

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS • SAMEDI 20 AOÛT 2005 • N°6



LE SYNDROME DE MASSADA

Pour un seul de mes deux yeux de **Avi Mograbi** **Plein air**

Comme si le face-à-face était rendu impossible... Pour Avi Mograbi, la cohabitation pacifique, dans un même espace, des Israéliens et des Palestiniens ne semble aujourd'hui possible que par le seul pouvoir du montage filmique... ou par téléphone. Constat pessimiste,

atmosphère tendue : le cinéaste a laissé de côté les facéties qui composaient (envahissaient ?) ses précédents films. Dans *Pour un seul de mes deux yeux*, dominent trois lieux principaux, trois partis pris de réalisation : caméra à l'épaule, en plan général ou moyen, le site de Massada et les visiteurs

de cet éperon rocheux perdu dans le désert de Judée, face à la mer Morte ; en plan rapproché collant aux basques des militaires, les *checkpoints* qui matérialisent les multiples séparations entre les deux populations ; enfin, depuis une pièce minuscule de sa maison, en plan fixe, les échanges téléphoniques de Mograbi avec un ami palestinien habitant Gaza, qui lui explique sa colère et sa *“lassitude de vivre”*. Du général au particulier, de la cause à l’effet ?

Mograbi ne se contente pas du constat d’une radicalisation des deux côtés, il défend une thèse : l’obsession mémorielle en Israël empêche les esprits de se calmer, les gens de se comprendre. Deux exemples, parmi d’autres : celui de l’instrumentalisation, par l’extrême-droite israélienne, du récit biblique de Samson, dont une formule donne son titre au film (*“Donne-moi des forces encore cette fois, ô Dieu, et que, d’un coup, je me venge des Philistins pour un seul de mes deux yeux”*) et celui de Massada. Mograbi ne le mentionne pas, chacun le sait en Israël : à Massada, sont célébrés *bar-mitsvot* des garçons et mariages ; les officiers israéliens de l’armée blindée y prêtent leur serment ; les pilotes de chasse de Tsahal y répètent les vers du poème, composé au début des années 1920, cher aux pionniers du sionisme : *“Non, la chaîne n’est pas rompue sur le sommet inspiré. Plus jamais Massada ne tombera”*. Au I^{er} siècle de notre ère, lorsque la Judée devint une province de l’empire romain, Massada fut le refuge des derniers survivants de la révolte juive, qui choisirent la mort plutôt que l’esclavage lorsque les assiégeants romains percèrent leurs défenses. Il n’en fallait pas plus pour que le suicide collectif de ces zélotes soit érigé en mythe du sionisme au moment de la proclamation d’un État juif en Palestine.

Mograbi ne précise pas que les sources de cette histoire sont très parcellaires¹. Il lui suffit de montrer que l’important à Massada, justement, n’est pas l’histoire, mais bien ses usages – notamment souder un peuple – et le registre qui domine, celui de l’émotion : plans insistants sur ces touristes de l’intérieur ou de l’extérieur d’Israël (beaucoup d’Étatsuniens, semble-t-il) fermant leurs yeux, sous l’injonction du guide, pour mieux “entendre” les pas des troupes romaines en contrebas de la falaise ; longue séquence également sur ces enfants forcés par leurs parents de crier les mêmes appels à la résistance, deux mille ans plus tard : *“Romains, on ne se rendra pas !”*. Pour Mograbi, le passé sert à refouler le présent... et à entretenir la confusion : dans un jeu de correspondance qui semble historiquement hors de

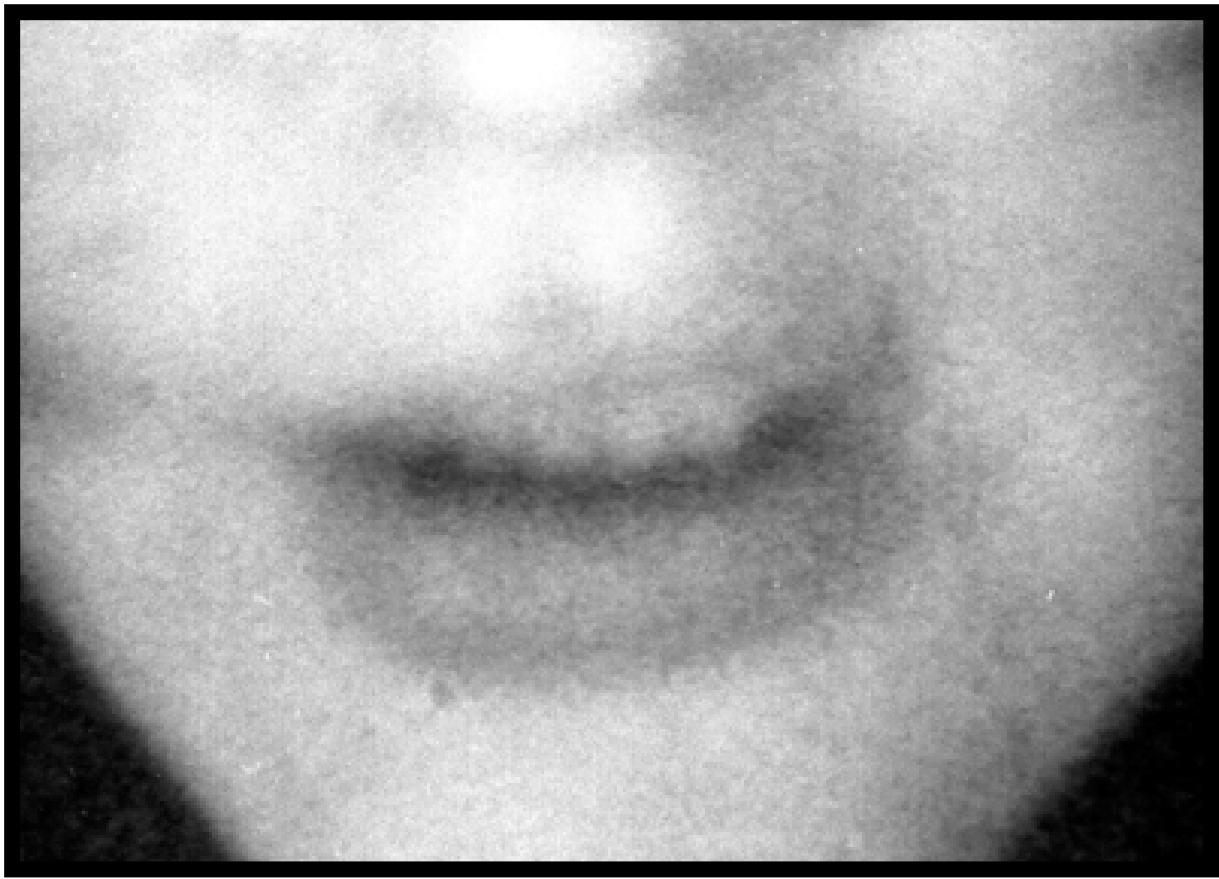
propos, un guide compare ainsi ce qu’au I^{er} siècle, les Juifs ressentaient et ce qu’ils ont ressenti à Bergen-Belsen, et ce qu’ils ressentent aujourd’hui en Israël face aux Palestiniens.

Dans l’esprit du cinéaste militant qu’est Mograbi, au jeu des correspondances historiques, la référence à Massada sied bien davantage à la situation des Palestiniens qu’à celle des Israéliens (comparaison largement usitée d’ailleurs, puisque, en avril 2002 déjà, le quotidien israélien *Yediot Aharonot* écrivait : *“Pour les Palestiniens, le camp de réfugiés [de Jénine] est comme Massada. Ils sont déterminés à ne pas céder et n’ont pas l’intention de se rendre...”*). Le montage parallèle que met en place Mograbi construit un double rapport entre les scènes à Massada et celles tournées aux *checkpoints* des territoires palestiniens occupés. D’un côté, les soldats israéliens semblent *rejouer* le mythe de la résistance à l’ennemi ; de l’autre, les Palestiniens semblent *l’actualiser*. D’un côté, le “complexe de Massada” auto-entretenu par les abus de mémoire et disproportionné au regard du rapport de force réel ; de l’autre, le “syndrome de Massada” alimenté par les humiliations orchestrées au quotidien par l’armée israélienne (ce sont d’ailleurs les scènes les plus édifiantes du film, souvent tournées par Mograbi au cours de manifestations militantes auxquelles il participe lui-même, séquences quasi en temps réel et sans voix *off* qui permettent de mesurer l’écart avec les reportages télévisés).

Au fil du récit, les guides de Massada en viennent au dénouement tragique du suicide collectif des zélotes, tandis que les séquences des *checkpoints* gagnent en violence verbale et décisions arbitraires. Mograbi construit bien son film sur cette double tension grandissante mais, s’il ne s’intéresse pas ici aux violences physiques qu’elle entraîne, il ne la laisse pas en suspens pour autant. Dans une scène finale, il l’incarne lui-même et la fait exploser : caméra à l’épaule, il insulte les militaires israéliens qui refusent, à un barrage, de laisser passer des enfants. Entre sa propre incapacité à échapper à la haine et sa difficulté à trouver les mots justes pour reconforter son ami palestinien au téléphone, Mograbi dresse aussi, dans son film, un autoportrait honnête : il affirme sa subjectivité dans toute sa complexité et ses faiblesses, mais il se donne également les moyens de la comprendre et de la faire comprendre aux autres, esquissant ainsi un espace de dialogue possible.

Sébastien Galceran

1. *Massada, histoire et symboles*, M. Hadas-Lebel, Albin Michel.



20
08
05

CHRONIQUE LUSSASSOISE

– Je hais les samedis à Lussas comme je vomissais les dimanches quand j'étais gamine, tonna Martine. Ça se vide de partout, ça sent l'ennui prochain, les atroces fins de mois d'août et la rentrée qui pue. Beuh !

Le concert du Green battait son plein et Franck n'entendait pas la moitié de ses paroles. Il hurla dans ses oreilles :

– Moi j'ai passé la semaine à croiser des gens qui me demandaient "qu'est-c' tu deviens ?" ; à force de répéter chômage ceci et galère cela, j'ai presque l'impression que c'est une activité à part entière !

Martine lui décocha un demi-sourire.

– T'as fait ta liste au moins ?

C'était le rituel : le *best of* de la semaine toutes catégories confondues. Elle se colla un peu plus à lui :

– Si t'avais eu le courage de te lever ce matin, il y a un film qui t'aurait suffi, à lui seul. Mais on peut pas courir tous les lièvres, n'est-ce pas ?

Franck ne releva pas cette nouvelle allusion à ses virées nocturnes. Lussas c'était ça aussi.

– Bon, c'est quoi ce film ?

– *Toi, Waguih* : c'est un film pour toi, pour nous ; un film où les enjeux généalogiques se résolvent par quelque chose... de l'ordre de la scénographie.

– Ça existe encore ?

– Oui monsieur. Un fils et son père, deux corps, deux formes dont la place dans un cadre en dit plus que bien des discours : la question de la bonne distance n'est pas psychologique, elle est toujours physique. Les enjeux d'espace permettent une résolution proprement, et peut-être même uniquement, cinématographique. Le fils demande des comptes, le père rechigne au souvenir, renvoyant la quête du fils à sa vanité. Le film se nourrit de cette limite, en tire tous les bénéfices : quand les mots sont trop difficiles, il restera la mise en scène des corps pour dire l'amour.

– Oui, c'est arrivé de temps en temps cette semaine, de différentes manières : *La Lettre jamais écrite*, *Le Ciel tourne...* Des films qui tâchent de croire encore

au plan, en tentant d'inventer les conditions nouvelles de sa possibilité.

Martine prit un air taquin :

– Tu vois tout est jouable, même filmer ses parents ! L'important, je crois, c'est qu'il n'y a pas de cinéma possible sans le fantôme de son innocence... ni de véritable modernité qui ne recherche la possibilité de son classicisme.

– C'est pas le tout ma belle, mais moi je vais danser.

Franck se fraya un chemin jusqu'au centre de la piste. Martine le suivit des yeux, puis se commanda une dernière Bourganel myrtille. La trentaine se déposait doucement sur elle ; à peine quelques fils de temps inquiétaient les traits si fins de son visage. Elle réalisa qu'elle serait sûrement amenée à croiser Jérôme pendant l'intégrale Godard à Beaubourg. Est-ce qu'ils allaient s'adresser la parole ?

Plus personne ne la prenait pour Lillian Gish, ça lui manquait un peu.

Gaël Lépling

LA VOIX DU MASQUE

Toi, Waguih de Namir Abdel Messeh, Ces films qui nous regardent

La première réussite de Namir Abdel Messeh est d'avoir su mettre en scène certains à-côtés, certaines implications discrètes de cette quête des origines et des racines dont notre présent semble si occupé. En filmant son père Waguih, ancien prisonnier politique communiste dans l'Égypte de Nasser, il apparaît vite qu'il a moins voulu en recueillir le témoignage que repérer toutes les réticences qui l'ont précisément jusque-là empêché.

Non que le jeune cinéaste ne veuille faire témoigner son père, bien au contraire. Sa caméra, postée dans le salon, la cuisine, et la salle de bain du modeste appartement parisien de ce dernier, apparaît d'abord comme l'auxiliaire de ses efforts répétés pour le pousser à parler de son passé à la première personne. À la fois fils, interviewer et cinéaste, il s'efforce ainsi de lever les réticences de son père, de déjouer ses dérobades et de l'amener enfin à renoncer à l'habitude des allusions générales. S'engage alors, au fil des discussions et de leurs échecs, tout un jeu d'approche. L'ensemble de la réalisation semble partie prenante d'une stratégie indissociablement cinématographique et familiale. Le noir et blanc, notamment, paraît utilisé comme s'il devait présenter l'étrange puissance, par contagion magique, d'incliner l'ancien prisonnier au souvenir de ce passé dont il n'a pas plus parlé en arabe qu'en français.

Waguih Abdel Messeh porte un masque. Il semble s'être résigné à le revêtir quarante ans plus tôt, à sa sortie de prison puis lors de son exil en France. Ce masque est l'objet en creux de la caméra : on en distingue le tissu dans toutes les préventions que trahissent l'embarras d'un geste,

les saccades d'une voix, l'esquive d'un regard. On devine aussi en lui les vestiges d'autant de désillusions politiques et les stigmates, surtout, des sévices et des humiliations subies en prison. Mais ceux-ci, Waguih ne les dit pas. Dans ces conditions, le jeu tourne vite à la déroute. Une habile alternance de plans larges et rapprochés rend sensible tout le soin que mettent les regards à se fuir, dans des pièces dessinant pourtant des espaces confinés. Là, chacun trahit son impatience, le fils lassé des réponses évasives ou impersonnelles de son père, le père énervé de l'insistance têtue de son fils. L'échec atteindra l'évidence la plus criante lorsque Waguih invoquera fermement tout "son" respect, toute "son" admiration pour Nasser... son bourreau le plus immédiat, pourtant.

Une séquence en couleur marque alors le tournant par lequel le film semble renoncer à son premier projet et en admettre la maladresse. Pour la première fois, Waguih est montré dans sa vie propre. Lors du pot qui lui est offert pour son départ en retraite, les quelques trente ans qu'il a passé en France semblent reprendre d'un coup toute leur épaisseur. Il cesse d'apparaître comme le propriétaire de certains souvenirs pour devenir cet individu dont les collègues disent la discrétion "légendaire". Au fil de cette séquence et de quelques autres, la caméra s'est adoucie. Elle a déposé les armes, comme en formulant cette question : comment cet homme qui vieillit, qui a vécu la prison, la torture et l'exil, pourrait-il parler sans heurt des années qui lui ont été abjectement ôtées, dans cette part enfuie de sa vie, et qu'il lui a bien fallu oublier ?

Retour au noir et blanc. Enfin, les

impatiences tombent, de part et d'autre. Les regards commencent à s'approprioiser. Les discussions avortées du début s'étaient déroulées autour d'une table, dans un face à face qui ressemblait trop à un rapport de force. Le fils fume maintenant nonchalamment sur le canapé de son appartement, comme s'il avait ôté son habit d'enquêteur. Et c'est alors seulement, comme au détour d'un moment d'ennui et sans crier gare, que Waguih Abdel Messeh va commencer à dire "je", à entrouvrir très légèrement le voile du passé en évoquant, l'air de rien, "tout ce qu'on pourrait encore dire". Il racontera ainsi comment sa mère, le jour de son incarcération, avait déclaré qu'elle cesserait de manger quoique ce soit de sucré jusqu'à sa libération, tant la vie devait cesser pour elle d'être douce.

C'est que son masque était semblable à ceux des tribus amérindiennes, dont les volets s'ouvrent tour à tour pour finalement révéler non pas toute la face, mais une bouche ou des yeux. Et si ce masque ne tombe pas tout à fait, du moins perd-il de son opacité, laisse-t-il filtrer un sourire, l'image d'un individu, ainsi qu'une voix pour des paroles à venir. Or, ces paroles nouvelles, la caméra ne les filmera pas vraiment. Là n'était pas son rôle. Namir néglige de recueillir le témoignage de son père, alors même qu'il semble devenu possible. Pourquoi donc ? parce qu'il a découvert ce simple paradoxe : il y a des masques dont il est besoin, et jamais les paroles ne sauraient être dues. C'est même seulement lorsqu'on a cessé de les exiger, qu'on a reconnu à l'autre la liberté de les dissimuler, qu'elles peuvent, peut-être, glisser jusque à nos oreilles.

Pierre Thévenin



UNE VACHE DANS MON SOUVENIR ÉCRAN

Love is a treasure de Eija-Liisa Ahtila, Cinémas et arts contemporains

Sur une table d'opération, crûment éclairée par une lampe chirurgicale, une étrange bête est auscultée, boule de poil vivante mais informe, observée par des hommes en blouse blanche. *Love is a treasure* s'ouvre ainsi sur l'observation d'un corps énigmatique, non identifié, manière ironique peut-être de révéler son programme : exposer, écouter, observer l'inquiétante étrangeté des troubles psychotiques de cinq femmes qui, tour à tour, frontalement, laissent libre cours à l'énoncé panique de leurs délires. En se basant sur des entretiens préalables réalisés avec des femmes schizophrènes, Eija-Liisa Ahtila réagence les témoignages "documentaires" et les met en scène en faisant jouer des actrices. Le film existant également sous forme d'installation multi-écrans, la plasticienne Eija-Liisa Ahtila reconduit ainsi dans le champ de l'art contemporain les grandes fictions bergmaniennes autour de la folie des femmes (*À travers le miroir, Persona...*).

Loin de tout regard médical sur la folie, la cinéaste préserve l'étrangeté fondamentale de ces expériences, se les approprie librement en les utilisant tout à la fois comme matériau littéral – exposition directe de la parole – et comme base de fictions oniriques. Les mises en image des *visions* racontées font des cinq séquences de courts contes fantastiques, à mi-chemin du merveilleux et de l'horreur. Ces mises en fiction de la folie se déploient de manière paradoxale, tenant dans le même mouvement des partis pris opposés : artificialité revendiquée du procédé, esthétique d'un onirisme kitsch et violence de la parole malade, banalité quotidienne des décors. Imaginaire coloré et réalisme crû cohabitent ainsi constamment dans le plan, élaborant pour le spectateur un type particulier d'angoisse : une inquiétude distanciée.

La parole délirante semble le personnage principal du film, un monstre de langage traversant le corps des actri-

ces, possédées par ce flot ininterrompu de mots malades appartenant à d'autres corps (ceux, invisibles mais originaires, des "vraies" psychotiques interrogées par Ahtila). Ces phrases paniques destinées à exorciser les terreurs ne font que, littéralement, *libérer* les hantises en les actualisant à l'écran (une femme parle d'extra-terrestres, des soucoupes volantes apparaissent...). Le soliloque insensé devient un texte qui dicte sa loi aux images, la mise en scène obéissant alors à une catégorie psychique, la loi de la pensée magique – penser qu'il suffit de dire pour que cela se réalise. Mise en fiction la pensée s'incarne, les femmes sont des sorcières *projetant* à l'extérieur leurs cauchemars, les cristallisant en images cinématographiques. Les espaces se reconfigurent selon les lois des psychés chaotiques – une femme marche au mur, au plafond – les perceptions hyperesthésiques donnent lieu à un vaste travail sur le son – le bruit d'une voiture envahit la maison d'une femme persuadée que le monde extérieur vient s'y précipiter¹.

"Home", la dernière et la plus longue des séquences, met en scène un événement d'image symptomatique, où semble s'ébaucher une proposition forte de cinéma. La jeune femme est atteinte d'un délire de confusion des espaces – "*mon jardin rentre dans mon salon*". L'extérieur pénètre à l'intérieur ou plutôt, il n'y a plus de catégories séparées mais un seul et unique espace-temps où tout se précipite et s'emmêle, à tel point que la femme tente de colmater l'invasion du monde extérieur en tapisant ses fenêtres par d'épais rideaux noirs. Dans ce désordre généralisé et hautement angoissant, un fait grotesque se produit alors en trois plans successifs : un premier plan général montre la télévision du salon diffusant l'image d'une vache paissant tranquillement dans un champ, au deuxième plan l'image de la vache apparaît plein cadre (l'encadrement

de la télé est hors champ), au troisième plan la vache traverse le salon. En trois plans, l'image est sortie de son cadre et s'est littéralement muée en "objet réel" pour la spectatrice psychotique. Cette scène en évoque une autre, visible également à Lussas : dans *Sombre*, de Philippe Grandrieux, Jean, le personnage principal, est dans une chambre d'hôtel où une télé diffuse l'image de cyclistes en plan général, image circonscrite dans le cadre de la télé. Tandis que Jean marche devant le poste, un léger bruit se fait entendre, qui semble appartenir à l'espace de la chambre ; Jean tourne la tête vers la télé, apparaît alors soudain le plan indistinct d'une forme sombre agitée d'une pulsation rotative. Il s'agit d'un très gros plan aberrant, impossible, sur les jambes d'un cycliste (le bruit sourd étant celui, mécanique, du vélo). L'image de la télévision, sortie de son cadre, a envahi visuellement et sono-remment la chambre. L'image s'extrait de son cadre pour envahir l'espace, annulant l'étanchéité et la distance entre image et corps perceptif, annulant la structure de face à face entre image et spectateur pour les confondre en un même lieu.

Ainsi ces deux scènes, tirées de films formellement très différents (mais déplaçant tous deux les catégories fiction/documentaire) offrent un court instant, de manière théorique et ludique chez Ahtila, de manière incarnée et sensible chez Grandrieux, la métaphore ou le manifeste d'un cinéma-invasion où l'image excessive sortirait du territoire de l'écran pour envahir l'espace sensible du spectateur. Aucun rideau noir ne colmaterait alors ces *extases* d'images pour nous en protéger.

Safia Benhaim

1. L'intérêt de l'installation doit ainsi en partie résider dans le fait pour le spectateur de percevoir en même temps les différents écrans, cerné par ces topographies folles.



PROGRAMME

salle

10h00

14h30

21h00

01

REDIFFUSION
SACEM

La Pluie (Regen) (1929-1941, 12')
de Joris Ivens
**Enthousiasme, la symphonie
du Donbass** (1931, 68')
de Dziga Vertov
Night Mail (Courrier de nuit) (1936, 25')
de Harry Watt et Basil Wright
Nuit et Brouillard (1955, 32')
d'Alain Resnais

CINÉMAS
ET ARTS CONTEMPORAINS
**Les 46 jours qui précèdent la mort
de Françoise Guiniou** (1971, 26')
de Christian Boltanski
Shadow (2004, 26') de Naomi Kawase
Bingo Show (2003, 8')
de Christelle Lheureux
The Last Tour (2004, 14')
de Marine Hugonnier
In Order Not To Be Here (2002, 33')
de Deborah Stratman
Lettre du dernier étage (2004, 33')
d'Olivier Ciechelski
Territory I, II, III (2004, 24')
de Marine Hugonnier

AFRIQUE

Sisters in Law (2005, 104')
de Kim Longinotto, Florence Ayisi

02

AFRIQUE

Justice à Agadez (2004, 78')
de Christian Lelong
La Deuxième Femme (2005, 46')
de Caroline Pochon

CINÉMAS
ET ARTS CONTEMPORAINS

Cinéma et installations
Raymond Bellour

Cette communication sera suivie d'un débat

03

CES FILMS...

Toi, Waguy (2004, 29')
de Namir Abdel Messeeh
Chabada, la vie des hommes (2004, 57')
de Philippe Crnogorac

AFRIQUE

Serre ta droite ! (2005, 52')
de Lise Gabelier
La Tente de l'inconnu (2004, 52')
de Bettina Haasen
**Lâche-moi,
j'ai 51 frères et soeurs !** (2004, 86')
de Dumisani Phakathi

04

REDIFFUSION DE SOLEIL

ICI

ET LÀ

05

CINÉMAS
ET ARTS CONTEMPORAINS

Visions du désert (2000, 10')
de Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi
On Translation : On View (2004, 10')
On Translation : Listening Video (2004, 10')
de Antoni Muntadas
Love is a Treasure (2002, 57')
de Eija-Liisa Ahtila

SÉANCE SPÉCIALE

La 15^e Pierre (2005, 73')
de Rita Azevedo Gomes

CES FILMS...

**Est-ce qu'on a gagné ou est-ce
qu'on a encore perdu ?** (2005, 40')
de Claire Simon

Le Rêve de São Paulo (2004, 100')
de Jean-Pierre Duret, Andréa Santana

PLEIN D'AIR PLEIN D'ESPACE
MERCİ BIEN

**Pour un seul de mes
deux yeux** (2005, 100')
de Avi Mograbi

INFO PLUS

LA MAISON DU DOC : 10H00 ET 20H30, jusqu'au samedi 20 août

Installation Contre-Chant : Harun Farocki

L'an passé Mickaël a perdu une chaussure, cette année deux,
espérons pour l'an prochain qu'il n'ait pas trois pieds.

HORS CHAMP

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

PHOTOGRAPHIES : NATHALIE POSTIC + YANN MAURY-ROBIN (COMPLEXE...) + FRANZ MASEREEL
INVITÉS SPÉCIAUX : ANITA ET FABRICE (duo de country flamande) - CLOTILDE FUTURE SRHC.