

HORS CHAMP

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas - Mercredi 20 août 2003 - n° 3

L'ennemi intérieur

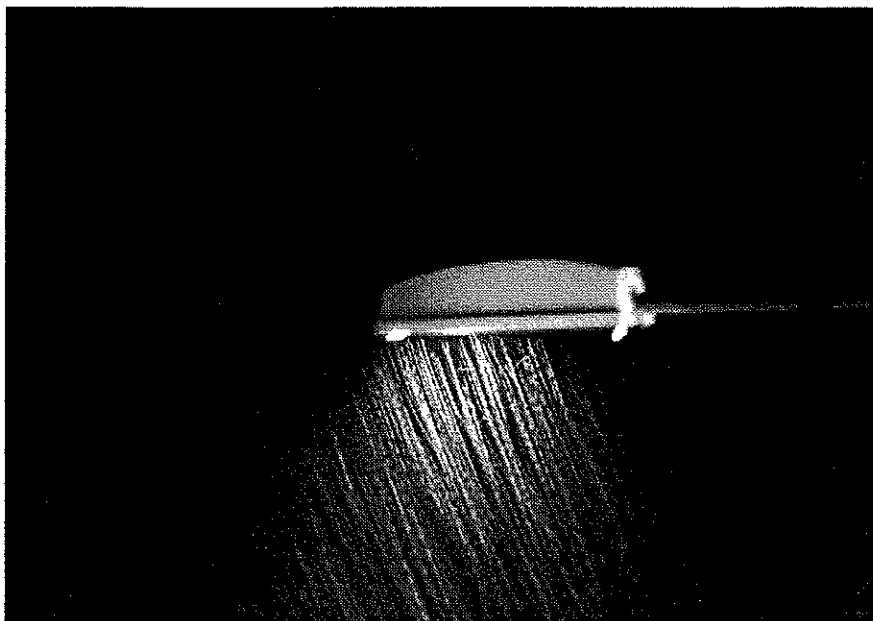
**S21, la machine de mort khmère rouge
de Rithy Panh**

[PLEIN AIR]

Déraciné après sa fuite du Cambodge en 1979, Rithy Panh effectue depuis maintenant plus de dix ans un patient travail documentaire destiné à restituer la mémoire à ceux qui ont vécu la dictature khmère rouge. Depuis les tortures et les exécutions orchestrées par le régime communiste entre 1975 et 1979, les souvenirs se sont étrangement atrophiés, laissant des plaies béantes et une incapacité à penser le génocide. *S21, la machine de mort khmère rouge*, revient sur l'histoire de cette tragédie à partir du témoignage de rescapés du camp et de ceux qui ont participé à la politique d'élimination d'une partie du peuple cambodgien. L'artiste s'empare de la liberté que son déracinement lui lègue : offrir une voix aux âmes suppliciées pour répondre à un devoir de mémoire.

Il endosse cette responsabilité avec un choix de mise en scène radical en réunissant anciens bourreaux et ex-victimes dans l'espace du camp S21, devenu aujourd'hui musée du génocide. Ce face-à-face, qui instille le doute vu l'ampleur du traumatisme de la société cambodgienne, questionne immédiatement le spectateur. Le cinéaste prétendrait-il rendre justice à la place des autorités de son pays ? Ne prend-il pas le risque de figer les individus dans leur statut de bourreaux et de victimes en suscitant la parole dans un cadre collectif impropre à libérer la parole individuelle ? Cette dernière serait-elle à ce point sclérosée que seul un travail de reconstitution filmée des traumatismes parviendrait à faire émerger une mémoire collective ? De toute évidence, cette dernière hypothèse semble être celle de Rithy Panh.

D'abord ébranlé par la violence potentielle de la confrontation, le spectateur comprend vite que le cinéaste s'attaque à la béance qui fige les



mémoires. Il faut en effet laisser le temps de son déploiement à la parole des témoins pour comprendre que la rencontre fortuite — mais cela, le film ne le dit pas — entre les anciens « ennemis du peuple » et les ex-Khmers rouges, parvient, en dépit de la violence qu'elle ravive, à créer les conditions d'un travail de mémoire commun. Chez ces hommes qui se souviennent, une profonde traversée intérieure — perceptible par la quasi-absence de regard-caméra — est à l'œuvre : lentement les strates de la mémoire se détachent et libèrent avec elles les souvenirs du camp.

Le désensvelissement des blessures enfouies au plus profond des êtres met alors à jour le moteur de la machine de mort. Ce processus cathartique se déroule grâce à la multiplication des lieux d'ancrage de la parole : lieu réel du camp, lieu mental du souvenir, et lieu symbolique des peintures qui servent d'exutoire à un ancien prisonnier ou encore des centaines de photographies officielles des victimes prises à leur entrée dans le camp.

Par la jonction que crée Rithy Panh entre l'univers mental des témoins et l'espace carcéral de l'ancien camp, le langage laisse parfois la place à la mobilisation du corps. Les gestes se succèdent à l'occasion de reconstitutions auxquelles se prêtent les ex-

bourreaux. Dans une de ces scènes, un homme se met à faire des allers-retours le long d'un couloir, entre la porte d'une cellule et ses fenêtres grillagées derrière lesquelles on imagine des prisonniers entassés. On le voit frénétique, occupé à ses allers-venues et à ses injures. Sa cadence infernale ne cesse que lorsque le plan qui semblait ne jamais devoir finir s'interrompt enfin. Devant cette reproduction millimétrée de gestes criminels et d'invectives advient une sourde inquiétude : ces mises en scène provoqueraient-elles la résurgence d'une certaine forme de sadisme de la part des anciens tortionnaires ? On se surprend à imaginer une tare, une sauvagerie définitive chez ces hommes. Seraient-ils fous ? À force de lutter contre la vacuité de leur mémoire, la folie portée en germe les aurait sans doute ravagés.

C'est dans sa tentative de rendre visible ce qui ne peut se représenter et de dire l'indicible par des reconstitutions et un travail sur la parole filmée que Rithy Panh parvient au contraire à libérer de cette menace. La caméra est le témoin d'un lent processus de mise en surface des souffrances et des culpabilités. Par la libre confrontation entre les anciennes victimes et leurs ex-bourreaux, la parole se défait lentement de ses dénégations pour accéder à la conscience de la tragédie :

le régime communiste a inventé des lois tyranniques pour forcer les gens à mentir et des hommes ont fait l'objet d'un dressage pour trouver un ennemi au régime et le détruire.

On saura, par la bouche des anciens tortionnaires, comment les tortures étaient scrupuleusement infligées. De la soumission à la sauvagerie, le che-

min est court, les anciennes victimes n'ont cessé de le rappeler, scrutant les regards opaques de leurs ex-bourreaux à la recherche d'un sujet qui demanderait pardon. De leur côté, les hommes jadis endoctrinés par le régime sont en proie au chaos qui les secoue. Tour à tour, ces témoins semblent faire l'expérience,

vingt ans après, d'un lent processus de ré-appropriation de leur identité. Apparaît l'espoir d'une reconstruction du lien invisible entre les êtres et contre la barbarie. Les âmes errantes viennent peut-être de trouver une amarre en la personne de Rithy Panh.

Sandrine Vieillard

Une plus ample écriture du mouvement

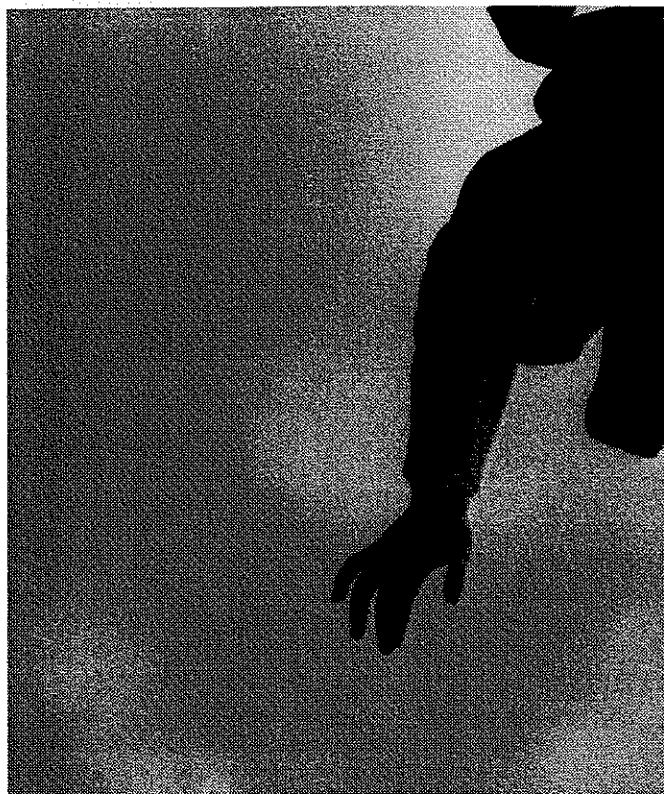
Black Spring de Benoît Dervaux

[Ces films...]

Dans *Les Statues meurent aussi*, film réalisé il y a un demi-siècle déjà, Alain Resnais, Chris Marker et Ghislain Cloquet dressaient un constat amer sur la manière dont le regard occidental avait dévalué l'art africain. En l'intronisant dans les musées au rang d'objet de contemplation esthétique, suggéraient-ils, les Européens avaient coupé l'art produit en Afrique de son contexte. « *Au pays où toutes les formes signifiaient, où la grâce d'une courbe était une déclaration d'amour au monde* », où tous les éléments naturels étaient convoqués dans un objet où se mêlaient l'utile et le beau, où créer enfin signifiait faire revivre les morts pour les intégrer dans un grand tourbillon où se recompose le cosmos — jupes rituelles en paille, masques d'homme et de bête, végétaux comestibles gravés sur des cuillers et des plats... —, l'art s'était peu à peu coupé de ses racines vives, attaché à devenir extérieurement beau (ou ressemblant) et transformé en une industrie d'objets d'artisanat inertes.

Cinquante ans plus tard, au moment où il dirige l'objectif de sa caméra sur des danseurs africains, le cinéaste belge Benoît Dervaux semble conscient de cet écueil. Il sait qu'il collabore avec un autre artiste belge, le chorégraphe Heddy Maalem, et qu'il filme pour un téléspectateur européen (*Black Spring* est co-produit par Arte). Dans une des premières scènes du film, il pose lui-même le problème. « *Vous voulez voir de la danse africaine ?* » demande un danseur à la caméra. « *Alors il faut payer pour cela* », poursuit-il, avant de produire ironiquement une collection de gestes circonstanciés — « *Est du Nigeria* », « *Ouest du Nigeria* » — où la danse, jadis rite sacré où le danseur livrait son âme en partage, devient une bribe de spectacle exécutée sur commande.

Une fois réalisée cette figure imposée, comme un thésard aurait préalablement défini l'état de l'art et les limites méthodologiques de son exercice, le propos de Dervaux peut s'articuler. Pour lui, il s'agit de réconcilier le danseur africain avec lui-même et avec son environnement physiquement proche, de le dégager, justement, d'une forme déterminée par le regard européen. Une entreprise paradoxale et difficile, qu'il aborde en tentant de renouer trois liens essentiels. D'abord les liens qui unissent le danseur africain avec le sol qui l'a vu naître. Dans les premiers plans du film, une jeune femme prostrée prend le temps d'explorer la rugosité du sol, y déployant toute la surface de son corps, face, dos, mains, pieds. En un curieux échange où les matières se mêlent, la sueur de la danseuse humecte le sol tandis que des grains de terre viennent se fixer sur sa peau.



Ensuite les liens entre le danseur et l'environnement dans lequel il vit. La relation avec les éléments naturels est mise en valeur par l'amplification sonore des fluides qui traversent les corps, air expulsé par de brusques soupirs ou eau des viscères secouées par l'ondulation d'un bassin. Le lien avec l'environnement visuel est souligné par la caméra, qui capte en extérieur des scènes de l'Afrique contemporaine. La précision du montage permet de prolonger la course d'un danseur par celle d'un autre corps dans une rue ou par le défilement circulaire d'arbres dans un paysage asséché, comme s'il existait un dialogue permanent entre ce que le danseur voit et la chorégraphie qu'il déploie. Ainsi s'élabore un discours à plusieurs médias (image, son, danse), où le cinéaste dilate la démarche chorégraphique et participe d'une plus ample écriture du mouvement.

Le film tente enfin de renouer les liens entre les danseurs eux-mêmes, par de fugitifs essais de chorégraphies d'ensemble. Lors de ces ballets, on croit assister à l'accouchement progressif d'une identité collective, par exemple dans le dernier duo où un homme et une femme se portent mutuellement. Leurs peaux se caressent l'une l'autre en une ronde hésitante où s'esquisse pour la première fois un mouvement apaisé, à la fois endolori et troublant, essai de co-naissance qui débouchera peut-être sur un enfantement.

Benjamin Bibas

«Les cinéastes ne sont pas des saints»

Le Ciel dans un jardin de Stéphane Breton

[CES FILMS...]

Ethnologie cinématographique ? Cinéma ethnologique ? On ne sait trop comment qualifier les films de Stéphane Breton. Une chose est sûre, c'est qu'il y déploie, depuis Eux et moi (2001), un rapport peu saisissable à son objet d'étude, la société des Papous d'Indonésie. Et son mode narratif quitte parfois la description pour s'évader dans l'onirisme, comme dans Le Ciel dans un jardin. Pour en avoir le cœur moins flou, nous avons rencontré Catherine Rascon, monteuse et complice d'écriture des deux films.

Comment avez-vous travaillé le montage du Ciel dans un jardin ?

J'ai d'abord écouté Stéphane Breton. Il ne m'a pas raconté un film, il m'a parlé de sentiments. « Dans la vie, il n'y a pas d'histoire, pas de début ni de fin », dit-il, « il y a des bribes de choses qui se croisent et qui fabriquent le quotidien ». De même, ses rushes étaient extrêmement décousus. On a sélectionné empiriquement ce qui nous paraissait le plus sensible. Ensuite, mettre cette matière en ordre a été compliqué. *Le Ciel dans un jardin* est un film sensuel, son mouvement est intime. Il n'y a pas de chronologie mais plutôt des moments en contact. C'est une conception très excitante pour une monteuse, mais cela risquait de donner un film contemplatif, difficile à « lire » pour le spectateur. D'où l'idée de la voix off, qui doit tendre le regard vers l'auteur. Pendant le montage, Stéphane Breton est parti quinze jours. Il est revenu avec une vingtaine de feuilles de commentaires, sans ordre. Des choses très petites, des bribes de poésie concernant le bois, la fièvre... Il a écrit exactement comme il avait filmé. Après, on a retravaillé le montage en sons et en images, de la même manière. Les divers éléments n'entrent pas directement en relation, ne forcent pas le discours. Au final, cela donne un montage en échos, des histoires d'allers-retours entre différents moments que sa mémoire appelait.

Stéphane Breton est un ethnologue qui filme son objet d'étude. D'après vous, quel point de vue adopte-t-il ? Au moment où il a entrepris *Eux et moi* puis *Le Ciel dans un jardin*, cela faisait

seize ans qu'il allait en Papouasie indonésienne. Ce sont des films habités de cette expérience, et non juste des films de contemplation. Le tournage d'*Eux et moi* a duré deux ans. La première année, il a filmé ses rapports avec les gens, mais il avait beaucoup de mal à savoir où diriger l'objectif. Tout s'est arrangé quand il a commencé à utiliser sa maison, construite dans le village huit ans plus tôt, pour permettre aux autres de développer une

On a même l'impression d'un film prétexte, où le réalisateur tourne sa caméra vers l'autre pour s'interroger en retour sur son propre processus de connaissance...

En tout cas, pour moi, ce n'est pas un film qui entend expliquer les autres ; l'auteur y parle surtout de son rapport au monde. Il le fait avec les Papous mais ç'aurait pu être ailleurs. Après, ça lui est égal si les gens pensent qu'on ne doit pas faire les choses ainsi.



curiosité envers lui. Il s'y est installé avec son ordinateur, en se disant : « je ne vais pas faire semblant de vivre comme eux, je veux rester ce que je suis et, en cette qualité, approcher les autres ». Dès lors, les gens n'ont plus eu peur, ils se sont dit : « nous on a nos arcs et lui sa caméra, c'est son boulot ». Il a alors développé un rapport très intense avec eux. Dans les rushes d'*Eux et moi*, il y avait déjà des moments de contemplation : dégustations au coin du feu, fumée, nuages... Ces petites choses faisaient partie de sa vision, il voulait les monter. Mais cela donnait un film difficile, entre l'introspection et la description. Finalement, on a enlevé ces moments, puis on les a intégrés dans *Le Ciel dans un jardin*. Ce deuxième film se veut une suite, comprenant tout ce que l'auteur n'a pas pu faire dans le premier. On y trouve quelque chose d'extrêmement tendre et pacifié dans les relations. C'était son dernier voyage. Il prenait le goût de tout ce qu'il allait devoir quitter.

Par exemple, il n'ose pas dire à ses amis Papous qu'il les voit pour la dernière fois. C'est humain, les cinéastes ne sont pas des saints. Dans *Eux et moi*, le désir de Stéphane Breton était de faire apparaître quelque chose que les ethnologues répugnent généralement à montrer : le rapport marchand qu'ils ont à leur terrain. Il essaie de ne pas être malhonnête, de ne pas faire croire qu'il n'est traversé que par de belles émotions... Dans *Le Ciel dans un jardin*, la musique contemporaine — Pascal Dusapin, Pavel Haas... —, c'est un peu la même chose. Les gens peuvent être outrés. Mais on s'est dit que puisqu'on montait un film atypique, on pouvait faire tout ce dont on avait envie. Le film est comme un rêve, une pensée : la voix, la musique prennent un relais de mémoire, et on se met à regarder les images d'une autre façon, avec une autre distance.

Propos recueillis par Benjamin Bibas et Audrey Mariette

Impressions du Liban

Sous le ciel lumineux de son pays natal
de Franssou Prenant

[Scam]

Si *Sous le ciel lumineux de son pays natal* commence par l'évocation d'un cimetière, celle-ci se double aussitôt de celle d'un sautilllement insouciant sur les tombes. Un paradoxe en guise d'ouverture qui donne le ton : ce film ne sera pas le lieu d'un discours linéaire et monochrome sur Beyrouth, la guerre, l'exil et la mémoire, mais d'un poème subjectif, aléatoire et polyphonique sur ces mêmes thèmes. Franssou Prenant a choisi trois femmes nées au Liban, qui ne seront pour nous « que » des voix. Pourtant, elles emplissent l'espace du film d'une (omni)présence intense et chaleureuse, qui procure parfois l'émotion des confidences faites dans le noir. Trois voix alternées comme les soli d'une cantate dont la partie d'orchestre serait tenue par l'image. Trois tessitures aux accents différents : une voix grave qui roule les r, une voix jeune et volontiers ironique, la troisième enfin au léger accent arabe.

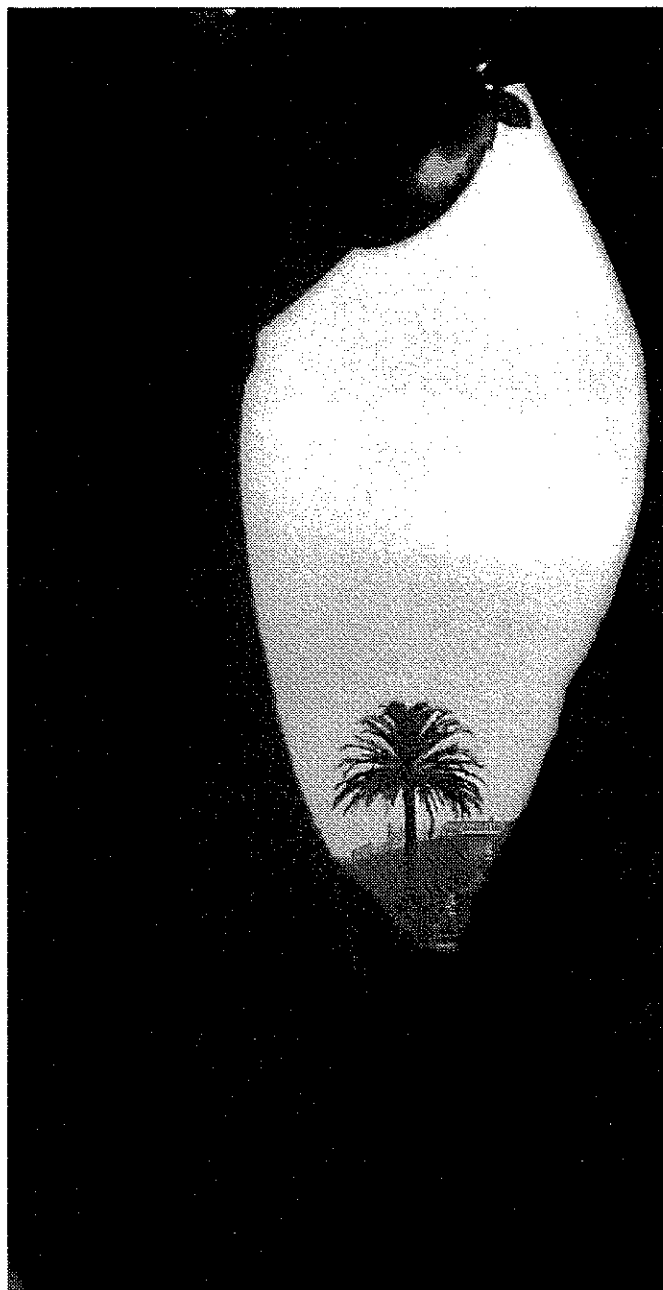
Dans ces témoignages successifs s'articulent de façon très rythmée paradoxes et dichotomies entre le Liban d'avant la guerre et celui du quotidien pour celle qui a décidé d'y vivre de nouveau ou pour celle qui y revient quelques semaines en vacances. Discontinuités entre éléments du souvenir, du rêve et de la réalité.

Il est difficile au début, et c'est là un autre paradoxe du film, d'identifier à coup sûr « d'où parlent » chacune des narratrices, pourtant investies de la responsabilité de nous faire partager un peu de la mémoire de leur pays. Comme si Franssou Prenant avait voulu éviter le piège de la désignation identitaire qui corrode depuis plus de vingt ans la société libanaise. En écho à notre échec pour relier immédiatement ces femmes à leur communauté d'origine, résonnent leurs propos sur une génération privilégiée qui a connu le Liban laïque et métissé d'avant les années quatre vingt, et sur la crispation identitaire qui a accompagné la guerre et produit la douloureuse fragmentation de la société libanaise.

Peut-être faut-il reconnaître le projet de Franssou Prenant dans l'évocation sensuelle des paysages de Saïda et de Baalbeck. Récits colorés et parfumés de celles qui se remémorent les vergers d'orangers en fleurs, les étals de menthe fraîche, la mélasse de caroube de l'enfance. Parce que cet univers de couleurs et de parfums, « ça te remplit. »

C'est vers cet idéal que tend le film : celui d'une expérience sensible totale, jusqu'à la plénitude. « J'ai toujours rêvé d'aimer un homme comme j'aime la salade de thym » avoue une voix. Envahissement sublime de l'individu par toutes les formes de sensualité, abandon de soi à une avalanche de stimulations multiples. Images, couleurs, sons, matières presque, tant la pellicule a du relief et de l'épaisseur, ceux du « grain » du super 8 et du 16 mm. Aucun lien immédiatement signifiant entre les paroles off et les images. Enfants qui plongent dans la mer, ciel, visages, immeubles en ruines, chantiers, rues, pierres, objets, terre...

Illustration poétique des lieux du Liban, *Sous le ciel...* rend compte de la superposition de vies, d'images en un même lieu. Avant/après la guerre. Avant/après l'exil. « Tout est pareil. Familier. Mais rien n'est pareil. » Dans



les ruines de la ville, on lit en symétrie les ruines de la mémoire. De nouveaux noms de rues ou de places ont été choisis. Absence de repères. « Je ne sais plus rien. Mais ça me soulage. Un terrain vague c'est fabuleux. » « Y'a tellement rien que tu peux t'illusionner. Tout n'est pas fini, ordonné, y'a encore de la marge. »

Est-ce Beyrouth qui imprime sa géométrie dans la psyché de ses habitants ? Les pleins et les vides de la ville, ses formes apparentes et sa géographie détruite, « gommée » contaminent-ils les représentations que forment les Beyrouthins, d'aujourd'hui ou d'hier ? Ou au contraire, ses habitants puisent-ils dans cet environnement « en construction » métaphores et images, matière à penser, à relier et à comprendre leur propre histoire ?

Sous le ciel... explore les mouvements de la pensée qui relie passé et présent. Et propose au spectateur d'inventer sa déambulation le long de pistes multiples, à l'intérieur d'une mosaïque dense, d'un collage musical d'images et de mots, toujours nimbés de lumière. Et munies de ce lumineux viatique, les promenades méditerranéennes n'en sont que plus belles.

Céline Leclère

Le sommeil de la raison

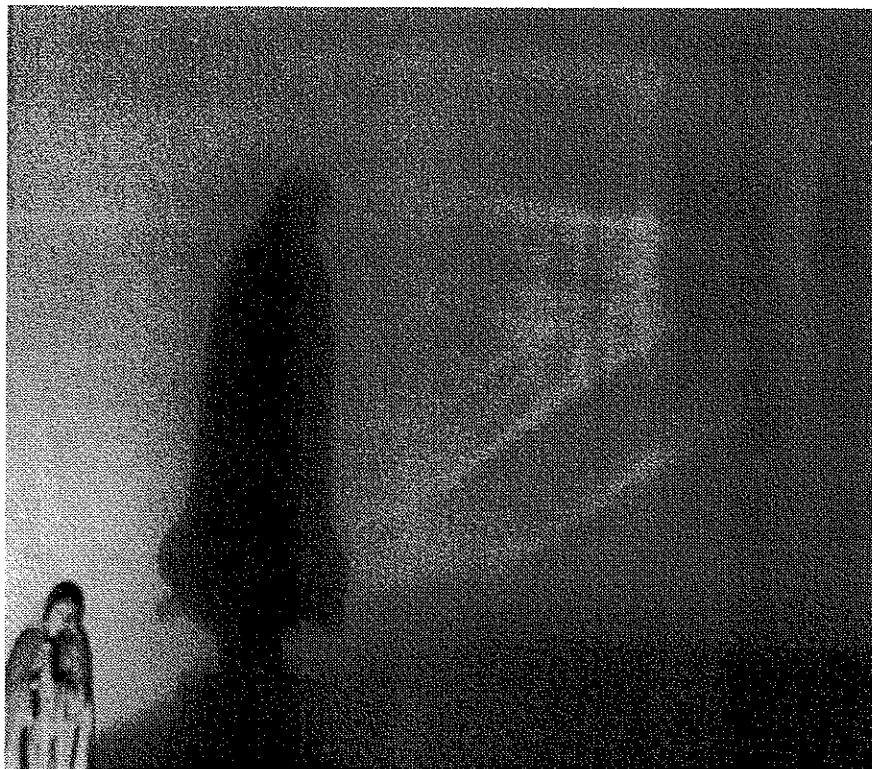
The Passing de Bill Viola

[ORIGINES...]

L'exploration des passages de la vie à la mort travaille en profondeur les couches visuelles et sonores de *The Passing* — œuvre de commande réalisée par Bill Viola pour la chaîne de télévision allemande ZDF. Dans les vidéos de l'artiste américain, les traversées du monde réel aux sphères de l'inconscient sont une constante, il ne cesse d'en réinterroger les formes comme les modes d'exposition et de réception (dyptique, tryptique, installation, projection frontale, environnement...).

Scandé par la respiration omniprésente d'un dormeur (Bill Viola, sujet ou « acteur » ici de son propre travail), *The Passing* est un voyage mental d'une grande beauté plastique aux sources de l'humanité. Et, pour le spectateur, une expérience sensorielle, voire spirituelle, inédite. Tout se passe comme si nous nous trouvions placés à l'intérieur de la tête d'un homme qui alterne états de veille et de sommeil profond (parfois agité), le temps de la projection se déroulant au rythme de sa respiration. Des visions oniriques, des rêves, des souvenirs, émanant par vagues successives de son cerveau, affleurent à la surface de l'écran. Ces images agissent comme des intercesseurs. Elles matérialisent l'immatérialité de l'inconscient, dévoilent les trajets du corps et de l'esprit à travers l'infini du continuum spatio-temporel, et représentent le « non-vu » — zone d'un « au-delà » telle que le réalisateur se l' imagine.

Pour rendre tangibles les degrés de temporalité et les états sensoriels constituant le cycle naissance-vie-mort du film, Bill Viola combine différents paramètres et matériaux. Il intervient par exemple sur la vitesse de défilement des séquences, jusqu'à l'extrême ralenti qui dilate les durées et modifie la perception des corps et des matières. Il joue aussi avec la qualité plastique des images et leur effet de présence — grains, flous, trames, irradiations, illuminations, lueurs, éblouissements, brûlures — indissociables de la nature même de leur enregistrement (caméras de nuit ; électronique pour des reconnaissances nocturnes ; à infrarouges permettant de filmer sans lumière).



Cet entrelacs rythmique et esthétique soumet les puissances iconographiques — dans le sens le plus religieux des termes, le film étant truffé de symboles et de références au sacré (colombe, bougie, tunnel, linceul, déluge...) — au travail des continuités et des discontinuités internes (spatiales, temporelles, corporelles). Les événements — comme les images — se produisent, se délitent, meurent puis se reconstituent ailleurs, en un éternel recommencement : la vie naît de la mort, le corps ne cesse de changer d'apparence (spectre, apparition, silhouette, enveloppe). Par la grâce d'un lent panoramique décroissant littéralement l'espace, on passe ainsi d'une pièce du salon familial à une chambre d'hôpital où s'éteint une vieille femme, la mère du réalisateur. Puis, dans le prolongement de son visage usé, apparaît la figure fripée et ensanglantée d'un bébé qui vient de naître (le second fils de Viola). Retour à nouveau sur le visage en plan serré de la mère. Synchrone avec celui du dormeur, son souffle marque le lien de filiation par une troublante opération de métempyscose sonore, tant la respiration de l'un semble se répandre dans le corps de l'autre. Dimension spirituelle que la culture occidentale a peut-être du mal à saisir (précisons que Bill Viola a étudié la littérature mystique et les philosophies orientales et a séjourné dix-huit mois au Japon où il a pratiqué la méditation). Association minutieuse de séquences et de cycles, *The Passing* tire aussi son

unité et sa puissance d'évocation du collage de différents statuts et régimes d'images — documents, enregistrements neutres et mécaniques à la manière d'une caméra de télé-surveillance (prises de vues nocturnes de pavillons de banlieues et de bâtiments urbains), images oniriques (déserts mutiques de l'Utah et du Nevada, monts enténébrés aux ombres pétrifiées, vestiges de maisons) — et de matériaux sonores (respiration, chants des cigales, bruits de voitures ou d'eau). Ce dernier élément est essentiel. Il est l'épine dorsale, le fil conducteur par lesquels circule tout type d'informations, même visuelles. Ce qui, pour Viola, revient à « enregistrer des "champs" et non plus des "points de vues" ». La place du son ou parfois, dans *The Passing*, son inquiétante absence, mobilise entièrement le corps du spectateur. Comme le souligne Viola, « le son contourne les angles, passe à travers les murs, est perçu simultanément à 360° autour de l'observateur et va même jusqu'à pénétrer dans le corps ». Optique, haptique et sonore, jamais l'expression « rendre visible » n'a trouvé plus bel accomplissement.

Éric Vidal

HORS CHAMP Benjamin Bibas, Sébastien Galceran, Céline Leclère, Audrey Mariette, Boris Mélinand, Éric Vidal, Sandrine Vieillard.
Photos : Nathalie Postic

Mariana Otero :

« Proposer prend un caractère d'urgence »

Ici et ailleurs... Pendant quatre jours, quatre cinéastes donnent leur point de vue sur les conditions de production et de diffusion du documentaire dans leur pays : la France, l'Inde, la Russie et le Sénégal. Aujourd'hui, Mariana Otero, auteur-réalisatrice de Histoire d'un secret.

Que pensez-vous des conditions de production et de diffusion du documentaire en France aujourd'hui ?

J'ai commencé à faire du documentaire en 1989 pour La Sept diffusée alors sur FR3. Cette chaîne représentait une promesse d'ouverture de la télévision par rapport aux années précédentes. Un espace de liberté incroyable en termes de durée des films, de possibilité de toucher un large public... Pour *La Loi du collègue*, la chaîne avait même accepté un tournage d'une année ! Diffuseur, producteur, créateur, nous étions dans un vrai rapport de collaboration, de recherche et d'expérimentation. Au montage, nous avons trouvé ensemble l'idée de transformer toute cette matière filmée en feuilleton documentaire. Une seule question comptait alors : que pouvions-nous faire de mieux pour le film ?

Mais au milieu des années quatre-vingt-dix, j'ai commencé à sentir que la télévision se refermait. Les chaînes n'avaient plus un rapport de collaboration avec nous, mais presque de censeur. Aujourd'hui, le diffuseur impose les sujets et le format. Tout est à l'envers ! Nos interlocuteurs des chaînes de télévision nous disent : « Mettez-vous à la place du spectateur ! Il doit comprendre tout de suite. Ajoutez une voix off explicative ! Sinon, il va zapper ! » Ce qui était auparavant un choix est devenu une contrainte : le feuilleton est maintenant un « format » imposé pour coller à la case prévue à cet effet ! L'alternative est soit 52 minutes, soit 1h30. Sans compter qu'il faut tomber dans la bonne case l'année où on veut faire son film. Une série sur les adolescents est programmée, mais si vous avez eu la même idée l'année d'avant, quand la série n'existait pas, ou l'année d'après, quand la série n'existe plus,

alors ce n'est pas possible. De plus, les diffuseurs ont le pouvoir de décision mais ils n'arrivent même pas à la prendre : il faut attendre très longtemps pour qu'un projet soit accepté. Or, dans le documentaire, le B.A.-BA est de pouvoir filmer ses personnages ou son sujet de manière réactive. Dans cette attente, le désir de film s'émousse aussi.

Dans ce cadre, quelle est votre marge de création ?

Pour *Histoire d'un secret*, j'ai décidé de me tourner vers le cinéma. Et beaucoup de documentaristes le font. J'y ai retrouvé la liberté que je n'avais plus à la télévision. Il y a le producteur et moi, c'est tout ! Au cinéma, personne ne nous impose de cahiers des charges, personne ne nous force à considérer le spectateur comme un idiot. Je n'avais aucune envie de m'entendre dire : « Là, on ne comprend pas qui est qui ; il faut tout de suite révéler la teneur du secret au spectateur pour capter son attention ». Les télés sont persuadées que le spectateur existe, elles le formatent. Mais elles se trompent : le spectateur n'existe pas avant que le film soit là ! C'est le film qui construit le spectateur.

Bien sûr, le budget d'un film documentaire est plus difficile à monter au cinéma qu'à la télévision. Ce qu'on gagne en liberté, on le perd en argent... J'ai obtenu l'avance sur recettes (elle est moins importante que pour la fiction et peu de documentaires sont acceptés). Il faut ensuite trouver un financement auprès des chaînes, mais elles mettent peu d'argent et très rarement pour le « documentaire salles ». Restent les conseils généraux, régionaux, quelques subventions par-ci par-là. Si on tourne en vidéo pour le cinéma, le kinescopage prend presque un tiers de la subvention du CNC... Pour la distribution, on ne maîtrise pas le nombre de salles, le contexte général dans lequel sort le film... Un orage... et une projection peut être annulée ! C'est un peu angoissant, mais au moins, ça vit ! Le temps du film en salles est un temps long. Je vais accompagner *Histoire*

d'un secret au cours des projections, des débats... À la télévision, une fois le documentaire programmé, c'est terminé !

Que voyez-vous comme évolution à court, moyen ou long terme ?

Si, en plus des problèmes de diffusion, de financement et de distribution, nous perdons l'assurance chômage, je ne sais pas comment nous allons faire. Nous continuerons de faire les films de toutes façons... mais j'ai du mal à imaginer comment. Je me dis qu'il va y avoir un changement du protocole, un aménagement, que c'est impossible qu'il reste en l'état. Sinon, on touche le fond ! Je perçois une prise de conscience, une volonté de tout remettre à plat. Des contacts avec des organisations d'autres pays européens sont pris. Producteurs, réalisateurs... tous se rapprochent pour réfléchir et proposer. Car toute la production est en péril, et pas seulement celle du documentaire. A Lussas, en commissions, nous réfléchissons notamment pour créer des coopératives de distribution, imaginer des sorties en bêta, demander des fonds au CNC pour kinescoper les films...

En même temps, il ne faut pas abandonner la télévision ! Collectivement, nous pouvons être un moyen de pression sur les chaînes pour qu'elles détachent leur programmation de l'audimat. Mais ça ne peut être qu'une action politique, au sens fort du terme. Comment se réappropriar la télévision ? Les propositions ne sont pas forcément toutes nouvelles : augmenter la redevance, l'inclure directement dans l'impôt sur le revenu (il n'y a aucune raison que les seuls possesseurs de téléviseurs payent la redevance), taxer les marchés publicitaires... Mais, dans le contexte de confrontation de deux logiques opposées, l'une ultralibérale et l'autre solidaire, ces propositions prennent un caractère d'urgence.

Propos recueillis par
Sébastien Gaiceran

État d'urgence

[tribune ouverte aux coordinations d'intermittents]

« NOUS NE SCIONS PAS LA BRANCHE SUR LAQUELLE NOUS SOMMES ASSIS, NOUS SOMMES LA BRANCHE »

Depuis son ouverture s'installe un festival proposant d'un côté les films, de l'autre des commissions de réflexion. On nous dit que l'annulation du festival aurait été la pire des choses (dixit J.P. Thorn, soirée inaugurale) qui aurait fait fuir le public. Le public. Il y a donc nécessité de ne pas l'effrayer. La lutte et les revendications doivent être séduisantes pour le public. Comme le critiquait Serge Halimi (dans le film sur les Chorégies d'Orange), pour être visible, la lutte doit être attractive : c'est un produit qu'il faut vendre, qui se jauge dans « l'opinion publique » (soit les médias télévisuels et les journaux) en termes de visibilité.

Pour être visible ici, la lutte va d'un commun (?) accord prendre la forme d'une réflexion collective, ouverte et large (sic) : cinéastes, intellectuels, militants et festivaliers y sont conviés. Ainsi cette année, les festivaliers pourront goûter, en plus des films et séminaires de la programmation, aux comptes-rendus en assemblée plénière des réflexions menées à haut niveau par un panel représentatif de la lutte menée (re-sic).

Mais que voulez-vous de plus ? Le festival ne peut faire mieux que d'organiser en son sein les moyens de la lutte, nous dit-on (« On VOUS donne une salle pour VOTRE coordination et une autre pour projeter VOS films.. ») Alors ?

Il y a dans chaque mouvement qui se développe deux points qui, moi, me semblent essentiels. Les objectifs et revendications du mouvement, qui dans le meilleur des cas débordent largement les simples vues corporatistes des uns et des autres et lui permettent d'intégrer un nombre plus large de participants diffusant plus globalement leurs idées. Le deuxième point peut-être plus important encore concerne les moyens que l'on utilise pour faire aboutir ces revendications. Parmi ces moyens, ce qui prédomine, c'est la structure que prend le mouvement, comment il s'organise, donc tout d'abord, et principalement quelles relations s'instaurent entre les participants.

La lutte permet, idéalement, au-delà des revendications, la possibilité pour chacun de s'éveiller à la parole et au dialogue, de grandir à l'intérieur d'elle, en s'écartant des rapports de domination qui sont ceux du monde du travail mais dont on sait qu'ils ne se créent pas uniquement à travers les rapports hiérarchiques, mais aussi par le langage. La dialectique du vous et du nous utilisée depuis le début du festival par l'organisation et par les membres de la coordination re-crée délibérément ou inconsciemment une forme de rapport hiérarchique, une distance entre ceux qui travaillent et ceux qui luttent. Les festivaliers étant eux invités à consommer (mais jamais à créer) du sens, de la parole et de l'événement. Pourtant, festivaliers, direction, bénévoles et membres des coordinations, sommes tous dans le même bateau.

Espérons que les événements des jours prochains permettent de réfléchir sur la notion même d'état d'urgence, sur les rapports nouveaux qui peuvent naître à l'intérieur d'états généraux.

Nicolas 2.50.1, alter mutant de Parisis

APPEL POUR LA CHAISE-DIEU LE MERCREDI 20 AOÛT 2003 - RASSEMBLEMENT MASSIF

Le Festival de la Chaise-Dieu est clairement une vitrine culturelle et politique. En touchant ce festival, nous voulons sensibiliser les élus et les membres du gouvernement qui ont participé à la validité de cet accord alors que beaucoup d'entre eux ont reconnu qu'il n'était pas satisfaisant.

Cette démarche culturelle et politique hermétique crée peu d'emplois et abuse du bénévolat.

« Haute-Loire, Terre des Festivals », « Haute-Loire, la Fête des Festivals », tels sont les titres des nombreuses brochures de l'Office du Tourisme. Nous ne pouvons pas être à la fois l'alibi touristique et économique des régions et les fossoyeurs. Nous défendons nos métiers, une culture pour tous, tous les jours, puisque nous vivons et travaillons en région.

C'est un festival coûteux et douteux : un abonnement à 1200 euros, prix moyens des places de 60 à 80 euros, et des places à bon marché, à l'abbatiale de la Chaise-Dieu, « de très inégale qualité d'écoute sans vue directe » (cf. programme.)

Oui, nous voulons continuer à faire entendre nos voix tant que le gouvernement fera la sourde oreille. Nous continuerons jusqu'au retrait du protocole et jusqu'à l'ouverture de nouvelles négociations.

Par notre présence à la Chaise-Dieu, le 20 août, nous voulons faire pression sur le gouvernement : J. Barrot, député, président du Conseil Général et président du groupe parlementaire UMP à l'Assemblée Nationale, et V. Giscard d'Estaing, président du Conseil Régional.

Depuis trois jours, sans violence, nous perturbons le bon déroulement des concerts du festival. Depuis trois jours, les forces de l'ordre sont de plus en plus nombreuses. Est-ce normal que les lieux culturels soient gardés par des CRS ?

Il est très important d'être présents sur le concert d'inauguration (mercredi 20 août à 16h à l'abbatiale).

Nous appelons à un rassemblement massif à 12h à la Chaise-Dieu.

Appel de la Coordination Auvergne des professionnels du spectacle en lutte

INFORMATIONS

Une agora, lieu de libre expression et de soutien aux coordinations, se tient tous les soirs à partir de 22h30 devant la Maison du doc'. Venez partagez un verre de daikiri avec les professionnels du spectacle et de l'audiovisuel.

Assemblée plénière à 18h : Comment sont diffusés nos films ? Pour inventer et développer des formes alternatives de diffusion.

Salle 1

Salle 2

Salle 3

Salle 4

Salle 5

Plein air

En chemin... Honkytonk Man de Clint Eastwood (1982, 122') Débat à l'issue de la séance	En chemin... Et la vie continue d'Abas Kiarostami (1992, 91') Herman Slobbe, l'enfant aveugle 2 de Johan van der Keuken (1966, 29') Débat à l'issue de la séance	En chemin... Clean Time de Didier Nion (1997, 26') Dix-sept Ans de Didier Nion (2003, 86') Débat en présence du réalisateur
Ces films... Black Spring de Benoît Dervaux (2003, 26') Le Ciel dans un jardin de Stéphane Breton (2003, 62') Débat à l'issue de la séance	Ces films... Saya et Mira, rêves perdus de Jasna Krajnovic (2002, 53') One of Many de Jo Béranger et Doris Buttignol (2003, 94') Débat à l'issue de la séance	Ces films... Le Sexe des morts Épisode 1 : Cynthia Épisode 2 : Le Cafre d'Emmanuelle Ohniguan (2002, 2x50') Débat en présence de la réalisatrice
Scam [à 10h15] L'Usine désenchantée d'Agnès Poirier (2002, 52') Ralliés d'Adila Bennedjaï-Zou et Joseph Confavreux (2002, 52') Débat en présence des réalisateurs	Scam [à 14h15] Sous le ciel lumineux de son pays natal de Franssou Prenant (2002, 48') La Peur du vent de Harold Vasselin (2002, 64') Lettre à Francine de Fouad El Khoury (2002, 43') Débat à l'issue de la séance	Scam La Vie comme elle va de Jean-Henri Meunier (2003, 93') Débat en présence du réalisateur
Route du doc [à 10h15] A Village Smiles de S. Sukhdev (1971, 17') Between the Devil and the Deep River d'Arvind Sinha (1999, 65')	Route du doc And Miles to Go de S. Sukhdev (15') Behind the Breadline de S. Sukhdev (17') And I Make Short Films de S. Shastri (16') Explorer de Pramod Pati (7') Child on the Chess Board de V.B. Chandra (8') Through the Eyes of a Painter de M.F. Hussain (18') Arrival de M. Kaul (20') Débat à l'issue de la séance	Route du doc King of Dreams d'Amar Kanwar (2001, 30') My Friend Su de Neeraj Bhasin (2001, 55') Débat à l'issue de la séance
Rediffusion Hitler, un film d'Allemagne 4e partie : Nous, les enfants de l'enfer de Hans Jürgen Syberberg (1978, 105')	Prédifusion Impression / Dictée de J.-L. Godard et A.-M. Miéville (1978, 26') Expression / Français de J.-L. Godard et A.-M. Miéville (1978, 26') Violence / Grammaire de J.-L. Godard et A.-M. Miéville (1978, 26') Désordre / Calcul de J.-L. Godard et A.-M. Miéville (1978, 26')	Origines... Je vous suis par la présente de Jean Breschand (2001, 17') Quasar de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki (2002, 30') The Passing de Bill Viola (1991, 54')
Infos		
21h30 S21, la machine de mort khmère rouge de Rithy Panh (2002, 101')	Apéro Kodak Un apéritif vous est offert par Kodak à 19h30 au Green Bar	Au café Séance animée par F. Christophe, M.-P. Duhamel-Müller et V. Perelmutter à 10h au Blue Bar