part d'inaudible. Cette tentative de renouvellement des formes

documentaires brouille les catégories esthétiques et les frontières entre le document, la fiction ou le journal intime. Elle repose sur un *écart* avec le réel, distance travaillée depuis la mise en voix de matériaux informatifs de type signalétique (âge, situation familiale, traumatismes subis) et textuel (essentiellement des poèmes rédigés par l'un des cadets). Sans recourir aux dialogues ni aux entretiens, la réalisatrice mobilise ainsi deux régimes de voix, *off* et *in*, dehors et dedans, dont l'articulation fabrique, par petites touches, un récit peuplé de vies saccagées (viol, alcoolisme, meurtre) et de rêves enfouis. Peu à peu, des prénoms se détachent de l'anonymat des camps, et des visages graves à l'innocente beauté émergent des clairs-obscurs picturaux.

Proposition cinématographique en réponse au neuvième commandement ("Tu ne porteras pas de faux témoignage"), *Les Trois Chambres...* projette son spectateur dans un espace mental hanté par la souffrance et la dévastation. Si le film déploie une géographie intime et crépusculaire des corps aux confins du poème visuel, il est aussi, dans les éclats du réel, un miroir tragique tendu à la Russie (et à toutes les démocraties qui ferment les yeux) : celui d'un pays où les ogres finissent toujours par dévorer leurs propres enfants.

**Eric Vidal**

1. "Modèle. Enfermé dans sa mystérieuse apparence" in Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Folio, 1995.



## LA MAISON CINÉMA

*Les Locataires* de Ebrahim Mokhtari – *Our times* de Rakhan Bani-Etemad  
*It's a Sony* de Saman Salur *La route du doc*

**L**ieu de confrontation aux limites et aux interdits, la maison est l'endroit où s'élaborent – en partie – le narcissisme et la notion de sécurité. En Iran, elle est aussi la frontière hypersensible entre sphère publique (régie par la loi islamique) et sphère privée (seul espace disponible pour expérimenter librement l'*être-ensemble*). Déménager entraîne la perte de repères et la nécessité d'en construire de nouveaux : habiter une nouvelle enveloppe suppose avoir fait le deuil de l'ancienne.

Dans une république islamique où il s'agit de rompre avec le passé impérial, le déménagement apparaît comme la répercussion lointaine – et la métaphore intime – de la Révolution sur les individus. Comme il scénographie l'enchaînement séparations / reconstructions, le déménagement devient un mouvement intensément cinématographique.

Produit par le nouveau ministère de l'Habitat, *Les Locataires* d'Ebrahim Mokhtari (1982) est censé montrer la nécessité du remaniement de la loi, antérieure à la

Révolution, qui régit le système locatif. À travers quelques situations paradigmatiques, Mokhtari radiographie la crise du logement dans les quartiers populaires de Téhéran. Les scènes de négociation au cours desquelles des fonctionnaires tentent de concilier les litiges entre propriétaires et locataires, s'achèvent par l'énoncé lapidaire du délai accordé pour quitter les lieux : quinze jours, un mois. La position de Mokhtari est inconfortable : légitimé par l'administration, il est pris à témoin par les locataires et sommé de réagir à leur infortune. Le film enchaîne les séquences *crescendo*. Dans des appartements vidés *manu militari* ou devant leurs meubles entassés sur le trottoir, des locataires humiliés témoignent. Une bagarre éclate, les insoumis sont aussitôt arrêtés par la police. Face à la caméra, une mère de famille se révolte et en appelle au gouvernement dans un sanglot. Avec cet épilogue poignant, Mokhtari achève de soustraire le film à l'esprit dicté par le ministère et, par la voix de cette *pasionaria* des délogés, creuse un précieux espace d'expression.

Vingt ans plus tard, la difficile recherche d'un logement resurgit comme *topos* du cinéma iranien avec *Our times* de Rakhsan Bani-Etemad. Tel n'était pas le projet initial de la réalisatrice : son intention était de témoigner d'une époque à la faveur de l'élection présidentielle de 2001, de filmer l'engagement de sa fille dans la campagne de soutien à Mohammad Khatami, son euphorie de jeune électrice dans les beaux quartiers de Téhéran. Mais la rencontre avec Arezou – anonyme citoyenne dont la candidature à cette élection est déclarée irrecevable parce qu'elle est une femme – fait bifurquer le film. Bani-Etemad s'attache aux espoirs et aux rêves de cette jeune femme aussi idéaliste que déterminée. Quand Arezou est brusquement contrainte de déménager, le film l'accompagne dans ses démarches pour trouver un nouvel appartement ; il devient la chambre d'écho des violents refus qu'elle essuie et de la stigmatisation que provoque son statut de mère célibataire. Plié

sur l'axe nord/sud qui fracture la ville, *Our times* révèle deux couples mère-fille en miroir : au nord, la cinéaste et sa fille ; au sud, Arezou et la sienne. La première est une documentariste respectée, la seconde une candidate impossible et la victime réelle d'une société oppressive.

"*Il n'y a guère d'antidote au pouvoir que l'inventivité, la poiésis*", écrit le psychanalyste Philippe Garnier. En plans rapprochés, *It's a Sony* s'ouvre sur la cohabitation de trois hommes dans une pièce exiguë : l'un se plaint d'être à la charge des deux autres (on les devine ouvriers), l'autre sort du champ, descend une échelle. Extérieur jour : il prend une douche. Très lentement, la caméra découvre une dizaine de mètres au-dessus de lui... une enseigne lumineuse géante de la multinationale Sony. Dans le travelling final sur l'autoroute, d'autres panneaux publicitaires défilent. On se prend alors à imaginer autant de phalanstères minuscules et suspendus... Cette forme d'habitat n'aurait plus rien de contraint ni de précaire, mais serait l'invention sublime d'une nouvelle manière d'habiter Téhéran, d'une liberté – et d'une solidarité – retrouvée, entre ciel et terre.

Bâtir des maisons de pellicule pour soustraire les êtres à la mort est l'obsession originelle du cinéma. Cela prédisposait sans doute les cinéastes à se pencher sur la question du logement, à aller vers ceux qui habitent la même maison depuis un demi-siècle, ceux qui n'en ont plus, ceux qui en cherchent une désespérément... En Iran aujourd'hui, l'espace public se réduit comme une peau de chagrin. S'il apparaît qu'un certain cinéma s'est pris de passion pour la ville, c'est peut-être que les cinéastes iraniens remplissent la fonction paradoxale de créer du *vide* ; un vide nécessaire pour habiter un lieu – au sens d'un investissement par un sujet – et pas seulement l'occuper. Grâce à ces espaces filmiques qui sont autant de lieux intervallaires, Rakhsan Bani-Etemad, Ebrahim Mokhtari, Saman Salur et bien d'autres permettent la circulation et la vie.

Céline Leclère

# DU FOND DE SOI AU FOND DES AUTRES

Philippe Grandrieux Fragment d'une Œuvre + Séances Séciales

Le visage est tout près, les yeux protégés par une paire de lunettes, le corps se démène. Un raclement de gorge, puis l'homme crache. On entend très bien le souffle de son effort. Il y a du vent, de la vitesse, il fait froid. Silence, l'homme est maintenant descendu de sa bicyclette, il est nu. Son dos est tout près. Nous voilà alors dans le salon d'une maison avec canapé et télé, au milieu duquel, comme par erreur, un homme masse d'un geste assuré la fesse du coureur. Une femme entre et s'excuse de passer devant l'homme qui tient la caméra. C'est la maîtresse de maison

qui accueille chez elle des coureurs à l'entraînement. Ce sont les premières images du portrait de Brian Holm.

Chaque film de Philippe Grandrieux pousse à la description. On voudrait se contenter de raconter ce qu'on voit, ce qu'on entend, ce qu'on ressent. Ce cinéma de sensations, envahi de ruptures et de dissonances, travaille les écarts entre des mondes, des espaces et des corps. Ses films documentaires rassemblent des fragments qui composent un univers dont l'expression trouvera toute sa force dans ses fictions. Derrière ces plans "mouvementés" – tourmentés –, ces visages approchés (regards), ces

voix et ces silences entendus (paroles et musique), se dissimule, à peine, l'application irraisonnée d'une approche théorique et poétique du monde.

Dans la mouvance des télévisions locales des années 1980, Philippe Grandrieux mène ses expérimentations et réalise une série d'entretiens avec certains de ses exégètes préférés de l'image, dont le psychanalyste Juan David Nasio (*Azimuth n°2, Le Trou noir*)<sup>1</sup>. Leçons ! Citant Freud pour qui la réalité extérieure n'est rien d'autre que la projection dans l'espace de la réalité intérieure, Nasio nous rend intelligible ce territoire lacanien nommé *objet petit a*.

Ce trou noir, cette partie opaque, méconnaissable, ce représentant du réel est le point de passage d'un monde à l'autre, de l'espace délimité d'une réalité extérieure à l'espace infini d'un réel insaisissable. Un réel que les images, les images de chacun de nous, dissimulent. Tous les mots de Nasio semblent explorer les images de Grandrieux, comme autant de trous noirs, autant de passages : approcher, toucher cet objet dénommé et méconnaissable. Passer d'une époque à l'autre, d'un espace à l'autre, d'un monde à l'autre, d'un film à l'autre, du fond de soi au fond des autres.

Grandrieux filme : la sensation d'un corps qui se déplace. Le corps avance, il titube, il fait sombre, le regard est désarticulé ; il hésite, il cherche, attiré par les éblouissements finissants du soleil, soutenu par la tension de la musique. Images d'archives : ils viennent de débarquer sur la plage, ils sont jeunes, blessés ou tués, prisonniers, épuisés et hébétés par le carnage qui s'est tu. Dans *Les Enjeux militaires*, film d'archives sur les batailles de 1944 (qui sera refusé en l'état par la chaîne de télévision)<sup>2</sup>, des éclats de présent font irruption au milieu des images noir et blanc, le plus souvent silencieuses. Chaque fois, le scintillement doré de l'eau, la terre noire, l'agitation des herbes folles, le

défilement des arbres suspendent l'avancée de l'histoire et nous ramènent en territoire d'aujourd'hui (ici et maintenant) : où sont les stigmates ? À la fin, les mots de Maurice Blanchot tirés de *L'Attente, l'oubli* revisitent eux aussi tout le film. La musique enveloppe les images. C'est la *Symphonie n°3* de Gorecki. La voix de l'auteur travestit presque le commentaire dont l'enregistrement témoin (hésitations, bruits de la salle de montage) donne l'impression par instants d'être improvisé en direct. Ce film interrompu, rescapé, prend alors des allures de symptôme : le cinéma par effraction.

Rompre l'espace et le temps du récit, forcer les associations, se rapprocher du trou noir au risque de s'y perdre, embrasser tout le cercle : ces gestes et leurs images sont en germe dès ses premières expériences de télévision locale à Saint-Etienne, où il réalisait le journal au titre évocateur : *Le Monde est tout ce qui arrive*. Au fil de ces journaux, Philippe Grandrieux superpose aux tourments du monde une architecture intime de la ville et de ses habitants par une proximité qui dévoile sa curiosité de l'autre, son désir de la rencontre. Cette proximité se traduit aussi par celle des corps, avec une certitude : dans leur banalité apparente, s'inscrit leur intimité la plus profonde.

Dans *Retour à Sarajevo*, le cinéaste accompagne le voyage d'une femme bosniaque, Sada, avec sa fille, et ses retrouvailles avec les rescapés. Soutenue par la confiance et l'attention de Grandrieux, Sada mène le film : en toute conscience, elle investit la responsabilité de témoignage que le film lui confère. Elle incarne une confiance retrouvée dans le réel et l'expérience de la rencontre.

C'est la fin du film. On le sait. La symphonie de Gorecki va ressurgir. Il fait nuit. Trois femmes marchent dans Sarajevo. Avec sa fille en retrait, silencieuse, Sada s'adresse à son amie : *"Mais dis-moi, est-ce qu'il y a eu de l'amour ? On dit que les gens se sont plus aimés pendant la guerre"*. C'est sur ce chemin assez troublant que nous mènent les films du cinéaste, avec une sorte d'évidence au bout, celle d'un amour éperdu pour les images.

**Christophe Postic**

1. *Le Trou noir* est diffusé vendredi, *Le Monde est une image* avec Paul Virilio et *Le Labyrinthe* avec Jean-Louis Scheffer sont à la vidéothèque.

2. Le film sera ensuite remonté sans le réalisateur, la citation de Maurice Blanchot qui posait problème disparaîtra. Contrairement à ce qui est indiqué dans le catalogue, Françoise Tourmen a bien monté le film présenté ici et tous les autres films de Grandrieux, y compris *Retour à Sarajevo*.



# PROGRAMME

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

**01**

**LA ROUTE DU DOC**

**Windows Around Us** (2005, 6')  
de Mohammed Ali Safoora  
**It's a Sony** (2002, 11')  
de Saman Salur  
**Un court rapport** (1997, 10')  
de Massoud Bakhshi  
**Our Times** (2002, 75')  
de Rakhshan Bani-Etemad

*En présence d'Agnès Devictor  
et de Massoud Bakhshi*

**LA ROUTE DU DOC**

**Zinat, une journée  
particulière** (2000, 56')  
**Zinat** (1994, 84')  
de Ebrahim Mokhtari

*Débat en présence d'Ebrahim Mokhtari*

**LA ROUTE DU DOC**

**What Does He See ?** (1999, 9')  
de Fima Emami  
**Design, Color, Point** (14')  
de Abolfazl Karimi Asl  
**Milkan** (2002, 30')  
de Mino Kiani  
**Yamout, a Home, a Tribe** (2003, 31')  
de Farshad Fadaeian

*Débat en présence de Massoud Bakhshi*

**02**

**LES PEURS DU SIÈCLE  
SÉMINAIRE**

**Citizen Cam** (1999, 26')  
de Jérôme Scemla  
**Mon papa est parti** (2003, 7')  
**Même pas peur** (2005, 13')  
de Hervé Nisic  
**Vidéos palestiniennes**  
Coordination : Marie-José Mondzain

**FRAGMENT D'UNE ŒUVRE**

**Les Enjeux militaires** (1994, 45')  
**Retour à Sarajevo** (1996, 73')  
de Philippe Grandrieux  
**C'est vrai** (1990, 60')  
de Robert Frank

*Débat en présence de Philippe Grandrieux  
et de Raymond Bellour*

**CES FILMS QUI NOUS REGARDENT**

**Ma vie est  
mon vidéo-clip préféré** (2004, 48')  
de Show-Chun Lee  
**God, Dollar, Flag & Dog** (2005, 52')  
de Robert Bozzi

*Débat en présence des réalisateurs*

**03**

**10H15** **FRAGMENT D'UNE ŒUVRE**

**Brian Holm, Danemark,  
février 93** (1993, 7')  
**La Taille de l'homme** (1989, 20')  
**Sombre** (1999, 112')  
de Philippe Grandrieux  
*Débat en présence du réalisateur  
et de Raymond Bellour*

**14H45** **FRAGMENT D'UNE ŒUVRE**

**Isole di Fuoco** (1954, 10')  
**Surfarara** (1955, 10')  
**Pasqua in Sicilia** (1955, 10')  
**Contadini del mare** (1955, 9')  
**Parabola d'oro** (1955, 9')  
**Pastori di Orgosolo** (1958, 10')  
**Banditi a Orgosolo** (1961, 98')  
de Vittorio De Seta  
*Débat en présence de Patrick Leboutte*

**21H15** **FRAGMENT D'UNE ŒUVRE**

**Nevrijeme – Il Temporale** (1999, 120')  
de Gian Vittorio Baldi  
*Débat en présence du réalisateur  
et de Patrick Leboutte*

**04**

**10H30** **REDIFFUSION  
LES PEURS DU SIÈCLE**

**L'Héroïque  
Cinématographique** (2002, 48')  
de Laurent Veray et Agnès de Sacy  
**L'Animal d'acier** (1935, 75')  
de Willy Zielke  
**Le Ballet triadique** (1925, 2')  
de Oskar Schlemmer  
**Le Cinéma au service  
de l'Histoire** (1935, 54')  
de Germaine Dulac

**15H00** **REDIFFUSION  
LES PEURS DU SIÈCLE**

**J'accuse  
(That they may live)** (1937, 114')  
d'Abel Gance  
**Le Soldat inconnu vivant** (2004, 55')  
de Joël Calmettes

**REDIFFUSION**  
Consulter le panneau d'affichage

**05**

**10H15** **CES FILMS QUI NOUS REGARDENT**

**Il faudra raconter** (2005, 57')  
de Daniel et Pascal Cling  
**La Lune ronde** (2004, 52')  
de Fernando Lopez  
*Débat en présence des réalisateurs*

**14H45** **SÉANCES SPÉCIALES**

**Les Trois Chambres  
de la mélancolie** (2004, 106')  
de Pirjo Honkasalo  
**Moskatchka** (2005, 90')  
de Annett Schütze  
*Débat à l'issue de la séance*

**21H15** **FRAGMENT D'UNE ŒUVRE**

**Le Monde est tout ce qui arrive** (1987, 45')  
**La Vie nouvelle** (2002, 102')  
de Philippe Grandrieux  
*Débat en présence du réalisateur  
et de Raymond Bellour*

**PLEIN  
AIR**

**INFO PLUS DE PLACE SVP**

14h30 À LA LIBRAIRIE : présentation par Ella Davlechina du festival  
"Meeting in Siberia". Projection de films documentaires sibériens.  
19h00 AU BLUE BAR : café ciné autour des usages documentaires  
de la musique, avec Marie-Pierre Duhamel Muller et François Christophe.  
19h00 À LA VIDÉOTHÈQUE : Signature par Galès Moncomble  
de son livre *Qu'ils me haïssent pour qu'ils me craignent*, éd. Bénévent, 2005.

**HORS CHAMP**

SAFIA BENHAÏM, THOMAS GABISON, SÉBASTIEN GALCERAN, ANTOINE GARRAUD, CÉLINE LECLÈRE, GAËL LÉPINGLE,  
NATHALIE MONTOYA, ISABELLE PÉHOURTICO, PIERRE THÉVENIN. + INVITÉ SPÉCIAL : CHRISTOPHE POSTIC ET ERIC VIDAL  
PHOTOS : NATHALIE POSTIC ET YANN MAURY-ROBIN (pour : *Du fond de Soi...*)

**21H30** **PLEIN AIR**

**Ingmar Bergman et le cinéma  
de Marie Nyreröd** (2004, 52')  
**Cris et Chuchotements** (1973, 90')  
d'Ingmar Bergman