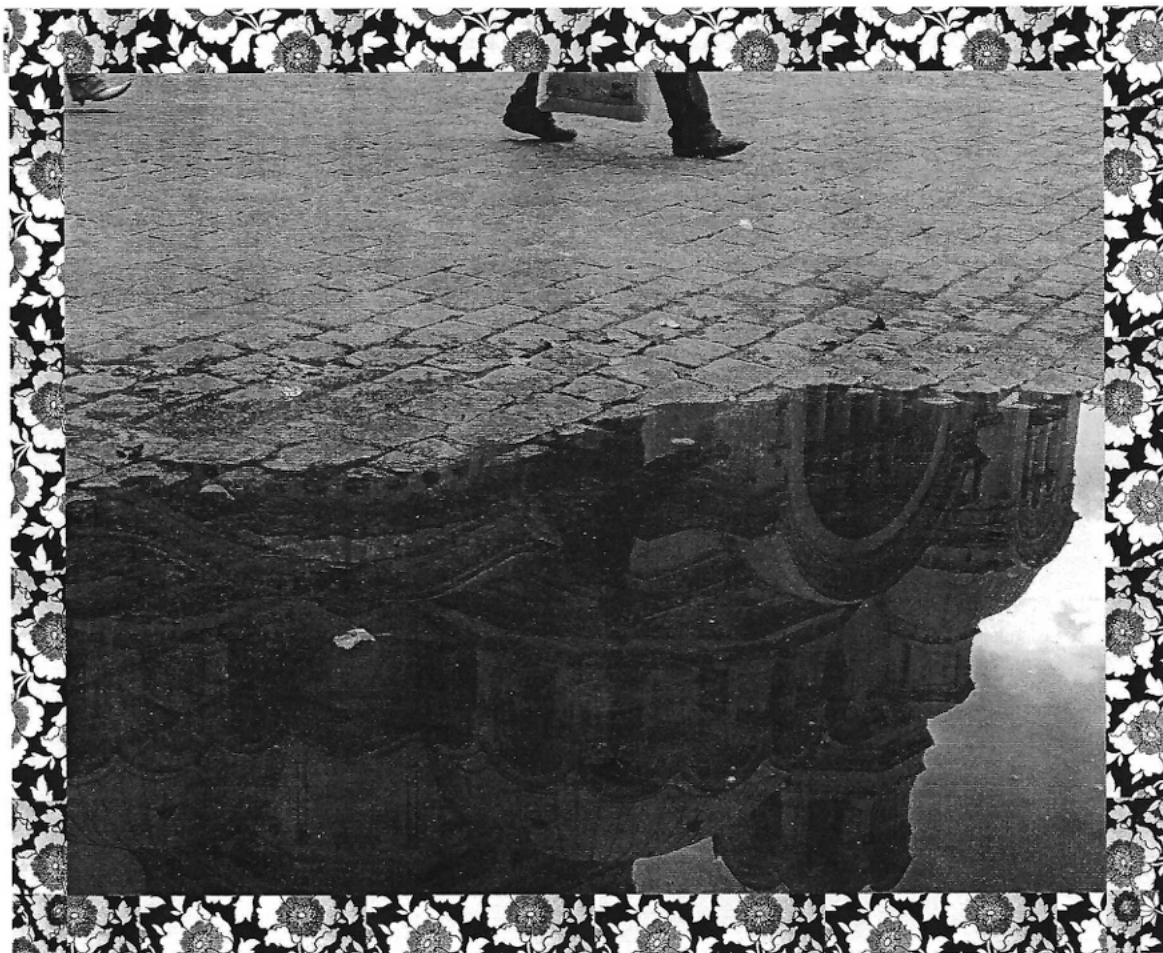


HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS • LUNDI 21 AOÛT 2006 • N°1

LES GRUES, LES VIVANTS ET LES MORTS



Histoires d'œufs d'Emmanuel Roy Incertains regards

“Certains vivants ne se résignaient pas. En secret, ils rassemblaient leurs souvenirs, s’en faisaient un bagage et partaient sur les traces de l’ami disparu”, expose une voix *off* au début du film. L’ami en question c’est le cinéaste Jean Lefaux, mort subitement d’une crise cardiaque en 2005. Un mois plus tard, il aurait dû partir en Sibérie avec son fils Brice, vétérinaire au zoo de Doué-la-Fontaine (Maine-et-Loire), pour filmer la naissance de grues de Mandchourie. Des œufs des zoos du monde entier y sont apportés pour sauver de la disparition les populations sauvages. Emmanuel Roy, le collaborateur du cinéaste, ne s’est pas résigné devant l’immuable et a poursuivi le projet.

Au début du film, au zoo de Doué-la-Fontaine, la caméra suit le pas décidé de Brice Lefaux. Le jeune réalisateur se laisse guider : il semble quelque peu

désemparé et ne le cache pas. Il observe et entre en contact avec une grue. Ce n’est que par la suite qu’Emmanuel Roy fait sien le projet. Le film unit alors par superposition cinéma direct, où l’on apprend comment les vétérinaires et biologistes s’occupent des grues, et un cinéma onirique et lyrique qui nous raconte en voix *off* les légendes qui entourent l’animal. Car, en Asie, la grue est un animal sacré, le seul à pouvoir atteindre la terre des immortels. Elle porte en elle les histoires de l’ancien monde et détient des pouvoirs de guérison. Ces légendes, le réalisateur se les approprie pour dire la disparition de l’ami. L’accompagnement des œufs vers la vie prend alors valeur de rituel pour accompagner et vivre avec le/la mort.

“Je voudrais fuir, fuir ce que je connais, fuir ce qui est à moi, fuir ce que j’aime, je voudrais partir...”

...

Une autre voix *off* rythme le film, la voix grave de Joseph Barbouth, extraite du film *Pessoa l'inquisiteur* de Jean Lefaux, disant des textes du poète portugais.

tous ces éléments se lient en un tissu dense dont chaque maille évoque le cinéaste décédé. Il n'y a pas de lamentation, mais la position de celui qui reste.

"Je voudrais fuir, fuir ce que je connais, fuir ce qui est à moi, fuir ce que j'aime, je voudrais partir..."

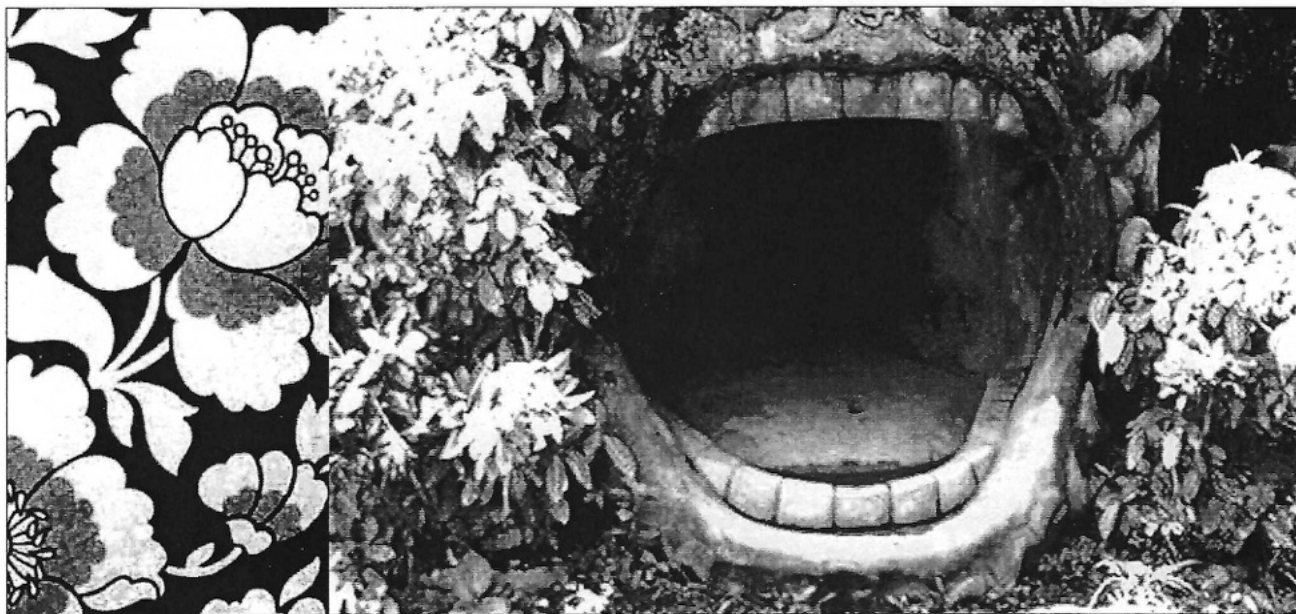
Partir consiste ici à filmer le long voyage de la France jusqu'en Sibérie. En voiture, en train, en avion, puis de nouveau en train et en voiture. Des longs plans séquences témoignent du temps qui passe. Durant tout le trajet, le fils de Jean Lefaux veille sur les fragiles œufs de grues pour qu'ils ne se cassent pas et restent à la bonne température. À la cafétéria du TGV, au bar de l'aéroport, dans le Transsibérien, s'accomplit toujours le même rituel de changement d'eau de la bouillotte placée au fond d'une glacière dans laquelle reposent les précieux œufs. Et l'acte de filmer, à l'instar du geste concret de veiller à la survie des œufs, devient une nécessité pour ne pas s'effondrer.

Les extraits sonores des films de Jean Lefaux, la présence discrète, en retrait, de son fils, les légendes de la grue, le voyage comme passage entre vie et mort,

Un dialogue silencieux entre l'ainé décédé et le jeune réalisateur s'installe, seulement accompagné de quelques notes de piano de John Cage. Emmanuel Roy élabore une mythologie, mais sans forcer, sans lourdeur, en inscrivant l'existence du cinéaste disparu dans le cours du monde.

Les œufs finissent par arriver à bon port et peut-être aussi le mort. La disparition a entraîné une immense tristesse. Mais les légendes servent à nous consoler, à supporter la douleur d'une mort prématurée et fortuite. Même si l'esprit de Jean Lefaux ne se trouve pas nécessairement dans le corps des grues comme le veut la légende, il y est désormais lié par le film d'Emmanuel Roy.

Christine Seghezzi



HEURTS DE SOI

Seuls de Thierry Knauff et Olivier Smolders Territoires du sonore

Précedant l'image, une pulsation sourde jaillit du noir de l'écran, régulière comme un métronome, comme une antique locomotive. Ce son lancinant fait office de *continuo*, de basse continue, et instaure le rythme presque hypnotique de ce film sans parole, étrange et dérangeant. En plans fixes et rapprochés, les enfants psychotiques d'un établissement spécialisé se succèdent à l'image. L'un après

l'autre, ils se livrent à ce que l'on suppose être leur occupation principale : la répétition d'un même geste à l'infini, accompagné du son qui lui est propre. Un plan/un enfant, un son/une image : tout fonctionne en apparence sur le mode binaire, comme si, dans ce monde-là, rien d'autre n'était compréhensible, *audible*. Cela peut être un balancement compulsif de la tête associé à une mélodie ininterrompue et monocorde,

un vrombissement de la bouche accompagnant un va-et-vient saccadé du corps, une main passée dans les cheveux, une fois, deux fois, vingt fois, dans un murmure presque inaudible. Parfois le silence s'impose dans la séquence ; parfois l'image s'accompagne du son émis par un autre enfant, hors champ. Cette superposition décalée du son et de l'image élabore un contrepoint subtil : un son

quitte une image pour en rejoindre une autre, qui va elle-même générer un autre son qui rattrapera une autre image, leur combinaison constituant une harmonie fugace immédiatement remplacée par une dissonance. Le montage établit ainsi un lien entre ces enfants seuls face à la caméra, enfermés dans une bulle affective et corporelle dont les parois résonnent de leurs coups.

Tel est en effet le propos du film : donner à voir et à entendre une façon d'être au monde et souligner l'inutilité, en ce lieu, du langage parlé. Pas de mots,

de chaque enfant. De révéler, surtout, l'aspect infiniment sensoriel de leur "langage" en les filmant de dos, figures mystérieuses, de face, en très gros plan sur leurs yeux, leur bouche, leur main, en s'arrêtant sur un pied qui talonne le sol. Produire un son pour l'entendre et le réentendre, se confronter encore et toujours à la dureté d'un mur : vérifier ainsi l'existence d'un monde hors de soi et conjurer la peur. Témoignent également de ce rapport sensoriel au monde, en contrechamp, les plans extérieurs des éléments naturels : le vent qui fait bruisser les feuilles des

peut-être – du micro, de la caméra et des réalisateurs, aussi discrets soient-ils ? Dans une rupture inattendue de la répétition désespérante du geste et du son, un garçon arrête soudain de frapper le mur de sa chaussure, se retourne et la lance en l'air (en direction de la caméra ?). Le micro capte alors un rire dont on ne peut dire s'il est libérateur ou provocateur, s'il est ou non dirigé vers celui qui filme. Dans le plan suivant, le rire d'une fillette le remplace, écho inquiétant. Puis ce sont les notes de la berceuse de Mozart égrenées par la boîte à musique qui semblent, un instant, changer les balancements saccadés en timides ébauches de danses, donner d'infimes étincelles aux regards vides et des esquisses de sourires aux visages. Ces excursions "au dehors" ne font, en définitive, que nous renvoyer à notre impuissance à pénétrer dans la "forteresse", et cèdent très vite la place au perpétuel mouvement, à la pulsion originelle, à la vie ordinaire dans le monde solitaire de ces enfants-là.

Isabelle Péhourticq

Produire un son pour l'entendre et le réentendre,
se confronter encore et toujours à la dureté d'un mur...

pas de concepts abstraits : bruits et mouvements tiennent lieu de signifiant et signifié, d'actes et de pensée, de parole et de silence. Puisque c'est ainsi que ces enfants vivent, c'est ainsi que la caméra et le micro les accompagnent, épousent leurs corps, leurs gestes et leur voix. En captant et superposant ces gestes rituels, les réalisateurs tentent de rendre perceptible le monde intérieur

arbres, les fleurs qui frissonnent sur un rebord de fenêtre, le clapotis de l'eau du bain...

Est-il possible pour les enfants autistes de sortir de leur monde intérieur ? En éprouvent-ils seulement le désir ? Comment savoir si les comportements visibles à l'écran ne résultent pas d'une réaction idiosyncrasique à la présence forcément dérangeante – effrayante,

CHRONIQUE LUSSASSOISE

21
08
06

RÉSUMÉ DES ÉPISODES PRÉCÉDENTS.

2000 : Jérôme initie Martine aux joies du documentaire à Lussas. Moralité, c'est elle qui lui fait comprendre que ça n'a rien à voir avec le cinéma hollywoodien. Là-dessus ils se fâchent, elle ne remet plus les pieds à Lussas, sauf l'année dernière, mais là c'est Jérôme qui n'est plus là. Bref, elle aime Antonioni, Rithy Panh et les plans longs où ça cause pas, il aime Perrault, Eustache et les films où ça cause tout le temps. Et ça fait des années qu'ils ne se causent plus. 2006. Jérôme sortit émerveillé de la projection de *Quelques miettes pour les oiseaux*. Les 18^e États généraux commençaient bien. Dans l'encombrement de la foule déjà compacte qui s'échappait de la salle 1, il se fit happer par Olivier :

– Tu sais que Martine arrive demain ? Jérôme ne cilla pas. Il se fit vite une mine, bof, oui, non, je savais pas. C'était le risque Lussas *number one* : croiser nécessairement les anciennes amours, indésirables et toujours désirées, dans ce monde en miniature. Deux rues, cinq salles et trois restaurants : l'impasse.

– Tu vas voir Marguerite cet après-m' ? fit Olivier, qui n'était pas dupe du regard atterré de son ami.

"Je te raconte. C'est un jeune Anglais qui est là. Il a vingt ans. Il est orphelin. Et il est mort dans le ciel." L'après-midi fut bercé par les mots de la vieille Sibylle, la Grande Sentimentale, la Prêtresse au col roulé, tellement moquée, tellement aimée.

Le soir venu et le Blue Bar réinvesti dans ses fonctions vitales, Olivier tenta de reprendre le chemin de cette émotion.

– Elle est là dans son fauteuil, comme infirme, elle dit que c'est impossible, mais en lui faisant décrire ce projet qu'elle pense ne pas faire, Jacquot, en douce, le fait exister. C'est très tendre, cette écriture à quatre mains. Et puis la contrainte de l'oralité, l'improvisation vocale pour tremplin comme pour une messe des morts, c'est le style Duras autorisé à sa quintessence, puisque c'est d'une histoire de sépulture qu'il s'agit.

Jérôme se laissa entraîner :

– C'est amusant de voir ça ici, à Lussas, dont la doxa ordinaire est assez loin de cette façon de remuer impunément les tra-

ces documentaires comme un matériau toujours appropriable. "J'écris à cause de cette chance que j'ai de me mêler de tout", c'est pas tellement tendance. Lussas, c'est plutôt le primat à la relation, à l'autre, qui "fait cinéma". Il y a une éthique de la présence d'une lourdeur... Le lien filmeur / filmé est en train de virer au nngnan à force de se justifier. Duras, c'est aussi un cinéma de l'absence, venant plutôt combler une relation déficiente, voire impossible...

– ... et se substituant à la vie ! lança Olivier, qui connaissait son affaire.

– Peut-être oui, ce serait sa tristesse. Chez tous ceux que j'aime, Eisenstein, Sternberg, Ozu, Minnelli, et même Godard au bout d'un moment, la construction du sens obstinément écrite *a priori* canalise une hystérie possible, la crainte du vide, le manque de l'autre. Duras attrape cette histoire au vol, on dirait une question de survie.

– Est-ce qu'on n'est pas très loin du documentaire ?

– Aussi loin que possible. Avec elle on chope la fiction comme une maladie, un mauvais rhume, très vite. Il suffit de se découvrir un peu.

Gaël Lépling

PROGRAMME

salle

10h00

14h30

21h00

01

INCERTAINS REGARDS

INVENTER SA FORME

Paris, printemps 2003 (2006 - 12')

de Samia Al Kayar

Quelques Miettes pour les oiseaux

(2005 - 28') de Nassim Amaouche

Un pont sur la Drina (2005 - 18')

de Xavier Lukowski

World Of Blue, Land of O. (2005 - 52')

de Bram van Paesschen

Débat en présence des réalisateurs

15H30 PAROLE SUR LE LIBAN

Intervention de Georges Corm suivie d'un débat

Coordination : Marie-Josée Mondzain

INCERTAINS REGARDS

FILMER LA DISPARITION

Les Appartements (2006 - 7')

de Pauline Horovitz

De notre côté (2005 - 28')

de Marianne Geslin

Un dimanche à Pripiat (2005 - 27')

de Frédéric Cousseau, Blandine Huk

Histoires d'œufs (2006 - 43')

de Emmanuel Roy

Débat en présence des réalisateurs

02

TERRITOIRES DU SONORE

SÉMINAIRE

Herman Slobbe - L'Enfant aveugle 2

(1966 - 29') de Johan van der Keuken

Coordination : Daniel Deshays

FRAGMENT D'UNE ŒUVRE

Marguerite Duras - Écrire (1993 - 43')

Marguerite Duras - La Mort du jeune

aviateur anglais (1993 - 36')

Louis-René des Forêts (1988 - 52')

Jérôme David Salinger (1996 - 41')

de Benoît Jacquot

Débat en présence de Benoît Jacquot

et de Claude Guisard

HISTOIRE DE DOC

Miroir de Hollande (1950 - 9')

Delta Phase, I (1961 - 20')

de Bert Haanstra

Gebroken Dijken (1945 - 14')

de John Fernhout

Jetons les filets (1952 - 19'), Tiens bon !

(1952 - 21'), Prijs de zee (1958 - 22')

de Herman van der Horst

Débat en présence de Kees Bakker

03

10H15 FRAGMENT D'UNE ŒUVRE

Jacques Lacan : la psychanalyse 1

(1974 - 46') de Benoît Jacquot

Merce Cunningham & Company

(1982 - 40')

de Benoît Jacquot et Yann Andréa

Japon le Shomyo : la psalmodie

bouddhique (1976 - 49') de Benoît Jacquot

Débat en présence de Benoît Jacquot

et de Claude Guisard

14H45 HISTOIRE DE DOC

Les Pays-Bas (1922 - 28') de Willy Mullens

Football (1928 - 16') de Dick Laan

Handelsbladfilm (1928, 12') de Cor Aafjes

Quand les épis se courbent (1929 - 20')

de Johan Raab van Canstein

Les Ponts sur la Meuse (1937 - 14')

de Paul Schuitema

Symphonie industrielle (1931 - 30')

de Joris Ivens

Le Verre (1958 - 10') de Bert Haanstra

Débat en présence de Kees Bakker

21H15 FRAGMENT D'UNE ŒUVRE

La Place Royale (1995 - 93')

de Benoît Jacquot

Débat en présence du réalisateur

et de Claude Guisard

04

Les salles 4 et 5 (le matin)
font la politique de l'autruche

05

14H45 TERRITOIRES DU SONORE

Seuls (1989 - 12')

de Thierry Knauff, Olivier Smolders

Coordination : Daniel Deshays

Invité : Nicolas Philibert

21H15 FRAGMENT D'UNE ŒUVRE

Dix minutes avant le vol d'Icare (1990 - 10')

Sunday. The Gospel According to

Lift-man Albertas (2003 - 19')

The First Farewell to Paradise (1998 - 15')

Before Flying Back to the Earth (2005 - 52')

de Arunas Matelis

PLEIN
AIR

INFO PLUS

LA LIBRAIRIE EST OUVERTE EN FACE DU GREEN BAR

Nos amis venus de Belgique attendent déjà devant l'entrée.

HORS CHAMP

THOMAS GABISON, SÉBASTIEN GALCERAN, ANTOINE GARRAUD, GAËL LÉPINGLE,
NATHALIE MONTOYA, ISABELLE PÉHOURTICQ, LAURENCE PINSARD, PHILIPPE ROUY,
CHRISTINE SEGHEZZI - PHOTOS : JULIEN POTÉREAU ET D.R.

21H30 PLEIN AIR

La Chamelle blanche (2006 - 52')

de Xavier Christiaens

Au-delà de l'infini (2005 - 77')

de Werner Herzog

Débat en présence de Xavier Christiaens

LACANERIES

Jacques Lacan : La psychanalyse I de Benoît Jacquot
Fragments d'une œuvre

“Mais @\$\$* !, qu'est-ce qu'il raconte ?” s'insurge le spectateur en mal de sens. Pour le Maître, la question vaut science : “Celui qui m'interroge sait aussi me lire”, encourage-t-il en introduction de la version écrite de Télévision (1).

Pourtant, tout savant que nous sommes, nous continuons de chercher le sens par lequel, d'y accéder, nous pourrions nous reconnaître effectivement dépositaires du savoir qu'on nous prête. Et de le chercher en vain, on en vient à douter qu'il existe. À ce doute fait écho la mise en garde amusée de l'orateur : “Tout ce qui se dit là, on ne sait pas si c'est pas du déconnage”. Or ce déconnage, autrement dit la déraison, à l'œuvre ici dans les associations en surface d'une pensée en roue libre où le médiocre se définit comme “médit installé dans son ocre”, n'est-ce pas précisément l'expression de ce qui intéresse la psychanalyse : celle de l'inconscient ?

L'inconscient, en effet, déconne car “il ne pense

discours, dès lors, ne s'installe pas dans le régime producteur de sens de la communication, c'est que ce qu'il y a à y entendre est d'une autre “dit-mension” : “l'inconscient nous rappelle qu'au versant du sens l'étude du langage oppose le versant du signe”. Et de fait, si l'orateur ici ne fait pas pour nous (toujours) sens, il investit une énergie considérable à nous “faire signe” par le corps (lieu d'où, selon lui, s'origine la pensée), à nous appeler, à capter notre attention par une expression hautement théâtrale : *lamentos* de tragédien, détachement gourmand des syllabes à l'occasion d'un bon mot à la manière d'un Guitry ou d'un Juvet, poses de tribun, appuyé des deux poings sur son bureau, tendu vers l'audience, au bord de l'essoufflement. Au point qu'il assigne l'image à sa personne : Jacquot dans ce portrait, à la différence de ceux de Duras ou Cunningham, ne s'autorise aucun contre-champ. Qu'il soit filmé en pied ou en buste, le corps de Lacan reste le pivot obsédant des changements de plan.

“Et si l'inconscient ne pense pas, c'est d'autant plus pensable.” Jacques Lacan

pas, ni ne calcule, ni ne juge” mais ne s'interdit pas pour autant de parler. Interdit qui lui serait fatal puisque c'est par le langage qu'il “ex-siste” (renvoi à l'étymologie latine : *ex sistere* se tenir hors de soi, autrement dit comme objet dans le discours).

“L'inconscient, donc, ça parle !”, et si ça parle, l'enseigner revient à “le” parler, à parler sa langue insensée, celle où prime le signifiant et sa structure phonétique d'hétéro/homonymies.

Cette identification de la parole de Lacan à celle de l'inconscient, du discours à son objet, est postulée en introduction : le spectateur, en tant qu'adresse, y est supposé analyste, “objet grâce à quoi ce que j'enseigne n'est pas une auto-analyse”. Si ce

Dès lors nous sommes rivés à sa voix et contraints de dériver au fil de la surface signifiante d'un discours abscons. Mais n'est-ce pas précisément ce que vise l'enseignement lacanien, à rebours de la grille sexuelle à laquelle Freud est trop souvent réduit : introduire à ce qui se tient au cœur de la technique psychanalytique élaborée par son père autrichien, la fameuse “écoute flottante” ?

Le cinéma, par sa dimension hypnotique, et parce qu'il double l'assignation du regard en réduisant le réel à un cadre immobile, soutient l'expérience de ce flottement.

Antoine Garraud

