

LUNDI 18 AOÛT 2014

HORS CHAMP

QUOTIDIEN DES ÉTATS GÉNÉRAUX
DU FILM DOCUMENTAIRE DE LUSSAS

NUMÉRO 116



LES MAINS ERRANTES

Les Tourmentes
Pierre-Yves Vandeweerd

Les mains, ces mains qui se tendent vers le soleil, s'avancent timidement dans des tremblements de lumière, longent les murs, attendent sur une table, se reposent dans le noir, empilent des pierres pour former des monticules, édifices verticaux balisant un territoire perdu. Les mains guident des êtres dont les

yeux se sont détournés de la vue et la langue éloignée des mots. Chaque pas est ici enseveli, les hurlements sont bercés par le vent et la neige se mêle aux murmures des cloches d'un troupeau de mouton. Tandis qu'une langue ancienne égrène les consignes de l'égarement, la silhouette d'une bergère nous guide. Les pattes sombres des brebis tracent une avancée incertaine, leurs yeux gris, leurs corps emmêlés, masse de neige en mouvement, activent notre enfoncée dans les hauteurs. Le troupeau tourne et tourne autour des sépultures de pierre, s'emmêlant à la terre et au vent, il devient la neige et le roc, faisant résonner ses sonnaillies, resurgir le passé, convo-

quant les oubliés par un seul et même corps en mouvement. Un corps en fuite.

Pierre-Yves Vandeweerd accompagne l'ascension d'un troupeau et d'une bergère le long des Monts Lozère. Traversé par les figures et les voix des égarés, nom donné aux patients de l'hôpital psychiatrique François Tosquelles situé à Saint-Alban-sur-Limagnole, le film parcourt les tourmentes, denses tempêtes de neige. Les cairns (monticules de pierres) que croise notre route, les entretiens silencieux avec les patients, et le bruissement d'une langue magique sont autant de balises de l'égarement. Sous l'enveloppe de cette nature mutique où

un monde est peu à peu enfoui, la liste d'un siècle des patients de l'hôpital est psalmodiée par la voix entêtante des égarés. La neige défile sur le noir de leurs yeux, les oubliés ne sont pas rappelés à la vie par le film, leurs noms trébuchent et s'embrassent, les voix forment des boucles incessantes qui s'enchevêtrent aux sentences occitanes, aux bribes des archives de l'hôpital. L'énonciation réanime un monde, mais le territoire d'une mémoire est ici esquissé et non invoqué, car il n'y a de but à l'ascension que le fait de se mouvoir.

Trois regards sont exposés, celui de l'animal se mêlant au monde, celui des égarés voilés par la tourmente, mélancolie des hauteurs, et enfin celui de cette bergère qui sans cesse échappe à la caméra. Ces différentes postures déclinent une même avancée, un plongeon dans l'aire de l'égarement, tous caressent la brèche verticale et ascensionnelle de l'errance. Le regard de Pierre-Yves Vandeweerd accompagne la promenade concentrique des fous, le tournoiement de la neige, la ronde du troupeau qui sont autant de mouvements cycliques que son cadre frôle dans une danse tremblante. Les images répètent les signes de la boucle, et leur accumulation étourdit. Dans l'égrenage du nom

des morts, le souvenir peut toujours se ranimer mais, à peine prononcé, le mot est dispersé par le vent, l'image recouverte par la neige. Le dispositif cyclique de disparition se déploie tel l'ostinato en musique, qui soutient une composition par la répétition obstinée d'un même motif mélodique. Parallèlement le contenu des images se dépouille. L'espace du cadre se vide, envahi par une lumière blanche qui éblouit, qui érode la matière filmique. Les plans larges du désert alternent avec des détails esseulés : une tache de sang sur une pierre, des filets de laine pris dans un buisson... Dans son violent murmure, le vent souffle qu'il ne restera rien, des noms peut-être, mais le monde n'est plus qu'un camaïeu de teintes brillantes et atones, où la frontière des corps et du monde s'efface. Et les mains de la folie caressent les pierres et les pierres leur rendent une égale caresse. Amené à ses limites, égaré, le regard devient minéral, lui-même observé par le monde.

Le film délimite un espace. La brèche creuse un habitacle pour ceux qui et ce qui en nous jamais ne trouvent foyer. Dessinant une aire de l'oubli, il assigne l'acte du souvenir à l'errance. La tourmente égare, elle peut être un phénomène que l'on traverse, d'où l'on revient

vivant ou non, elle se situe en nous. La folie est démiurge. Une patiente souffle le vent dans le creux de ses mains. Les poumons de cette femme sont le creuset du monde. La folie retrouve sa place originelle : celle d'un élément naturel. Prendre le chemin des tourmentes nécessite un lucide aveuglement, quittant le raisonnable toit un jour de grande tempête, l'entreprise de Pierre-Yves Vandeweerd se veut folle. Faire acte de raison, c'est ici apprendre à perdre volontairement son chemin et donner sa solitude en pâture aux tempêtes. Désirer que la neige nous divise, qu'elle nous glace, que son froid nous coupe de nos sens, que le monde nous soit rendu indolore, incolore, que dans ce blanc, joyeux linceul, nous puissions nous enfouir, et qu'enfin elle nous rende à notre propre sauvagerie.

Mickaël Soyez

Photographie : Gaël Bonnefon

Séance spéciale

Lundi 18 Août - 14h15

Salle 3 - VOSTF

UNE TENDRESSE ENFOUIE

Städtebewhoner
Thomas Heise

Städtebewhoner est le pendant de *Die Lage*, le précédent film de Thomas Heise, réalisé en 2012. Dans ce film, la visite du Pape Ratzinger dans une ville allemande était l'occasion de saisir la préparation et les répétitions des cérémonies d'accueil comme une agitation insensée, chorégraphiée dans une ronde harmonieuse rapportée à sa seule valeur

de spectacle. Heise y portait le même regard que Tati dans *Les Vacances de Mr Hulot* ou *Playtime* sur les foules anonymes et grégaires qui s'animent synchroniquement au gré de mystérieuses bifurcations à la manière d'un banc de poisson ou d'une nuée d'étourneaux. On retrouve dans *Städtebewhoner*, immersion dans une prison pour mineurs de Mexico, le même chromatisme gris, la même attention aux routines, aux gestes mécaniques du travail. Le gris est celui du quotidien, des vies itératives et assoupies, organisées en protocoles selon des feuilles de route, diagrammes, plans, règlements qui partitionnent l'activité, assignent les places et les fonctions. On retrouve la même suspension de la narration, des explications, des identités qui fonctionnent comme une réduction phénoménologique où se recueille, pour

elle-même, la présence des choses et des vies qui les animent.

Les rondes cadencées des gardiens dans les coursives de la prison de *Städtebewhoner* font écho au défilé des militaires sur le tarmac vide de l'aéroport de *Die Lage*. Ces marches sans départ ni arrivée, nimbées d'une rumeur lointaine, animalisaient les protagonistes du film. Ils devenaient les occupants d'un territoire qu'ils parcouraient selon les injonctions de leur instinct. Dans l'attention portée à ces farandoles étranges, notre regard, à son tour, s'animalisait : la caméra, captée par un mouvement, un appel, tournait autour des protagonistes à la manière d'un chien attiré par le bruit et l'agitation. Dans *Städtebewhoner*, on suit une partie de balle au mur depuis le mystère d'un regard en surplomb dont, bientôt, une série d'inserts



sur les pigeons qui peuplent les combles de la prison suggère l'origine. A l'attente des oiseaux sur leur perchoir répond, dans un montage parallèle, celle des gardiens désœuvrés qui discutent dans les coursives pendant que les détenus se douchent. Quand ils sortent enfin, c'est depuis le même observatoire lointain des volatiles que le cérémonial humiliant de leur alignement le long des murs est filmé. On guette, tapi dans l'obscurité de la cour, dans le maintien d'une distance circonspecte, à travers les barreaux de sa cellule éclairée, l'affairement d'un prisonnier ; on interroge le mystère d'un corps suspendu dans une pose simiesque aux barreaux d'une cellule ou le passage dans la cour d'une improbable basse-cour.

Mais les mêmes procédés ne produisent pas les mêmes effets : à l'ironie grinçante de *Die Lage*, fait place un regard tendre sur les prisonniers de la Comunidad San Fernando. Certes, la satire sociale qui, depuis trente ans, fait la matière des films de Thomas Heise, se poursuit du côté de l'administration pénitentiaire : les discussions des gardiens où se tirent à pile ou face les tours de garde évoquent l'arbitraire de la bureaucratie épinglé dans *Das Haus* (1984), les lieux

communs du discours du directeur de la prison rappellent la langue de bois des hommes politiques de *Material* (2009), la joie artificielle des airs de Noël, imposés aux détenus, s'aggrave avec le contrepoint d'une musique symphonique lyrique. Mais la vie carcérale est présentée dans la dimension paisible et douce d'un quotidien fraternel où l'on s'improvise coiffeur pour son codétenu, où l'on échange des piques amoureuses avec sa compagne en visite, où l'on déjeune en famille sur l'herbe d'une cour arborée... La prison mexicaine, théâtre, dans nos fantasmes, de la désinhibition absolue de toutes les pulsions, devient, sous la caméra de Thomas Heise, un lieu de répit au coeur de vies assignées à la violence. Cette violence passe dans les récits que livrent, face caméra, dans un sourire timide, les détenus. Qu'ils se disent innocents des crimes qu'on leur impute ou qu'ils assument d'avoir été grisés par le sentiment de toute puissance que leur a donné, un temps, leur cooptation par un cartel, ils dévident dans le même débit tranquille le fil des événements malheureux de leurs vies démunies. Ils sont résolus à changer de vie et semblent confiants. Mais pendant que l'un parle avec sa compagne des examens qu'il passe en prison, un autre,

après avoir affirmé à son père qu'il sortirait comme il est entré, en « guerrier », s'inquiète finalement de ce qu'il va devenir à l'extérieur. Au matin, une étrange décoration flotte au-dessus d'un banc solitaire, un visage de père Noël que sa barbe en franges de papier fait danser comme un spectre.

La structure en chiasme de *Städtebewohner*, qui nous fait entrer et sortir de la prison par les rues animées de la ville de Mexico, fait de la prison un quartier de cette ville, un lieu de passage où les vies, au gré de matchs de foot et de pique-niques à l'ombre des arbres, se délassent un peu. En même temps qu'il déjoue nos attentes, Heise infléchit son regard sur un monde qui, à l'occasion de cette rencontre avec de très jeunes détenus, exhume du coeur de son ciné-

Antoine Garraud
Photographie : Gaël Bonnefon

Séance spéciale
Lundi 18 Août - 21h15
Salle 3 - VOSTF

LUNDI 18 AOÛT 2014

EN SALLE DE PRESSE

DANS LES VILLAGES

PROGRAMME

19H00

CONFÉRENCE DE PRESSE

Présentation des formations de
l'École documentaire de Lussas

21H00

À EYRIAC (LUSSAS)

Que tout change
de Lucile Mons

21H00

À JAUJAC

Koukan Kourcia, les médiatrices
de Sani Elhadj Magori

SALLE 1

SALLE 2

SALLE 3

SALLE 4

PLEIN AIR

10h00

SÉANCE SPÉCIALE

Et maintenant ?
de Joaquim Pinto
2013 - 164' - VOSTF

10H15

FRAGMENT D'UNE
ŒUVRE :

Eric M. Nilsson

Kök - 1963 - 16'*Djurgårdsfärjan*
- 1963 - 14'*Om en cirkus*
- 1965 - 23'*Shanes* - 1965 - 47'*Psykosfär* - 1965 - 19'*Georges* - 1966 - 34'
VO trad simulDébat animé par
Frederico Rossin
En présence du réalisateur

10H30

EXPÉRIENCES
DU REGARD*Les Gants blancs*
de Louise Traon
2014 - 59' - VOSTA
En présence du réalisateur*Mare Mater*
de Patrick Zachmann
2013 - 52' - VOSTF

MATIN

13H30

SÉANCE SPÉCIALE

À la folie
de Wang Bing
2013 - 227' - VOSTF

14H00

*Réstitution des
conclusions de l'atelier
« Une autre mémoire
du monde » tenu les
16 et 17 août à Saint-
Laurent-sous-Coiron*Rencontres animées par
Pierre-Oscar Lévy, en
présence de Robert
Bonamy, Bertrand
Cabedoche & Annette
Wieviorka

14H15

SÉANCE SPÉCIALE

Les tourmentes
de Pierre-Yves
Vandeweerd
2014 - 77' - VOSTFEn présence
du réalisateur

14H15

FRAGMENT D'UNE
ŒUVRE :

Eric M. Nilsson

Europa 1900
- 1968 - 25'*Det var en gång*
- 1975 - 29'*Bläckfiskens bok*
- 1995 - 82'
VO trad simulDébat animé par
Frederico Rossin
En présence du réalisateur

APRÈS-MIDI

17H30 - Salle 3
RENCONTRES*La précarité, c'est pas du cinéma !* pour une réforme progressiste et ambitieuse de l'intermittence

SOIR

21h00

FRAGMENT D'UNE
ŒUVRE :

Eric M. Nilsson

I skuggan - 2011 - 35'
*Viktig viktigare
viktigast* - 1972 - 44'
Katalogen - 1972 - 42'
Anonym - 1991 - 57'
VO trad. simul.Débat animé par
Frederico Rossin
En présence du réalisateur.

21h00

ROUTE DU DOC

*Lovely Weather Every
Day* de Digna Sinke
- 2013 - 26' - VOSTA
trad. simul.*Escort de Guido
Hendriks* - 2014 - 19' -
VOSTF*The Hum of Holland
de Stella Van Voorst
Van Beest*
2012 - 72' - VOSTA
trad. simul.

21h15

SÉANCE SPÉCIALE

Städtebewohner
- 2014 - 82' - VOSTFEn présence
du réalisateur.

21h30

EXPÉRIENCE
DU REGARD*28 rue Brichaut*
de Hannes
Verhoustraete
- 2014 - 30' - VOSTF

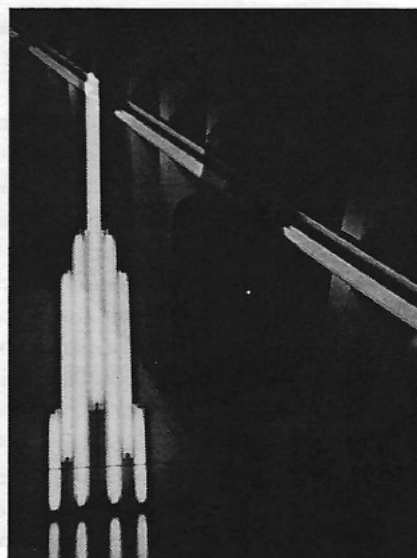
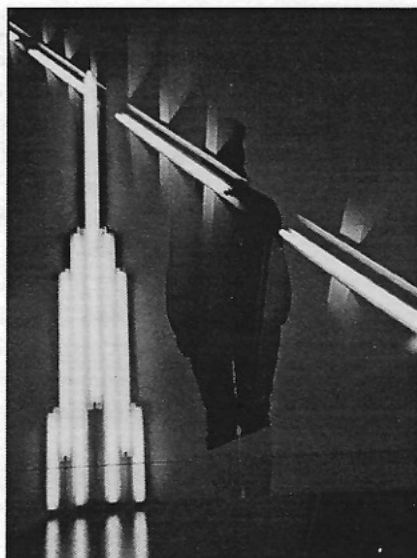
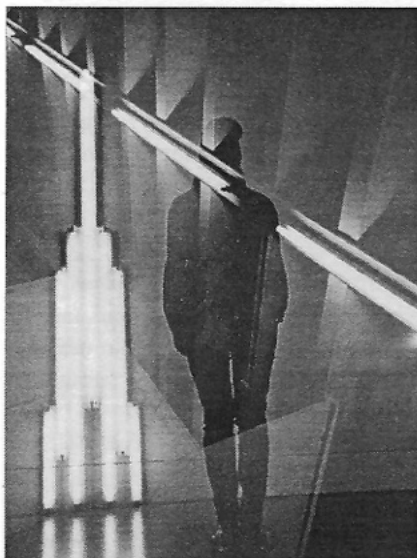
En présence du réalisateur.

*Souvenirs d'un futur
radieux*
de José Vieira Martins
- 2014 - 78' - VOSTF

21h30

PLEIN AIR

Examen d'État
de Dieudo Hamadi
- 2014 - 90' - VOSTFEn cas d'intempéries,
salle 3 à 23h15.



« HOME », LE LIEU À PARTIR DUQUEL UNE CARTOGRAPHIE DE LA VILLE SE DÉTERMINE

Entretien avec **Hannes Verhoustraete**
réalisateur de *28 rue Brichaut*

Pour son film de Master en cinéma au KASK Conservatorium de Gand, Hannes Verhoustraete mène l'enquête sur le lieu qui lui sert de chambre, son « chez soi », son « Home » : « l'endroit dont on est le plus proche, l'endroit que l'on connaît par cœur, où l'on peut se déplacer d'une pièce à l'autre dans l'obscurité comme guidé, comme si c'était la maison qui nous connaissait par cœur. » Partant de ce point géographique familier, Verhoustraete pose la question des distances temporelles et spatiales. « Distance : la longueur qui sépare deux points, un intervalle temporel, un point de vue d'où les choses nous paraissent plus petites ». Lancé dans l'élaboration d'un lexique, le film aborde une réflexion sur le langage, notamment celui qu'on utilise pour aborder l'Histoire. D'emblée, il évoque l'inéluctable zone grise et floue entre la mémoire commune des archives officielles et celle des souvenirs personnels.

Au fil d'une variation poétique sur ce que la discipline historique produit comme images et comme récits, le réalisateur saisit la coprésence de phénomènes hétérogènes : une fête de rue, la mise en place d'une salle d'exposition, un plan que l'on dessine, sa propre maison vue par *Google Earth* et, sur la photographie prise par *Street View*, les voisins aux visages floutés ; autant d'éléments pris comme révélateurs de notre relation aux traces du passé.

Pour votre film de fin d'études, vous prenez comme point de départ votre maison. Quelle a été la genèse de ce projet ?

J'ai vécu trois ans au 28 rue Brichaut à Bruxelles. Dans un premier temps, je me suis renseigné sur l'histoire de la maison. Y avait-il des archives ? Les anecdotes banales ont refait surface plus facilement que les grands événements, de manière disparate. Ce désordre était le bienvenu parce que le but n'était pas de créer un récit linéaire : je voulais parler de la façon dont on visualise le passé, montrer comment ce passé se tient dans notre mémoire. Nous avons tendance à reconstruire les souvenirs en récit, et ceci, sous l'influence de l'écriture dominante de l'Histoire ou des scénarios de cinéma.

Une partie de votre récit se base sur un article de presse qui évoque un cambriolage au 28 rue Brichaut, en 1918. Comment avez-vous élaboré votre film sur la base de cette archive ?

La maison est cambriolée le 30 juin 1918 tandis que le capitaine-commandant Godenir est au front. Je n'ai pas retrouvé d'images du capitaine, uniquement l'emplacement de sa tombe. Pour le tournage, j'ai rencontré son petit-fils qui me montre des anciennes photographies de la maison. Puis j'ai entrepris de remplir les lacunes du récit avec mon imagination. Je me suis inspiré d'un passage du roman *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Rainer Maria Rilke y décrit un château sans pouvoir le reconstituer complètement. Pour lui, c'est un peu comme si l'image de cette maison s'était effondrée en lui. J'ai rédigé des lettres envoyées du front par Godenir à sa tendre Apolline. C'est un cliché romantique projeté sur le souvenir de personnages réels. Cela m'a permis de m'approprier les éléments dont je disposais.

Vous utilisez une grande hétérogénéité de matériaux. La matière de votre film apparaît d'abord fragmentée et semble ensuite s'agréger autour de l'émergence d'une figure, d'un portrait et d'une histoire...

Mon travail a été très chaotique. Durant un an et demi, j'ai abordé simultanément les différentes phases du travail : écriture, prise de vue et montage partiel. J'effectuais des essais. Par exemple, la lumière qui parcourt les moulures du plafond vient d'un projecteur de diapositives. Il s'agissait d'une tentative que je n'avais pas prévu de garder et qui s'est installée d'elle-même dans la version finale. Je prenais beaucoup de notes tout en composant divers montages. Cela reflète ma personnalité : je m'ennuie quand je ne suis que sur une seule activité à la fois. J'ai aussi filmé pendant six mois dans le musée de la Première Guerre mondiale à Ypres. Ce musée est un des plus rentables de Belgique et la direction avait décidé de faire table rase de l'ancienne exposition pour développer une nouvelle scénographie, très littérale, qui fait appel au pathos. Je voulais capter le processus d'un grand bâtiment vide qui se remplit petit à petit avec les objets qualifiés d'historiques : des munitions, des uniformes, une casquette... Mon projet était de saisir le lien qui se développe entre les objets concrets, les images et les histoires que l'on se raconte. Au final, de ce tournage, il ne reste que quatre plans.

Il y a dans votre film des reconstitutions de la Première Guerre mondiale. On voit trois militaires traversant un champ de blé, tandis qu'une voix off parle d'anthropologie et d'observation de tribus papous. Est-ce aussi un passage tourné au musée d'Ypres ?

Oui, ils tournaient une reconstitution. Je voulais intégrer une critique de l'utilisation du médium cinématographique par l'institution muséale. Leur représentation stéréotypée fait uniquement appel à l'émotivité du spectateur. Je regrette de ne pas avoir filmé l'équipe de tournage afin de bien signifier qu'il s'agit d'un *making-of*. J'en fais autre chose : j'ai placé pendant cette scène un texte extrait de la préface de *The Age of Empire : 1875-1914* de l'historien Eric Hobsbawm. Alors qu'il écrit une histoire économique et évoque l'idée de fragmentation du temps, Hobsbawm joue avec le langage. Son écriture prend un tour littéraire qui m'évoque Perec. Et ainsi Perec entre de lui-même dans le film. Selon Perec, ce sont les chats qui habitent l'espace d'une maison le plus adéquatement. Je filme donc mon chat qui a un parcours systématique parmi mes meubles. Il représente le cartographe qui connaît le monde dans tous ses recoins. Suivre les déambulations du chat permet d'explorer la maison qui est la figure centrale du film. Ce que fait le chat dans la maison, par extension, je le

fais dans la ville. Qu'est-ce que cela signifie de vivre dans un bâtiment qui devient ton « chez toi », le lieu à partir duquel une cartographie de la ville se détermine ? La maison devient le point central depuis lequel on explore les alentours, apprivoisant certains quartiers, en laissant d'autres lieux inexplorés. L'idée du plan, de l'orientation dans la ville parcourt ainsi mon film.

Votre film a une forme circulaire, certains plans apparaissent sans raison et trouvent seulement plus tard un sens narratif. Il existe une sorte de mélodie du montage qui donne une dimension itérative comme le retour d'un thème dans un morceau de jazz.

J'aime l'idée de la circularité, elle m'évoque la joie de jouer avec le montage et les outils du cinéma, une sorte d'artisanat des sons et des images pour aboutir à un cinéma complexe. Le travail sonore joue aussi avec le concept de fragmentation. Il renforce l'effet de distance et permet la dissolution des cartes les unes dans les autres, l'intrication des lieux et des temps. Pour le cinéaste expérimental Peter Kubelka, la beauté du cinéma réside notamment dans le fait que l'on peut braquer la caméra sur un sofa pendant que le micro est sur la lune. Cette dissonance entre le son et l'image est parfois utilisée à l'excès, mais ce type d'expérimentation m'intéresse. Le son peut ouvrir un lieu dans un autre sans pour autant les confondre, il permet de souligner certains thèmes et d'installer une résonance avec d'autres moments du film. La mémoire est fragmentée et procède aussi par correspondances et par circularité. Lorsqu'on aborde une recherche portant sur l'Histoire et la mémoire, on est confronté à une multitude d'essais et de théories. A tel point qu'il n'y a plus une grille de lecture fixe qui serait plus pertinente que les autres. Au final, nos ressentis personnels participent à l'histoire collective.

Propos recueillis par Anita Jans
Photographie : Milena Vergara Santiago

Expérience du Regard
Lundi 18 Août - 21h30
Salle 4 - VOSTF

L'EQUIPE HORS CHAMPS

Rédacteurs :

Florence Andoka
Gabriel Bortzmeyer
Sébastien Galceran
Antoine Garraud
Anita Jans

Mickaël Soyez
Gaëlle Rillard

Graphistes :

Alison Chavigny
Tiphaine Mayer Peraldi

Photographes :

Gaël Bonnefon
www.gaelbonnefon.org
Milena Vergara Santiago
www.vergarasantiago.tumblr.com