

LE RÉVEIL DU PETIT ZÉBU



Les sensations d'une enfance à la campagne, dans une maison ouverte aux quatre vents: des plans fixes qui explorent la texture et la couleur du lieu accompagnent une voix fraîche, posée, qui se mêle aux rires de la mère, aux anecdotes du frère. Un chemin de terre, des murs solides, une large lumière: des motifs rassurants, immédiatement évocateurs. Mais la réalisatrice, Perrine Michel, ne participe pas à cette remémoration. Elle ne se souvient pas; on comprend que ce que l'on voit est une image-écran, une façade. Et pour nous amener à voir derrière l'écran, à contourner la façade, sa voix se dédouble, l'une sonore, publique, acceptable, et l'autre chuchotée, troublée, libérant peu à peu les secrets et les doutes. Ce dédoublement du récit invite à être attentif à des détails qui depuis le début du film auraient dû nous alerter. Les vitres embuées arrêtent le regard. Les personnages – la narratrice elle-même, mais aussi sa mère et son frère – restent hors champ. Des motifs plus sombres surgissent: le vieux chêne, le puits, des insectes. Un montage fin et discret les fait apparaître puis disparaître,

comme une obsession. Les effets de lumière enlissent la narration dans un temps immobile. Des surcadrages, des gros plans sur un mur ou un carrelage bouchent l'image. Sous la surface miroitante des souvenirs d'enfance, se glisse une réalité crue, de celles qui ne doivent pas se dire. Sa violence fait basculer le film. Mais parce qu'il est recouvert de silence, le traumatisme est redoublé. Refoulée, la colère va lentement se retourner contre la réalisatrice, en l'enfermant dans le fantasme d'un dispositif de complot. Les coupables, ce sont la droite réactionnaire, les sarkozystes, les porteurs de cravate. La radio la persécute, des micros sont installés partout, le regard des autres est insupportable. La société? Un groupe de comploteurs. L'hôpital? Des empoisonneurs.

Sa vérité, Perrine Michel la confronte sans complaisance à des regards qui écrivent avec la même matière un autre récit. Ceux de sa mère et de son frère évoquent avec plaisir les anecdotes de son enfance. Ceux des médecins psychiatres dissèquent les symptômes de sa «bouffée

délirante» pour les faire correspondre à leurs diagnostics. Comme elle passerait le doigt sur une cicatrice, elle explore la coupure entre sa vision et celle des autres, mais également la suture qui les rend indissociables. Cette polyphonie est organisée principalement par le son, par la superposition des voix: celles captées sur le vif, opposées à celle de la réalisatrice en voix off. Deux récits, envers et endroit, qui se contredisent souvent, mais s'éclairent parfois. Ainsi la petite comptine du début du film: «Fais dodo, petit zébu, tu cours trop, c'est défendu», que l'on accueille alors comme une tranquille berceuse, s'entend différemment lors du générique de fin. Cette circulation constante du sens relève d'une esthétique du collage: condensation de motifs hétérogènes par le biais du montage; surdétermination de chaque plan, qui accepte plusieurs niveaux d'interprétation; déplacement du sens d'un élément sur l'autre, grâce à la récurrence de motifs symboliques. Ce processus de composition va de pair avec une reconstruction de sa propre histoire. On retrouve ce collage lorsque surgissent, à la mi-temps du film, des petites scènes d'animation qui «cuisinent» – dans une caisse, une marmite, avec de la farine ou de la sauce tomate – des images publicitaires, des objets du quotidien, autant de hiéroglyphes ou de symboles enchevêtrés en

Lame de fond
de Perrine Michel

EXPÉRIENCES DU REGARD

Jeu – 10h00 – Salle 2

Jeu – 21h30 – Salle 4

de complexes rébus. Des collages papier enfin, couvrent les murs de son appartement. Ils affirment peu à peu un point de vue unifié, prenant le pas sur les discours médicaux. Pour faire ce film, Perrine Michel sort de l'hôpital: la démarche de réalisation devient thérapeutique.

Lame de fond effectue une prise de distance. L'œil de la réalisatrice, derrière l'objectif de la caméra, accuse

tout autant qu'il se protège. Dès les premiers plans du film, il nous entraîne avec elle lorsque, dans la maison familiale, nous l'entendons chuchoter, avec son frère, devant une vitre barbouillée de pluie. Elle nous rend témoin de ce dont personne n'a voulu être témoin: son traumatisme et son délire; la manière dont son délire s'enracine profondément dans son traumatisme. Mais elle est également attentive à s'en détacher. Elle ne sait

plus ce qui est vrai, car elle a oublié une grande partie de son enfance. Honnête vis-à-vis d'une mémoire lézardée, elle nous amène à douter de ce que l'on aura vu et entendu, et donc cru.

Gaëlle Rilliard

Photo: Nathalie Postic

RESTES

REGARDS ALLEMANDS - ÉPISODE 1

«Comment ça passe?», demande le cinéaste (allemand) au paysage (quelconque). Question qui se poursuit en un «comment montrer?»: qu'est-ce qui affleure ici ou là, de quoi l'image est-elle le carbone 14. Non pas «qu'est-ce qui se passe?» – problème de l'action, de la fiction ou des documentaires dramatiques – mais «qu'est-ce qui passe?». Question que partage, au fond, tout film, mais que certains des échantillons germains ici présentés posent avec plus d'insistance. Films d'ascètes plus que d'esthètes, scrutateurs sans emphase, attachés aux seules rémanences.

Le passé ne cesse de passer: Philip Scheffner en semble convaincu, lui qui, vingt ans après les faits, va filmer les lieux d'une sordide affaire de meurtre déguisé en accident. *Revision* est une contre-enquête, se voudrait même réparation à l'égard de Roumains victimes de toutes les avanies que l'ost-racisme engendre. L'histoire, d'avoir été mille fois répétée, connaît plusieurs versions, et nombreux sont les témoins appelés à la barre de l'image: spectateurs ou acteurs, Allemands et Roumains; tous racontent, ou écoutent de précédents témoignages sur bande-sonore, dévoilent peu à peu les dessous du crime, la vie des morts. La majeure partie du film consiste en ces entretiens, mais son cœur est ailleurs, dans ce qu'il faudrait appeler une reconstitution *in absentia*: intermèdes obéissant à une autre grammaire, loin du style reportage qui

préside au reste, variations de plans fixes sur le décor du drame, champs de maïs et d'éoliennes, redécoupant à l'infini la scène alors qu'une voix-off énonce inlassablement les faits, et ce faisant dénonce (lois infâmes, mœurs coupables). Exercice stratographique qui tente par la redite et le revu de faire revenir ce passé qui continue d'irriguer ces champs: le cinéma ne semble pouvoir produire d'autres preuves que géologiques. C'est dans la même direction que s'avance *Une lettre d'Allemagne* de Sebastian Mez: trois lettres plutôt qu'une, de trois femmes séduites puis prostituées en terre allemande, qui, en trois chapitres – nostalgie, départ, résignation –, narrent les stations de ce calvaire. Et retraçant un parcours ces paroles drainent des images qui, plutôt que d'attester – qu'y a-t-il à prouver, sinon une douleur qu'images ni mots ne peuvent atteindre – désignent et l'effacement et la survivance: images de lieux gardant les traces de ce passage, et ne le pouvant faire que par le biais d'un évidement: plans fixes et dépeuplés sur des intérieurs délaissés, des chambres de passe où ne se laisse voir, au mieux, qu'un bout de jambe: manière d'accéder au réel par sa négation, pour laisser apparaître ce qui persiste après l'évanouissement. Le plan fixe découpe alors des blocs de temps.

Le panoramique alors s'attache à d'autres types de passages, s'effectuant dans l'espace plutôt que dans le

temps: formule trouvée par Gerhard Friedl, qui à la question «où passe l'argent?» répond, dans *Wolff von Amerongen est-t-il coupable de fail-lite frauduleuse?* de manière littérale: il passe de main en main, d'un lieu à l'autre, bref, de p(ro)che en p(ro)che. Il y a eu malversation avec certains capitaux: Friedl retrace leur aventure depuis l'aurore du siècle dernier, leur circulation à travers personnes et institutions, périple narré par une voix-off claire, neutre, monotone, ininterrompue, flux d'informations isomorphes aux flux d'argent exposés. Les panoramiques miment cette migration. Ils panotent sur tous les types d'espaces économiques, CBD, bureaux, banques, installations industrielles ou militaires, les uns après les autres, s'enchaînant sans se suivre. Images déliées les unes des autres, raccordées par le seul arbitraire du montage, et défilant sur un autre plan que celui du discours: car si l'argent voyage et finit par tout contaminer, il passe par d'autres canaux que ceux de la contiguïté spatiale, et le premier souci du film est de figurer les connexions qui lui sont propres: passages qui, justement, ne peuvent apparaître que dans l'absence de raccords immédiats. Souci qui en fait naître un autre: comment faire apparaître l'argent, incarner à l'image ce Capital qui, Marx *dixit*, est l'abstraction par excellence. Souci que partage Kluge, qui l'affronte plus frontalement. Eisenstein eut un rêve resté en rade, adapter *Le Capital*. De ce souhait Kluge a repris la lettre morte,

les carnets laissés par le cinéaste, pour le réaliser en le déconstruisant: *Nouvelles de l'idéologie de l'antiquité – Marx / Eisenstein / Le Capital* adapte autant l'adaptation que le texte – source, comme il en appelle à d'autres références – Lucrèce, Schiller, Brecht, Enzensberger, tous convoqués pour résoudre le problème de la figuration de l'abstrait (le Capital comme argent et comme concept), de la théorie faite poésie. S'en suit un film hybride, aléatoire dans son déroulement, à l'esthétique plurielle, pastiche d'Eisenstein (nuées de cartons), variations techno, vrais et faux entretiens, film en abyme, prises de vue sur des images-fétiches, lectures de morceaux choisis du marxisme: film saturé de texte, et qui

semble n'avoir d'autre question que l'intrication du discours et de l'image, au profit de ce que pourrait être un cinéma théoricien, récupérant et les atouts conceptuels du texte et l'avantageuse évidence de l'image.

Schématisons: l'idée de critique s'entend, dans nos contrées, manière Voltaire; l'Allemagne de ce point de vue aurait l'oreille kantienne, et son cinéma critique n'aurait rien du battage ironique qui se fait sur nos écrans et cathodes, mais, plus rigoureusement, s'attacherait aux conditions de possibilité figurative: que peut montrer une image, qu'est-ce qui point dans ce qu'elle présente. Notre Godard national peine à ne pas

pindariser sur le mauvais sort fait au monde; les cinéastes allemands de cet été ne sont pas moins critiques, mais le sont autrement: exit le pathos, les discours mordants et corrosifs, ne reste que l'observation détaillée des choses, et ce dans les limites autorisées par la raison cinématographique.

Gabriel Bortzmeyer

ROUTE DU DOC

Jeudi – Vendredi – Samedi
Salles 1, 2, 4, 5

DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE

Drahomíra Vihanová filme les gens dans leur intimité et au travail. L'Histoire de la Tchécoslovaquie n'est jamais abordée de manière frontale (la censure exerce ses droits), mais elle s'écrit de manière oblique et subtile. Sur le mode de la fugue, la cinéaste lie le destin de ses personnages grâce au retour de motifs analogues d'un film à l'autre, dessinant contre le peuple officiel l'image d'un peuple différent.

Composée de fictions et de documentaires, l'œuvre déploie une variété de personnages habités par la passion de leur métier. À l'image de la réalisatrice, ils sont des marginaux talentueux, passionnés, souvent hantés par le doute, qui questionnent la société tchèque et le sens de la vie. Qu'est-ce que la vocation? L'accomplissement personnel? En réponse l'œuvre établit des ponts d'un film à l'autre tout en jouant de contrastes et d'oppositions. Dans le premier film de Vihanová, *Fugue on the Black Key*, l'Africain Fati Farrari est venu étudier le piano en Tchécoslovaquie. Exultant de jeunesse et d'énergie, il arpente fièrement les rues de Prague, comme indifférent aux brimades racistes que les Tchèques lui infligent quotidiennement. Franz Eimann, dans *Daily I appear before your face*, le film le plus

récent de la cinéaste, est, lui, un vieil homme traumatisé par la Seconde Guerre Mondiale, puis par son exil forcé de Bohême pendant plus de dix ans et qui est enfin revenu chez lui. À vingt années de distance les destinées des deux hommes se répondent.

Vihanová filme des artistes: un réalisateur, des pianistes, une poétesse, une chanteuse de jazz aussi bien que les mineurs qui creusent les tunnels du métro de Prague, les employés du traiteur de Dukonavy, une scientifique. Leurs portraits successifs dépeignent les obsessions de la cinéaste pour le talent et la ferveur au travail pensés comme des éléments déterminants dans la trajectoire d'une vie. Le topos du destin est le refrain de son œuvre, évoqué dès le seuil de ses films. «Combien de doigts a le destin?» demande le héros de *Fugue on the black Key*. Dans une tonalité opposée, le protagoniste de *A Wasted Sunday* énonce «Personne ne peut décider du jour de sa mort», ce qui le condamne aussitôt.

La réalisatrice s'attache à caractériser ces personnages exceptionnels en saisissant les rites de leur vie quotidienne – le lever, le coucher, la toilette, le maquillage, la préparation

des dîners. Parfois les décors de ces scènes sont identiques, comme dans *Fugue on the Black Key*, *Searching* et *Variation on the Theme* où les personnages découvrent la même scène de théâtre où ils vont donner un concert de piano. Le même escalier est filmé par deux fois dans *Fugue on the black key* et *Questions for Two Women*. Des objets apparaissent puis réapparaissent au sein d'un même film mais aussi ailleurs – des miroirs, des instruments de travail, contribuant à construire l'unité d'une œuvre.

L'ennui, le désœuvrement, construisent le contrepoint originel de son œuvre dans le film *Wasted Sunday* en 1968. Alors qu'elle vient d'achever ses études de cinéma, elle tourne ce premier long métrage de fiction (en avançant une lecture très critique du régime tchèque) qui raconte le dimanche tragique d'un jeune officier qui s'ennuie, désespéré par l'absurdité de la seule mission qu'on lui confie: interpellé deux jeunes Polonaises parce qu'elles bronzent seins nus dans un champ et les cuisiner pendant des heures. Le film, tourné pendant le Printemps de Prague, est interdit par la censure avant même sa projection. Dès lors, Vihanová n'est plus autorisée qu'à réaliser des documentaires

dans lesquels elle épouse le programme dicté par le «socialisme à visage humain». Elle s'y exécute avec malice, en poursuivant son propre chemin: pour faire plaisir au Parti, elle filme des travailleurs, mais pas seulement. Elle choisit surtout des personnages qui s'accomplissent grâce à leur métier, tout en disséminant, çà et là, des hiatus dans le dogme communiste: dans *Questions for Two Women*, par exemple, une poétesse, employée de gare écrit des poèmes à son poste de travail.

Explorant l'idée qu'une certaine manière d'exercer librement son métier rend meilleur, Vihanová admire le travail collectif et l'amitié dans *Conversations* où les ouvriers du métro doivent compter les uns sur les autres pour éviter le danger omniprésent et supporter la pénibilité du labeur. Puis, dans *Last of the Clan*, c'est le travail physique solitaire qui est filmé: František Kříž est le dernier bûcheron à travailler avec un cheval, qu'il n'échangerait pour rien au monde contre un tracteur. Il parcourt les sentiers raides des montagnes de l'Aigle accompagné de l'animal qu'il a dressé pendant des années et qui est, dit-il, l'être le plus cher à ses yeux. Les artistes et la musique sont au cœur de l'œuvre de Vihanová, elle-même pianiste. Des chansons fonctionnent

comme témoignages sensibles d'une époque, tel *Let's do the locomotion* qui résonne dans l'un des troquets où Fati aime rejoindre ses amis pour danser; le vieux Franz Eiman entonne un vieil air populaire, tandis que des chants sacrés rythment ses pas dans la montagne ou vers l'Eglise dans *Daily I appear before your face*.

Fonction référentielle, expressive ou choisie comme sujet même du film, la musique joue un rôle structurant dans l'écriture même, devenant pour la réalisatrice une métaphore de son travail. Dans *Searching*, en 1978, Vihanová filme le réalisateur Frantisek Vlácil alors qu'il tourne un film dont l'action débute après le retour de Dvorják en Tchécoslovaquie. Vihanová établit des correspondances entre le réalisateur, musicien célèbre, et son double fictionnel, le pianiste, en les filmant en champs/contrechamps dans la posture du chef d'orchestre, celui qui conduit le groupe tout en mettant en valeur les qualités de chacun.

Les films eux-mêmes s'entendent comme des partitions musicales. La réalisatrice joue sur le rythme dans et entre les séquences, s'amusant du tempo créé par la répétition d'un même plan, en couleur, en noir et blanc, le tronquant puis le rappelant plus loin dans le film. Il faut ici

se souvenir que dès 1964, le film de fin d'étude de Vihanová, *Fugue on The Black Key*, s'inscrivait dans une esthétique proche de La Nouvelle Vague et de celle de Jacques Rozier dans *Adieu Philippine*: des lieux réels, un travelling morcelé suivant les déambulations du personnage filmé caméra au poing dans un élan rythmé par la musique, des plans qui hoquent, se dédoublent. Ce jeune héros africain qui découvre les aléas de la vie, et dont on entend indifféremment les paroles et les pensées en voix off serait-il le double tchèque du héros de *Moi un noir* de Jean Rouch?

Les films de Vihanová, nimbés par la musique, dessinent donc une œuvre proche de la fugue – des variations y accompagnent le retour du même, écrivant la musique du monde telle qu'elle se fit entendre dans la Tchécoslovaquie de 1964 à 1992.

Gabrielle Pinto

Rétrospective Drahomíra Vihanová

FRAGMENT D'UNE OEUVRE
Jeudi toute la journée - Salle 5



PROPOSITIONS DE PEUPLE

Qui voulait profiter du têtusoleil lus-sassien pour se dorer les neurones sous le ciel des Idées aurait pu, s'il ne l'a fait, se rendre au séminaire consacré à cette épineuse question: qu'en est-il du peuple projeté sur nos écrans? Soit: quel modelé le peuple admet-il au cinéma, de quels signes et traits est-il porteur? Interrogation à laquelle mille autres s'amarrent, puisque

l'enjeu est de taille, et qui trouva l'esquisse d'une première réponse grâce aux interventions et débats de trois penseurs qui, cheminant chacun selon sa voie propre sur les sentiers du concept, produisirent théorèmes et cas d'école: à savoir, Emmanuel Alloa, Georges Didi-Huberman et Marie-José Mondzain. Ces quelques mots pour, à défaut de reproduire la densité et les

méandres des raisonnements, en restituer l'intrigue, quand bien même une philosophie funambule se laisse mal réduire sous la forme du *pensum*.

«Peuple», notion polémique: l'expérience le montre, le terme ne renvoie à aucune évidence, mais à milles conceptions adossées les unes aux autres, s'entrechoquant au gré des discours.

Problème né des entrailles des deux Révolutions du XVIIIe, il n'a cessé de mettre les penseurs face au flou de son contenu. Qui est peuple, contre qui se dresse-t-il, de quoi est-il le fondement? Pelote conceptuelle indé-mêlable, dont Alloa a su malgré tout tirer quelques fils sous la forme d'une histoire orientée vers la progressive affirmation d'un Quart-Ordre, lie du Tiers-Etat, groupe qui, représentant du désordre, de ce qui ne se laisse pas intégrer dans une quelconque forme de gouvernement à prétention rationnelle, a constitué la bête noire des philosophes du XIXe. Ceux-là, a montré Alloa avec une grande richesse de sources, le convoquèrent pour mieux le congédier sous l'étiquette de *lumpenproletariat*: objet de l'anathème marxiste, résidu social et conceptuel, celui qu'Alloa dénomma le «sans feu ni lieu» a jusqu'à une époque récente formé le repoussoir de toute conception du «vrai peuple». Peuple négatif donc, peuple ne parlant pas, n'étant pas représenté, et sur lequel la pensée la plus récente semble avoir opéré un retour. En cela consistait le second moment de l'intervention du philosophe: exposer les termes d'un débat sur la représentation esthétique et politique - sachant que ces deux figurations ne se rejoignent que peu, que le peuple figuré dans l'oeuvre diffère de celui que prétendent représenter les élus. Ou comment représenter sans trahir ni fausser, à supposer que cela soit même possible.

Inquiétude qui perçait dans les trois interventions: on connaît les mises en scène d'Etat, les masses manipulées par la caméra, le dangereux brio d'une Riefenstahl. La Chine revint avec insistance dans les interrogations, parce qu'elle est tant le pays des films chantant d'un air faux l'union sacrée du peuple (le récent *The Founding of a Republic*, superproduction du PCC mythologisant l'origine) que celui abritant ceux des cinéastes contemporains qui ont le plus fait valoir les figures d'ostracisés, mendiants, plaignants, ermites ou migrants, contre la prétendue unité égalitaire dont continue de se targuer le pouvoir: Wang Bing fut le plus à l'honneur, accompagné de Zhao Liang (*Pétition*); dans une situation proche, celle des décombres de l'URSS, Arthur Aristakisian servit avec *Les Paumes de la mendicité* d'exemple récurrent de ce que pouvait être un cinéma chantant un peuple désœuvré,

riche en figures de la grâce. C'est autour de cette notion et de bien d'autres aussi, empruntées aux écrits patristiques, que tournait l'intervention de Marie-José Mondzain qui, pour atteindre le peuple, prit la voie d'un grand détour: fine connaisseuse des textes des Pères grecs, elle en exposa les principaux concepts et les articulations, le désert ou zone où allaient méditer les anachorètes, l'idiot (qui, insista-t-elle, n'est pas le contraire de l'intelligence, mais le signe d'un certain rapport à la pensée), l'esseulement, l'acédie: flambant développement par la suite appliqué au peuple, par-là renforcé par l'apport d'une pensée qui lui était restée étrangère: le peuple, dans l'argumentaire de Mondzain, prit la place dévolue à l'ermite, et trouva ses figures dans l'idiot errant et désœuvré, en proie au seul ennui: *L'homme sans nom* de Wang Bing, ou une héroïne sacrificielle de Ritwik Ghatak. *Sur les braises* de Jimenez et Liénard, présenté lors du séminaire, fit l'objet d'un débat collectif autour de ces motifs: où en sont aujourd'hui les figures du travail, dans quels drames s'inscrivent-elles, comment les filmer sans les tromper. Mondzain évoqua l'idée du documentaire comme accueil, pratique régie par les lois de l'hospitalité. Didi-Huberman tissa une pensée d'un peuple s'exposant dans l'exposé de ses griefs, cinéma où la plainte devient réclamation, la douleur doléance: l'oeuvre comme déposition pénale, dépôts d'émotions rendant sensible les chairs outragées. Le peuple se lève alors dans l'oeuvre.

Car là git le problème: le «peuple» n'est pas un donné, mais une construction; l'oeuvre, le figurant, le fait exister. Le dépli du concept de représentation par Alloa tournait autour de cette fonction fabulatrice de l'art, et il pouvait à ce compte convoquer le cinéma de Jorge Sanjinès qui par ses films permettait d'exister aux anciens peuples boliviens transformés en peuplades par le gouvernement, ou évoquer le *Tahrir* de Stefano Savona, qui donnait à la révolution égyptienne les visages qui manquaient à toutes les télévisions. Mondzain à ce propos parlait de «fiction constituante», produisant un peuple comme le fit l'Assemblée Constituante de notre aurore démocratique. Didi-Huberman allait, avec ses moyens propres - pour l'occasion, beaucoup de Deleuze, lui qui a légué à notre âge l'ambivalente

formule du «peuple qui manque», et un peu de Jean-Luc Nancy -, dans une même direction: comment faire comparaître le peuple à l'image, comment par telle ou telle figure produire du générique, du «singulier pluriel», c'est-à-dire un être qui, unique, n'en témoigne pas moins d'une collectivité: ainsi les mères en larme d'Eisenstein, visages pathétiques dont l'émoi appelle à une reconnaissance du peuple par lui-même, ou le jeune Du d'A *l'Ouest des rails*, déshérité qui dans sa solitude communique avec tous les autres humiliés. La question du peuple figuré, à l'écran ou ailleurs, semble vouée à se mouvoir dans cette antinomie: un «un» qui dit le «tous», un «tous» à travers l'«un», en se gardant toujours contre le dévoiement de ce tous-un en l'Un du totalitarisme. Celui-ci a fait du peuple une entité trop uniforme pour que la pensée ne s'attachât pas à travailler sur la différence qui persiste, pour qu'à l'image les agglomérations de figures indifférenciées ne soient pas entachées. Les trois invités s'accordaient sur ce constat d'une relative disparition des masses - relative parce qu'elles réapparaissent aujourd'hui, sous une nouvelle face, preuve en est le *Vers Madrid* de Sylvain George. Reste à recenser ces nouveaux visages qui, pour notre présent, font figure de peuple - étant acquis qu'il n'y aura jamais, derrière ces faces grimées, de vérité, de peuple réel et éternel, à l'identité non problématique: il n'existe pas, de ce point de vue, d'au-delà de l'image.

Ce qui veut dire, en dernier lieu, que la question posée demeure aporétique, et tire sa force de n'être pas résolue: notre actualité ne le montre que trop, les identités figées, les peuples étiquetés deviennent bien vite des armes de destruction massive. La question ne peut pas ne pas être posée, mais ne peut aussi qu'être relancée. Le cinéma, baptisé art du peuple à sa naissance, semble avoir reçu cette tâche pour fardeau: mettre à jour le peuple, cela dans le sens tant visuel qu'informatique.

Gabriel Bortzmeyer

Le peuple à l'écran ?
SÉMINAIRE 1

« EN DEHORS DE LA MAISON, IL Y A LE MONDE »

Depuis ses débuts, les États généraux du documentaire de Lussas ont été imaginés par des professionnels issus du cinéma documentaire. Aujourd'hui, le festival fait perdurer cette spécificité en confiant sa sélection « Expérience du regard » à des pairs. Pierre-Yves Vandeweerd, réalisateur, et Philippe Boucq, monteur, ont choisi soixante huit films issus de la production documentaire francophone de ces trois dernières années.

Comment est venue la proposition de programmation pour trois ans ?

Pierre-Yves Vandeweerd – Tous mes films ont été montrés à Lussas ! Lorsqu'un festival suit un auteur pendant tant d'années, un lien fort s'installe... Il y a trois ans, on m'a donc proposé de reprendre la programmation "Expériences du regard". C'était un moyen de prolonger cette expérience autrement.

Cette programmation se fait en binôme. Travailler à deux dans ce cadre, c'est presque comme co-réaliser un film : il faut partager plus qu'une même idée du cinéma ; or, il se trouve que Philippe a monté presque tous mes films. Nous sommes amis depuis longtemps, nous partageons un même ressenti, une même idée de ce que peut le cinéma. Je lui ai donc proposé de me rejoindre.

Quelle était la demande du festival par rapport à cette programmation ?

Philippe Boucq – Il faut qu'il y ait une part francophone dans la réalisation ou la production du film, et il y a cette idée que le maximum de réalisateurs soient présents ; mais sinon, le choix nous revient complètement.

PYV – À l'issue de la présélection, on reçoit trois cent, trois cent cinquante films par an. On se retrouve en mai et juin et on les regarde ensemble, on discute et on voit des lignes se dégager.

PB – C'était ma première expérience en tant que programmateur, et j'ai été assez étonné de la manière dont cela peut s'assimiler à une forme de montage : il y a un esprit d'ensemble à trouver, il faut agencer les films selon les séances pour voir quels films peuvent fonctionner ensemble.

Posez-vous des frontières claires à propos de ce que vous acceptez ou pas de sélectionner ? Je pense notamment à la production télévisuelle.

PB – On refuse les films qui s'apparentent au reportage, à un aspect plus didactique, explicatif. Mais à priori, on regarde le film pour ce qu'il est. Il se trouve que les films viennent rarement de productions télévisuelles, mais si cela arrive, tant mieux.

Quelle serait alors votre approche de la programmation ?

PYV – Ce n'est pas une sélection d'excellence. Dans les films offrant une vraie proposition de cinéma, le réalisateur va au plus loin de ce vers quoi il veut aller : il est en vacillement, comme un funambule sur un fil. Ce qui crée la puissance, la force d'une oeuvre, c'est ce

vacillement. Les oeuvres qui se présentent comme des rocs, qui se veulent inattaquables, et qui sont souvent les oeuvres les plus consensuelles, sont-elles les plus intéressantes ? Nombre de films que nous programmons sont des films imparfaits, parfois fragiles, qui ne pourront jamais faire l'unanimité, mais où chaque spectateur pourra aller puiser, car elles sont uniques, et qu'elles nous posent question.

Durant trois ans, vous avez eu un aperçu de l'état du documentaire francophone. Avez-vous observé des tendances générales, des motifs esthétiques ou thématiques ?

PYV – Attention, ce que nous recevons n'est qu'une partie de la production documentaire ! On y trouve un foisonnement, un désir de création chez les jeunes cinéastes. Mais on a parfois l'impression que certains documentaristes sont dans un repli frileux sur l'intime et la famille. C'est frustrant lorsque l'on sent par ailleurs qu'il y a une vraie capacité de réalisation. On a envie de dire : mais, en-dehors de votre maison, il y a le monde ! Beaucoup de gens, en revanche, préfèrent partir à l'autre bout du monde pour filmer le réel. Mais rares sont les films où les cinéastes prennent le risque de se questionner d'un point de vue politique aujourd'hui. Par ailleurs, pendant de nombreuses années, les enjeux du cinéma ont été définis par nos pères comme des enjeux éthiques, notamment la question de la juste distance. Bien entendu cette éthique est importante, mais il me semble intéressant, dans un film d'aujourd'hui, qu'un cinéaste soit prêt à transgresser cette distance, à se positionner d'une autre manière pour regarder l'intérieur des choses. Nous privilégions des objets cinématographiques où il y a une démarche, une pratique qui nous entraîne dans des zones d'inconfort en tant que spectateurs.

Cela pourrait aller de pair avec l'absence, malgré de nombreux sujets politiques et sociaux (l'immigration, par exemple) de réflexion sur ce qu'est la politique française et européenne, au sens de la politique : qu'est-ce qu'on fait, nous, ensemble ?

PYV – Les gens sont en attente d'un autre rapport au monde. Et en même temps, la plupart d'entre eux sont dans une position de passivité : ils peuvent tenir ce discours, et le reste du temps, continuer à servir le système. C'est, en substance, ce que disait La Boétie dans *Discours de la Servitude Volontaire* : « je ne vous demande pas de renverser le régime, je vous demande d'arrêter de servir. Qui est prêt, aujourd'hui, à refuser de servir ? »



On voudrait que ça change, et en même temps on n'est pas prêt à se défaire d'un certain confort. Nous avons déjà abordé cette problématique l'an dernier par le biais d'une réflexion sur l'engagement politique dans le cinéma documentaire, mais cette année cela nous est apparu de manière beaucoup plus évidente: est-ce qu'on peut être cinéaste du réel, sans être en prise avec l'état du monde? On s'est dit: dans les films que nous recevons, quels sont ceux dans lesquels il y a une forme, une ouverture faite au spectateur pour se mouvoir au niveau du ressenti et de la pensée, mais aussi une capacité des cinéastes à sortir de leur réserve, à prendre des risques? A partir de là, une réflexion esthétique et philosophique s'installe.

Dans la présentation de chacune de vos sélections, vous appelez de vos vœux une plus grande porosité entre le réel et l'imaginaire. Pourriez-vous nous dire pourquoi il vous semble important de franchir cette frontière entre le réel et l'imaginaire dans le cinéma documentaire?

PB – L'imaginaire au cinéma, pour moi, renforce la réalité. L'émotion du spectateur, la sensibilité, le hors champ visuel et auditif permettent à chacun de projeter ses propres références, et de revenir avec plus de force au réel abordé. Par exemple, dans *Le Pendule de Costel*, l'alternance du noir et blanc et des images de la caméra vidéo du personnage participe de cette porosité. Qui énonce, qui reçoit; avec quelle matière, avec quelle conscience? Ce n'est aujourd'hui sans doute pas pour rien qu'on trouve une telle diversité de supports au sein d'un même film. Ce sont autant de réflexes intuitifs pour cerner quelque chose, ou en tout cas pour proposer des pistes de réflexion, et ne pas avoir une pensée qui serait dominante, mais justement susciter la réflexion et l'échange.

PYV – La question de l'imaginaire dans le cinéma du réel renvoie au final à la question de la vérité. Il n'y a pas une vérité: c'est la pluralité des vérités – celle du cinéaste, des personnes filmées, du spectateur – qui se retrouvent dissimulées derrière chaque vérité énoncée.

Vous êtes arrivés au festival à un moment où la production avait déjà basculé vers le numérique, avec les changements esthétiques profonds que cela provoque. Cela confère à l'utilisation de la pellicule, dans les quelques films concernés par vos sélections, une valeur nouvelle.

PYV – Inévitablement, dès lors que le cinéma en pellicule est devenu ultra-minoritaire, il peut donner l'impression qu'il réapparaît comme quelque chose de nouveau. La singularité des films tournés en pellicule tient moins à la rareté du support qu'à l'usage nouveau qu'on en fait. La manière dont les gens tournent en super 8 aujourd'hui n'a plus rien à voir avec la façon dont ils tournaient à la grande époque du super 8 (cinéma familial ou expérimental) et c'est ça qui est intéressant.

Vous avez vous-même vécu cette mutation dans votre travail. Comment définiriez-vous les implications esthétiques de ce changement, à titre personnel?

PYV – J'ai vécu l'inverse: j'ai commencé à filmer en numérique, puis j'ai tourné en pellicule! Comme tout un chacun en numérique, ça tournait, ça tournait, et je revenais avec trente ou quarante heures de rushes. Du moment où j'ai tourné en pellicule, que ce soit en super 8 ou en 16, je revenais avec sept à neuf heures de rushes, en remarquant qu'il y avait beaucoup moins d'images inutiles. Personnellement, la pellicule m'oblige à une écriture dans le temps du tournage: je suis en état d'éveil. La super 8 a quelque chose de vibratile. On la tient comme une arme, à bout de bras: c'est l'expression du corps, l'intériorité du filmeur, qui se retrouve dans l'image. La pellicule sépare aussi le travail de l'image de celui du son. Il y a une tendance, surtout avec le numérique, à se contenter de très peu, c'est à dire du son synchrone un peu amélioré: un son directement en phase avec le réel. Dès lors qu'on travaille le son de manière asynchrone, on peut essayer de s'en détacher, et de l'affirmer comme une expression de son propre imaginaire.

Vous revenez beaucoup, dans vos présentations, sur la dimension politique de tout geste documentaire. Comment s'exprime-t-elle dans votre sélection?

PYV – Le geste du cinéma est un geste fondateur de sens. À un moment, pour faire naître du sens, il y a la nécessité d'une forme à inventer. On produit du sens pour amener des gens à ressentir autrement, à se positionner, à rentrer dans l'action. Le cinéma est nécessairement politique dans sa nature – et certains cinéastes, comme Sylvain Georges, assument cette dimension politique en l'investissant pour faire un cinéma de combat. Lorsque l'on sort de son confort, de sa réserve, et que l'on est de plain-pied dans le monde, alors la nécessité d'un acte de création s'impose naturellement.

Propos recueillis par Gaëlle Rilliard et Tom Brauner.

Photo: Hélène Motteau

EXPÉRIENCE DU REGARD

Tous les jours jusqu'à samedi – 21h15

JEUDI 22 AOÛT

Salle **1**

matin

10h30 – REDIFFUSION
Man's Field, Mario Schneider, 2012, 98', page 50 du catalogue

après-midi

15h – REDIFFUSION
Violin Phase, Eric Pauwels, 1986, 11', p. 42
Face à face, Eric Pauwels, 1989, 40', p. 42
Le Monde de Paul Delvaux, Henri Storck, 1944, 11', p. 39
Magritte ou la leçon de choses, Luc de Heusch, Jacques Delcorde, Jean Raine, 1960, 16', p. 40

16h45 – REDIFFUSION
Fifi hurle de joie, Mitra Farahani, 2013, 96', p. 140

soir

21h – ROUTE DU DOC
And There Was Fire in the Center of the Earth, Bernhard Hetzenauer, 2013, 78', p. 53
The Pope Is not a Jeansboy, Sobo Swobodnik, 2011, 74', p. 53

12h – Blue Bar
Présentation de l'École documentaire avec C. Steinberg

Salle **2**

matin

10h – EXPÉRIENCES DU REGARD
Les Naufragés, François Abdelnour, 2012, 24', p. 70
Lame de fond, Perrine Michel, 2013, 57', p. 70

après-midi

14h30 – ROUTE DU DOC
Revision, Philip Scheffner, 2012, 106', p. 51
White Box, Susanne Schulz, 2010, 63', p. 52
Une lettre d'Allemagne, Sebastian Mez, 2011, 50', p. 52

soir

21h – EXPÉRIENCES DU REGARD
Per Ulisse, Giovanni Cioni, 2013, 90', p. 71

16h30 – Blue Bar
Présentation de l'association Doc Monde

Salle **3**

matin

10h15 – JOURNÉE SCAM
Visages d'une absente, Frédéric Goldbronn, 2013, 95', p. 127

après-midi

14h45 – JOURNÉE SCAM
Kelly, Stéphanie Régnier, 2013, 67', p. 127
L'Année des lucioles, Chantal Briet, 2013, 75', 128
Haïti, la Terre, Jean-Claude Riga, 2013, 82', p. 128

soir

21h15 – JOURNÉE SCAM
Mirror of the Bride, Yuki Kawamura, 2013, 90', p. 129

18h30 – Blue Bar
Rencontre:
Montage, les monteurs associatifs

Salle **4**

matin

10h30 – LE MONTAGE, UNE ÉCRITURE – ATELIER
«Écrire et développer un documentaire de création»
L'Atelier s'articulera autour du projet La Parole retrouvée, militantes algériennes, écrit et réalisé par Raphaël Pillosio, monté par Cédric Jouan et produit par Fabrice Marache (L'Atelier documentaire), p. 152

après-midi

15h – REDIFFUSION
Mohammad sauvé des eaux, Safaa Fathy, 2012, 93', p. 69
16h45 – REDIFFUSION
Même pas mal, Alina Isabel Peréz, Nadia El Fani, 2012, 66', p. 83
Laïcité, Inch' Allah!, Nadia El Fani, 2011, 72', p. 84

soir

21h30 – REDIFFUSION
Les Naufragés, François Abdelnour, 2012, 24', p. 70
Lame de fond, Perrine Michel, 2013, 57', p. 70

19h – Green Bar
Apéro-concert avec Maggy Bolle

Salle **5**

matin

10h – FRAGMENT D'UNE OEUVRE
Searching, Drahomíra Vihanová, 1979, 15', p. 109
Poslední z rodu, Drahomíra Vihanová, 1977, 15', p. 109
Variations on the Theme, Drahomíra Vihanová, 1986, 20', p. 110
Rozhovory, Drahomíra Vihanová, 1983, 21', p. 110
Daily I Appear before your Face, Drahomíra Vihanová, 1992, 27', p. 111

après-midi

14h45 – FRAGMENT D'UNE OEUVRE
Questions for Two Women, Drahomíra Vihanová, 1984, 22', p. 111
Dukovany – vroucí kotel, Drahomíra Vihanová, 1987, 18', p. 112
Transformations of my Friend Eva, Drahomíra Vihanová, 1990, 21', p. 112
From Behind the Window..., Drahomíra Vihanová, 1988, 21', p. 113

soir

21h15 – FRAGMENT D'UNE OEUVRE
Fugue On the Black Keys, Drahomíra Vihanová, 1964, 34', p. 113
A Wasted Sunday, Drahomíra Vihanová, 1969, 78', p. 114

21h15 – Coopérative Fruitière
Projection des films du master

PLEIN AIR

21h30

À ciel ouvert, Mariana Otero, 2013, 110', p. 149
La Chasse au Snark, François-Xavier Drouet, 2013, 100', p. 149

Départ de la navette pour Vals: 0h00