

## LE DERNIER HOMME



Un premier plan expose le décor du non-drame, sans nous en donner l'emplacement: une petite étendue de terre, une maison abandonnée qui trône en son centre, quelques reliefs aux bords du cadre. Apparaît un homme sortant de terre, avec laquelle il ne semble faire qu'un: ses vêtements, ses mains, son visage en sont recouverts; l'homme s'enfonce dans le décor plus qu'il ne s'en détache. Nous le suivrons pendant une heure et demie, observant avec patience ses minutieuses activités quotidiennes: jardinage, cuisine, repos aussi, et parfois d'autres tâches plus énigmatiques. La caméra ne le lâche pas (pas un plan au milieu duquel il ne se trouve, nul regard distrait vers un «paysage» libre de l'homme), le filmant à sa hauteur, tremblant alors qu'elle suit les mouvements saccadés de sa proie visuelle. Wang Bing cadre presque toujours en plan moyen ou large, presque jamais en plan d'ensemble. Il aménage un espace optique correspondant aux coordonnées de notre

humaine vision: aucune scission entre les deux régimes de visibilité, cinématographique et anthropomorphique; et par là, nous avons littéralement l'impression de côtoyer cet homme, sans que rien dans son comportement ne semble faire signe vers notre présence (un seul regard caméra, très furtif et comme involontaire). Étrange dispositif qui ressemble à du voyeurisme à visage découvert (et non, comme dans la plupart des documentaires, à une surveillance anonyme), mais dont l'objet n'est pas l'intimité, seulement le quotidien. L'ermite reste donc seul dans son territoire marginal. On reconnaît le goût de Wang Bing pour les espaces en bordure, semi-ruines hantées par des personnages en déshérence. C'était déjà le cas de Shenyang, ville industrielle en décrépitude, qui offrait son décor à *A l'ouest des rails*. Et, en même temps, le tableau de la vie de ce reclus, réfugié dans un espace déserté, apparemment hors du temps socialisé, semble présenter l'envers

de la fresque historique qu'était le film-fleuve du cinéaste. Cet ermite attaché à son territoire représente l'antithèse de la masse de migrants qui irriguent les routes chinoises, courant après l'Eldorado du Progrès. Shenyang offrait à nos regards un monde qui s'accorde à nos délires temporels, comme situé en bas de la pente de l'histoire, touchant à la désolation. Or, ici, on ne sait pas d'abord si le monde est encore sauvage ou déjà dévasté, s'il s'agit de la fin de l'histoire ou de son aurore. Au bout de quelques minutes, nous disposons de tous les éléments pour disqualifier l'option naturaliste. La sortie du monde ne revient pas à des retrouvailles avec la nature. Cet homme n'a pas les oripeaux du bon sauvage: il se nourrit de pâtes industrielles, fume des miettes de tabac, dispose d'ustensiles de cuisine rouillés et de vêtements laminés. Bref, il n'est pas au début de la lignée humaine, mais à son terme, et s'il rejoint des terres désertées, c'est avec des miettes de civilisation. Ce qui nous est donné à voir n'est donc pas une somme d'exercices spirituels, mais un traité de survie, montrant comment habiter un territoire, arpenter un espace, l'adapter et s'y adapter, et cela armé des résidus de la fin de l'histoire. On comprend mieux l'échelle de plan choisie: il s'agit pour Wang

### L'Homme sans nom

de Wang Bing  
AUX EXTRÊMES

Ven - 21h15 - Salle 5  
Sam - 14h30 - Salle 2

Bing de filmer le rapport d'un corps à son milieu. *L'homme sans nom* est un manuel d'éthologie. «Habiter» était déjà le problème des nombreuses personnes rencontrées dans *A l'ouest des rails*: comment demeurer, survivre dans une zone à l'abandon; c'est aussi celui de ce film qui en est comme sa ramification extrême, un point plus radical dans l'articulation de la topologie et de l'historique. Cet homme est un pionnier, et en repoussant la conquête de la frontière, il achève la course du temps. D'où la mélancolie propre au cinéma de Wang Bing, qu'on retrouve, sous une autre forme, chez d'autres cinéastes contemporains chinois.

Jia Zhangke expose ainsi dans chaque film la même langueur née de la disparition de l'Objet historique qu'a été le communisme et de son remplacement par une fascination pour un lointain Occident. La mélancolie est, disait Freud, la perte d'un objet que l'on n'a pas possédé. Sa forme de prédilection est, montraient les romantiques, la ruine. Le cinéma chinois contemporain a tendance à opposer à la mythologie de l'avènement (de la cité radieuse) qui a nourri ses prédécesseurs une radiographie de l'affaissement. L'image du Temps n'est plus la progression mais la fuite et l'usure. La rouille, qui donnait son nom à la première

partie de *A l'ouest des rails*, semble être pour Wang Bing la métaphore du devenir. Elle recouvre les outils de l'homme sans nom; de la même façon, ses haillons sont les lambeaux du temps. Il est après la fin de l'histoire, lorsque des restes de nature sont occupés par des rémanences du passé. Face aux deux pôles de la virginité que représentent le premier homme et la communauté dernière, Wang Bing préfère s'installer dans cet espace de souillure habité par le dernier homme.

---

Gabriel Bortzmeyer  
Photo: Julien Potéreau

## L'Âge d'or



Le blé a poussé, la récolte peut commencer. *Blue Sky. Black Bread* exalte ce moment précieux de la moisson qui amorce une période d'abondance. Perchés sur leurs tracteurs, les hommes rassemblent la paille coupée. Les femmes étendent le linge, les enfants se baignent et rient au

loin, et les vaches rentrent à l'étable. Certes, la filiation avec le cinéma soviétique de l'après-révolution apparaît en filigrane: les machines, «légendes d'acier pour conquérir la terre» de *La Ligne Générale* de Sergei Eisenstein, et les visages fiers des paysans des kolkhozes

magnifiés dans *Le Bonheur* d'Alexandre Medvedkine, transparaissent dans le climat de joie qui règne au village. Mais Ilya Tomashevich porte un autre regard sur ces paysans, et sur le cinéma. Il s'attache à fixer cette saison d'enthousiasme collectif, d'harmonie entre l'homme et la

nature, comme matière purement esthétique, et embarque le spectateur dans une rêverie légère, flottant au-dessus du réel.

Nous sommes pris dans le tourbillon des moissonneuses. Des plans rapides s'enchaînent, réécrivent le temps. *Blue Sky. Black Bread* effleure le procédé de «montage contrapuntique» hérité d'Eisenstein tout en s'éloignant d'une vision purement didactique. «J'ai cherché à labourer le psychisme du spectateur», revendiquait l'auteur d'*Octobre*. En réponse, Ilya Tomashevich remue le terreau du cinéma russe, le renouvelle. Tel un peintre jetant les couleurs sur sa toile, il lance des touches impressionnistes qui se répondent ou s'entrechoquent, épousant la logique – plutôt «physique» que «psychique» – d'une écriture sensorielle. En émergent peu à peu une mélodie, un rythme. Les sonorités d'un plan glissent sur un autre, si bien que les moteurs des tracteurs craquent comme la paille et ruissellent comme l'eau. Et lorsque les machines se mettent à brasser le blé, une petite musique délicate, couvrant les grand râles mécaniques, s'enclenche comme un refrain.

Aucune narration n'est filée, aucun personnage incarné. L'histoire s'édifie dans la composition même du plan qui devient tableau, esquissant une

sensation, une atmosphère: un rideau qui caresse l'air, un ventilateur qui tourne au ralenti, une sauterelle qui s'échappe des doigts, autant d'évocations de la douceur des jours chauds. Privilégiant le mouvement flou, l'échange furtif, ou l'image «ratée», il s'applique à relever le poétique du quotidien, des choses de rien, et des gens ordinaires. Souvent, il décentre le cadre, pointant un détail tangible: le tissu des robes, imprimé des teintes du crépuscule, danse; les mains des femmes transvasent le lait de vache dans les brots. Ces mouvements s'orchestrent avec sensualité. En gros plan, le flanc de l'animal dans l'étable se gonfle puis se relâche dans un mouvement régulier. Nous respirons avec lui, à son rythme paisible, langoureux. La chaleur qui annonce la nuit est presque palpable.

L'image semble vivante, sensible au soleil comme les peaux brunies des travailleurs. Sous la canicule, les couleurs sont surexposées, comme passées. Un filtre aux tons ocre a recouvert les champs. Et la lumière d'été se propage, puissante, écrase tout relief et contraste, traverse la toiture des hangars, perce jusqu'à la pellicule. Céleste, surnaturelle, ce qu'elle irradie devient irréel: les visages et les corps, souvent filmés en contre-plongée, baignent dans le ciel bleu. Jouant de la gravité, ces plans aériens déroutent

### Blue Sky. Black Bread

de Ilya Tomashevich

ROUTE DU DOC: RUSSIE

Ven - 10h15 - Salle 3

Ven - 21h30 Salle 4

tous repères spatio-temporels. Et le village, encerclé d'une étendue de champs à perte d'horizon, sans aucun obstacle, paraît comme un mirage, une oasis dans un désert.

Pourtant, devant ce spectacle solaire célébrant la simplicité d'une vie de village, nous résistons à l'extase. Notre cœur décèle une pointe de nostalgie nichée dans les yeux clairs des moissonneurs. Les visages burinés témoignent d'une vie usée, comme le vernis écaillé des portes en bois. La pellicule elle-même est vieillie, fanée. L'image crépite, comme une fine pluie qui s'abat sur les champs de blé. Derrière la fièvre estivale, les rencontres au carrefour des maisons ou les jeux de cartes entre hommes, on redoute l'âpreté de l'hiver. Les plantes asséchées, qui s'étalent comme des étoiles de mer sur la terre fissurée, présagent les temps arides.

Juliette Guignard

Photo: Emmanuelle Lefrançois-Boudet

Dessin: David Caubère





## « L'idéal dans l'interprète c'est de s'effacer »

Andreas Fontana avoue apprécier Borges, et semble lui avoir dérobé cette formule : « l'ambiguïté est une richesse ». *Cotonov Vanished* met en scène différents niveaux de la parole, jouant sur les mots, mêlant les interprétations. Dans une atmosphère cotonneuse, l'intrigue d'une disparition fait surgir le pouvoir fragile des intermédiaires.

### Quel est votre parcours ?

J'ai d'abord étudié la littérature comparée à l'université de Genève, en même temps que la théorie du cinéma. Après la maîtrise s'est posée la question du doctorat, qui m'a paru un peu cloisonné, j'ai alors commencé un master en réalisation sur deux ans. Je n'avais pas fait de pratique avant ce master, j'avais en revanche réalisé un court métrage de fiction assez long pendant mes études, pour apprendre. Dans ce master on était plutôt dans l'écriture de projets : comment trouver un sujet, concevoir un travail, réaliser un travail d'enquête. Même si elle est très simple – à la bibliothèque par exemple, pour une monographie – ça reste une enquête. Ça aide pour le documentaire dans la mesure où on réussit à sélectionner des informations, à être synthétique.

### Dans quel contexte a été écrit ce film ?

Jean-Louis Comolli et Claudio Paziienza, qui d'ailleurs sont des habitués de Lussas, sont venus dans le cadre du master. Ils ont proposé cet atelier, qui a duré quatre mois, autour de la thématique assez claire de filmer la parole. C'était peu orthodoxe, on a convoqué une plateforme commune de références, on a regardé plein de films ensemble. Par exemple *Voyage en Italie*, *S21*, ou des films de Cavalier. Leur travail en binôme était intéressant : quand l'un montrait un film, l'autre ne l'aimait pas forcément. Eux-mêmes se contredisaient. Même pour des films de référence dans le milieu documentaire, ils n'étaient pas d'accord. Ensuite on a fait des exercices très simples de vocabulaire cinématographique, le b.a.-ba. On n'a pas beaucoup lu de textes théoriques, c'était une manière d'appréhender le thème, pas de manière intuitive, mais en cherchant ce qui nous intéressait dedans. Puis ils nous ont demandé de choisir un sujet, de réaliser une bande-son et d'écrire un film à partir de cette bande-son. L'avantage est que tous les déchets qui auraient pu être dans le film étaient déjà dans la bande-son. Ça a permis de déblayer pas mal de pistes qui auraient pu apparaître dans le film mais n'auraient pas été nécessaires. Après ce processus on a eu des contraintes très fortes, en plus de celle de rester dans le sujet : il fallait avoir une heure de rushes maximum, pour pouvoir les regarder tous

ensemble en classe. Pour faire un film de dix quinze minutes, une heure de rushes ça veut dire qu'il faut que le film soit très construit, surtout en documentaire où on filme beaucoup.

### Quel a été le point de départ de *Cotonov Vanished* ?

Quand j'ai fait la bande-son, ce qui m'intéressait c'était le monde des interprètes, un milieu dans lequel j'ai travaillé en parallèle de mes études. J'ai donc rencontré des interprètes, essentiellement des gens qui ont travaillé à l'ONU et dans d'autres lieux très difficiles à pénétrer. Ils me racontaient cette légende qui circule dans la profession, l'histoire d'un personnage bègue dans la vie, mais très brillant dans son travail, qui a beaucoup de succès jusqu'au moment où il rencontre un autre bègue, et puis ça clache. Ils s'annulent en fait, comme une remise en question.

Je me suis rendu compte au montage de la difficulté à faire exister quelqu'un seulement en racontant son histoire. Il fallait que je trouve ce type, qu'on le voie pour qu'il existe. J'ai cherché dans les archives – en Suisse on a l'équivalent de l'INA mais en plus petit – et j'ai trouvé cette personne, qui était justement marginalisée dans l'image, souvent coupée en deux, même si on voit qu'elle a une importance. On voit l'interprète une première fois en noir et blanc avec des images un peu zoomées, une deuxième fois en couleur et une troisième fois en action.

Et puis je me suis dit : il faut quelqu'un qui raconte l'histoire à ma place, quelqu'un qui l'aurait connu. J'ai alors eu l'idée de cette équipe de radio venue faire une interview. La radio est un peu le dernier endroit où les traductions se font en simultané puisqu'on ne peut pas sous-titrer. On peut dire que c'est une mise en abyme...

### La trame est assez mystérieuse, certains personnages sont difficiles à identifier...

Évidemment, l'aura de mystère était voulue, c'est une écriture. Je voulais faire un truc qui ressemble un peu à un polar, ménager un suspens. Et puis il y a des choses qu'on ne sait pas. Quand on raconte une histoire, il y a plein de lacunes et c'est normal. C'est mieux de ne pas révéler tous les



secrets. C'est le mystère des récits, à un moment donné on laisse tomber la crédibilité.

**Le film s'ouvre sur les mains tremblantes d'un vieil homme qui prépare une citronnade, à quel point cette séquence était-elle écrite ?**

La mise en scène était plutôt intuitive. Le type tremblait, je trouvais ça assez beau. Et en même temps ça faisait écho à la fragilité des gens qui traduisent, qui peuvent se planter et qui après payent les dégâts. C'est une histoire qui raconte les tensions qu'ils ressentent dans le travail, et puis leur rapport à l'identité, le fait de devoir s'effacer tout en parlant à la place des autres. Quand on discute avec ces professionnels, ils disent que l'idéal dans l'interprète c'est de s'effacer. Il ne faut pas exister, il faut simplement être le passeur ou l'outil du passage d'un discours à un autre. Mais on ne peut pas non plus mettre complètement de côté notre discours ou notre interprétation, donc en fait il y a une vraie schizophrénie qui joue, de vrais conflits qui se créent.

**Ce dédoublement apparaît dans la cabine d'enregistrement, qui démultiplie le visage de l'interprète...**

Cette image-là a été improvisée au tournage, parce que dans cette cabine il y avait un double vitrage qui faisait un reflet. Évidemment ça m'arrangeait... Finalement ce qui m'intéressait le plus dans l'essai narratif, c'est l'idée que ces interprètes-là on les entend tout le temps mais on ne les voit jamais. Et en plus on les oublie tout de suite. Parce que, quelque part, le contenu n'est pas le leur. Ils sont un peu volés. Je trouvais important de parler de ça. C'est une anecdote, mais quand j'ai reçu un prix à Nyon, je suis monté sur scène. En face de moi il y avait toutes les cabines d'interprètes et dans celle du fond j'ai reconnu l'interprète du film. À un moment je me suis dit «il faut que je la désigne» puis je me suis ravisé «elle va se déconcentrer, ça va foirer son boulot». Mais c'est étonnant parce qu'elle était de nouveau là, de nouveau effacée, alors qu'elle était quand même un peu la star du film. Enfin, c'est une coïncidence.

Propos recueillis par Julia d'Artemare et Pauline Fort  
Sténopé: William Turmeau

INCERTAINS REGARDS

Ven - 21h - Salle 2

Sam - 10h - Salle 2





## TÊTES À CLAP !

### LA NUIT DES DIX ANS DU MASTER DE RÉALISATION DOCUMENTAIRE Nuit étincelle, pour une nuit sans bougies...

La nuit du vendredi 27 août, on annonce qu'il y aura deux lunes dans le ciel. La rumeur court toujours. Mais ce dont nous sommes sûrs, c'est qu'aura bien lieu La Nuit étincelle pour une nuit blanche de projection.

*Cela fait dix ans que chaque année douze étudiants arrivent à Lussas pendant le festival. Ils ne se connaissent pas. Puis en automne ils reviennent ici vivre pendant huit mois. Ici on apprend à travailler à plusieurs, à se constituer comme groupe à coup d'engagement personnel. On va chercher ce qui est à peine visible, ou ce qu'on a sous les yeux.*

*Nous défendons le cinéma comme une expérience, comme un apprentissage permanent, où le doute travaille la forme, où la pratique fait naître les idées.*

*Le collectif se tâtonne, se construit puis se disloque ou se renforce pendant et après la formation. On en ressort fortifié et vulnérable.*

*Nous avons en commun d'être passés par là, ce point précis et de nous être dispersés par la suite. De cette dispersion, on peut espérer qu'il reste quelques éclats qui gravitent et redonnent du sens, de la sensibilité, du politique, du temps et de l'expérimentation à toute forme de création cinématographique.*

Alors cette nuit pour célébrer cette aventure, pour qu'elle continue.

Cette nuit commence avec *En Rachâchant*, de D. Huillet et J-M Straub pour ensuite plonger dans *Des histoires du cinéma de Lussas*, montage inédit réalisé pour la nuit. Un film de 4 h constellé d'autres films, ceux qui ont compté pour les étudiants, d'autres que les étudiants ont réalisés. Quelques *films-étincelles* fabriqués pour l'occasion, et puis d'autres surprises... Un montage qui raconte une autre histoire, celle du cinéma vécu par ceux qui

sont en apprentissage... La nuit continue, avec une ou deux lunes, et trois films réalisés cette année par des cinéastes passées par le master... jusqu'à ce que *Les Chevaux de feu* arrivent, emportant avec eux le lever du soleil...

Une nuit entière, où l'entrée est libre, les allers et retours possibles, avec de quoi se restaurer jusqu'au petit matin. N'oubliez pas que la nuit sera fraîche...

Le livre *LE CIEL SOUS NOS PIEDS*, pour prolonger cette nuit sera en vente ce soir-là.

Une nuit proposée par Chantal Steinberg, responsable des formations, Agnès Bruckert, monteuse et intervenante et Esther Mazowiecki, ancienne étudiante.





000 IL N'Y A PLUS DE TABAC DANS MA TABATIÈRE, JE REPÈTE 000  
000 LES FEMMES BAISENT AVEC DIEU 000  
000 LA PRESSE À LE DROIT D'ÉCRIRE TOUT CE QU'ELLE VEUT, SAUF  
DES TIENSONGES 000 . dd FAIS MBI "CENSURE" JOHNNY, JOHNNY, JOHNNY !  
"CENSURE, CENSURE" AU CIEL... ZOOM !  
000 LES PAPILLONS NESONT JAMAIS LIBRES, CAR ILS PASSENT LEUR TEMPS  
A B 000



# VENDREDI 27 AOÛT



Salle **1**

matin

10h - REDIFFUSION  
**La Belle Journée**  
Ginette Lavigne - 2010 - 67'  
**La Tôle et la Peau - Dire l'usine**  
Claude Hirsch - 2010 - 52'

après-midi

12h00 - REDIFFUSION  
**La Guerre de pacification en Amazonie**  
Yves Billon - 1973 - 80'

14h30 - REDIFFUSION  
**Fengming, chronique d'une femme chinoise**  
Wang Bing - 2009 - 230'

soir

19h30 - RENCONTRES PROFESSIONNELLES  
Les Films du Paradoxe: les politiques d'édition et de distribution, les enjeux liés à la numérisation

20h30 - SÉANCES SPÉCIALES  
**Paraboles** (Mafrouza 5)  
Emmanuelle Demoris  
2010 - 155'  
*Débat en présence de la réalisatrice*

Salle **3**

matin

10h30 - ROUTE DU DOC:  
Russie  
**Katorga**  
Evgueni Solomin - 2001 - 26'  
**Countryside 35x45**  
Evgueni Solomin - 2009 - 43'  
**Somebody, But Not You**  
Konstantin Chavlovsky  
2009 - 36'  
**Blue Sky. Black Bread**  
Tomashevich Ilya - 2009 - 21'  
*Débat en présence de Nikolai Bem, Marina Ruzbejkina et Alexandr Kouznetsov*

après-midi

14h45 - ROUTE DU DOC:  
Russie  
**Holidays (The)**  
Marina Razbezhkina  
2005 - 52'  
**Le Seul Rôle de la superstar**  
Anton Seregin - 2010 - 65'  
**Freedom**  
Natalya Meshchaninova  
2007 - 33'  
**Le Nouveau Siècle**  
Mila Razgon - 2009 - 20'  
*Débat en présence de Nikolai Bem, Marina Ruzbejkina et Alexandr Kouznetsov*

soir

21h15 - JOURNÉE SACEM  
Prix Sacem 2010  
**La Peau sur la table - Portrait filmé de Bernard Cavanna**  
Delphine de Blic - 2010 - 99'

Salle **4**

matin

10h30 - RENCONTRES PROFESSIONNELLES CNC  
Écrire et développer un documentaire de création  
*En présence d'Alessandro Comodin, Réjane Michel, Paolo Benzi, Valentin Roulet*

après-midi

15h - REDIFFUSION  
**Eddy Merckx in the Vicinity of a Cup of Coffee**  
Jørgen Leth - 1973 - 29'  
**A Sunday in Hell**  
Jørgen Leth - 1976 - 111'

17h30 - REDIFFUSION  
**La terre tremble**  
Luchino Visconti  
1948 - 160'

soir

21h30 - REDIFFUSION  
**Blue Sky. Black Bread**  
Tomashevich Ilya  
2009 - 21'  
**Le Nouveau Siècle**  
Mila Razgon - 2009 - 20'  
**Territoire de l'amour**  
Alexandre Kouznetsov  
2010 - 64'

Salle **2**

matin

10h - JOURNÉE SACEM  
Carte blanche à Éric Darmon  
*En présence d'Éric Darmon*

après-midi

14h30 - JOURNÉE SACEM  
Musiques traditionnelles du monde  
*En présence de Yves Billon, Franck Cassenti et Hélène Delaporte*

soir

21h - INCERTAINS REGARDS  
**Sotchi 255**  
Jean-Claude Taki  
2010 - 115'  
**Cotonov Vanished**  
Andreas Fontana - 2009 - 13'  
*Débats en présence des réalisateurs à l'issue de chaque film*

Salle **5**

matin

10h15 - AUX EXTRÊMES  
**Fengming, chronique d'une femme chinoise** - Partie 1  
Wang Bing - 2009 - 115'

après-midi

13h30 - AUX EXTRÊMES  
**Fengming, chronique d'une femme chinoise** - Partie 2  
Wang Bing - 2009 - 115'

soir

21h - AUX EXTRÊMES  
**L'Homme sans nom**  
Wang Bing - 2009 - 92'

**PLEIN AIR**

de 21h à l'aube

La nuit des dix ans du Master  
Voir article page 4.

En cas d'intempérie la soirée se déroulera en salle 3 à minuit.